81

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

ENTRE SEXO, PERROS, PODER Y DESAYUNOS: LA REPRESENTACION DEL INDIVIDUO DE FIN DE SIGLO EN EL CINE MEXICANO

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA

P R E S E N T A :

ANGELA YAÑEZ LOPEZ

ASESOR: LIC. FERNANDO MARTINEZ VAZQUEZ

SANTA CRUZ ACATLAN, NAUCALPAN EDO. MEX. SEP. 2002

ENTRE SEXO, PERROS, PODER Y DESAYUNOS: LA REPRESENTACIÓN DEL INDIVIDUO DE FIN DE SIGLO EN EL CINE MEXICANO

"Internarse en una realidad o en un modo posible de una realidad, y sentir cómo aquello que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no."

Julio Cortázar
(Rayuela)

Sincero

Agradecimiento:

A mis padres, Socorro López Zempoaltecatl y Jorge Abundio Yañez Campos, por todo su apoyo, confianza y comprensión, que es bastante en todos los aspectos.

A mi hermano Jorge, por haberme aguantado todo este tiempo, por su comprensión, amor, y apoyo incondicional.

A toda mi familia en general, por exhortarme a seguir adelante y por que de muchas formas contribuyeron a que esto ocurriera.

A Fernando Martínez, por su asesoría profesional que hizo posible este trabajo.

A la compañera y amiga de los mejores y peores momentos de la universidad, Ana María. Por su apoyo, al facilitarme la tecnología, para ordenar tantas nomenclaturas.

Y a Mariana Velázquez en especial, con un nostálgico y melancólico recuerdo.

Angela Yañez López.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

"Al fin y al cabo, la sociedad misma
siempre se contenta con la falsa moneda de un sueño"
Marcel Mauss

"Cuando quedé completamente vacío,
cuando la soledad hubo alcanzado tal punto,
que no podía agudizarse más,
de repente tuve la sensación de que, para seguir viviendo,
había que incorporar aquella verdad intolerable a algo mejor
que el marco de la desgracia personal"
Henry Miller
(Trópico de Capricornio)

Supongo que a veces el vacío y la soledad pueden ser dos ejes poderosos para la acción, en este caso (el mío) así ocurrió. Cuando se me cuestiona la razón por la que decidí dedicarme a la realización de este trabajo, lo primero que viene a mi mente y expreso, es que fue para vivir.

Tal vez, en un primer momento se escuche demasiado fatalista, pero no importa, la cuestión es que en un principio fue así. Después me di cuenta que sería más allá de un requisito para concluir y empezar algo.

Ahora bien, la razón de que la temática se enfocara al cine, es porque a este, no lo considero como un simple entretenimiento, sino como un "modus vivendi", en el que se reafirma y eterniza el sistema de vida social y político imperantes.

Además de que tenía la oportunidad de realizar un trabajo sobre algo que me apasiona en sumo grado y al cual, no le afectan las crisis existenciales ni las depresiones. También, porque el cine es un tema pertinente al que se le pueden aplicar las teorías y los métodos que durante instantes melancólicos, me estuvieron dosificando a lo largo de la carrera.

Ahora bien, sabemos que se puede comer menos, o vestir peor, pero no se puede dejar de soñar. Situación que el cine nos brinda con el discurso de sus sombras exageradas, de sus dulces o amargas lágrimas, de las palabras nostálgicas, de las imágenes significativas y del sonido cálido. Logrando con ello que la mayoría de individuos sean menos infelices y más libres, además de convertirlos en imitadores de los sueños.

Aunado a ello, el celuloide ha sido el reflejo de las partes emergidas de muchas conciencias, que han logrado manipular nuestras emociones por un lapso de hora y media o dos (según la duración del largometraje) y posteriormente nos han vuelto a la realidad de una sala llena de gente desconocida, permitiéndonos como espectadores, obtener experiencias visua-

les, auditivas y emocionales, que tanto ayer, como hoy, son bien aprovechadas por la industria cinematográfica.

Pero para comprender ésto, es importante conocer las pretensiones que el cinematógrafo y posteriormente el cine tuvieron a lo largo de los años. Por ello, en la primera parte de este trabajo desarrollaré los procesos por los que ha pasado el cine a través del tiempo, desde su transformación de cinematógrafo en cine y de este último en una mercancía cultural, así como el lenguaje que utiliza.

Así que hablar de cine, es una hazaña placentera, en la que cada uno de nosotros somos protagonistas de una u otra forma y no sólo aquellos que intervienen en las diversas producciones fílmicas.

Además de que nos ha permitido ser testigos de una cotidianidad conflictiva y desolada que comenzó a copiar fielmente –en apariencia- la vida y las costumbres nacionales, y que con el paso de los años nos ha ido mostrando diversas historias en contextos diferentes.

Lo anterior, se desarrollará someramente en la segunda parte de este trabajo. De igual forma, exponemos los cambios que la cinematografía urbana en México ha tenido, desde sus inicios, hasta finales de siglo, retomando los aspectos políticos y sociales más relevantes que se han vivido.

También, por medio de dicho desarrollo, pretendo mostrar que la cinematografía urbana en México ha trasladado de alguna forma, la realidad caótica y melancólica del individuo representado, así como su transformación en el melodrama cinematográfico y en la comedia, pero esta vez tomando como punto de referencia al individuo de fin de siglo que habita en la ciudad de México.

Para los propósitos de este trabajo, será de gran utilidad el análisis estructural que nos permitirá estudiar la significación de la acción humana en su contexto, esto es, en la ciudad de México de fin de siglo.

He tomado cuatro largometrajes que de alguna forma son representativos, ya sea por que son películas taquilleras, porque exponen temas innovadores, o bien, porque retoman las temáticas anteriores, pero las exponen de diferente forma.

En esta investigación decidí trabajar con los cuatro largometrajes mexicanos: Sexo, Pudor y Lágrimas; Amores Perros; Todo el Poder y Crónica de un Desayuno; porque considero que en ellos se representa de diversas formas la vida del individuo de fin de siglo en la ciudad de México. Además, resulta interesante el modo en que se tratan las temáticas más representativas e innovadores de nuestra sociedad, como lo es la violencia, la inseguridad, o la simple comunicación entre los individuo; presentadas por medio de la comedia romántica o el melodrama.

También, porque son producciones taquilleras o innovadoras (en cuanto a la forma en que se representan las historias o en cuanto a técnicas cinematográficas que utilizan) y porque los años de 1999 y el 2000, son dos años representativos en la cinematrografía mexicana, puesto que han sido la punta de lanza, para el despertar del cine en México, sea este taquillero o no.

Así, el análisis que me ocupa en esta investigación, se llevará a cabo por medio de una observación estructurada, la cual me permitirá estudiar los componentes de la estructura comunicacional, basándome en sus relaciones y a partir del estructuralismo.

He desarrollado en la tercera parte de este trabajo, la utilidad y función del análisis del mensaje, basándome principalmente en el estructuralista, Daniel Prieto Castillo, el cual, considera que estamos en presencia de una utilización del lenguaje dentro de los distintos discursos, sea el que corresponde a los grandes medios de difusión, sea el que se específica a través del relato, o de lo visual.

De ese modo, propone cuatro planos para el análisis del discurso: el narrativo, el ideológico, el de estructuras básicas y el estilístico; de los cuales, únicamente retomaré los puntos que serán de gran ayuda para la construcción del código de análisis, el cual nos ayudara a evaluar y caracterizar la representación de la vida urbana del individuo de fin de siglo en la cinematografía mexicana.

Dentro de dicho código, se han contemplado los aspectos morales, físicos, laborales, disfuncionales, familiares, amorosos y económicos (entre otros), con mayor representación en nuestra sociedad.

La pretensión de este trabajo es, el explorar el mundo del cine en México, para conocer las diferencias o igualdades que existen en los personajes y en los individuos de la gran urbe.

La labor será ardua, pues se hará una observación estructurada y minuciosa de los cuatro filmes, secuencia por secuencia. Pero además de laborioso, resulta sumamente importante el tema, siendo que el cine es un instrumento formativo y al mismo tiempo un elemento difusor.

Así, el presente trabajo nos adentrará al mundo del cine mexicano contemporáneo, para advertir la presencia física, los roles, las acciones y las cualidades que desempeñan los personajes con sus semejantes; para indicar las principales representaciones que más se acercan a la realidad del individuo de la ciudad de México.

De tal forma, en el último capítulo se pueden observar las interpretaciones que obtuvimos al analizar estructuralmente los cuatro largometrajes mexicanos ya mencionados.

Tal vez, por medio de este trabajo no se expongan en un cien por ciento las diversas realidades de la sociedad contemporánea, ya que los largometrajes analizados, únicamente toman como parte representativa en el relato cinematográfico, a personajes de estratificaciones

sociales altas, o medias altas, puesto que las clases bajas y medias bajas siguen siendo representadas por los clichés y los lugares comunes del cine de épocas pasadas.

Además, de que dichos largometrajes tratan de mostrar individuos estéticos como los personajes primarios, siendo ellos mismos los que viven el romance y las aventuras; y que además son los héroes o los buenos de la historia. Aunado a ello, encontramos una igualdad falsa en cuanto a hombres y mujeres ya que se trata, de cuestiones que en nuestra sociedad estamos lejos de vivir, o de menos de convertirse en una regla.

CAPÍTULO I

CAPITULO I. TRANSFORMACIÓN DEL CINEMATÓGRAFO EN CINE Y DE ÉSTE EN MERCANCÍA CULTURAL

1.1. La creación de la mass-culture

El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas, las cuales nacen casi en la misma fecha y el mismo lugar, lanzándose simultáneamente por el mundo cubriendo los continentes. La primera, realiza el sueño más insensato que había perseguido el hombre –volar-; y la segunda, no consistía en lanzarse hacía el más allá aéreo, sino reflejar la realidad de la tierra, captar la vida para reproducirla.

De tal manera, mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlos para examinarlos mejor, puesto que éste, valora excesivamente lo real, lo transfigura sin transformarlo por su propia virtud maquinal que algunos han llamado fotogenia, como se hubiera podido hablar en otro tiempo de la virtud soporífera del opio.

El cinematógrafo fue una máquina necesaria y suficiente para fijar una investigación errante para operar luego su propia transformación en cine.[1] Por lo tanto, nadie se asombra de que desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos, para ser aprendido por el espectáculo y así convertirse en cine.

No obstante, Edgar Morin realiza un estudio (Barcelona 1972) donde afirma que el cine se conforma por los mismos elementos que la magia; y que aunque no son iguales si son análogos. Como bien sabemos, desde los inicios del cine este trató de ser definido por expertos y estudiantes, siendo el primer teórico de esta materia Ricciotto Canudo; quien señala que "en el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos"[2] Sin embargo, todos incurren en la efectividad y la magia como principales calificativos del cine.

Para Morin, el arte del cine y la industria de las películas, no son mas que partes emergidas de nuestra conciencia, de un fenómeno que debemos captar en su plenitud, puesto que es el reflejo de la realidad, y al mismo tiempo es algo que se comunica con el sueño. [3]

De este modo, a principios del siglo XX, la potencia industrial ha extendido su soberanía sobre el globo, comenzando en las barracas de las ferias y las máquinas. Hablamos de la segunda industrialización; esto es, la que se refiere a las imágenes y a los sueños, que es por otra parte, la industrialización del espíritu, y la segunda colonización, que concierne ahora al alma, las cuales no solo se abocan al exterior del hombre, sino penetrando en su domino interior y volcando en él mercancías culturales.

Estás nuevas mercancías según Morin son las más humanas de todas "ya que ofrecen en "rodajas" los ectoplasmas de humanidad: amores y miedos novelados, los sucesos del corazón y del alma. [4]

---

[1] Morin, Edgar. El Cine o el Hombre Imaginario. Editorial. Seix Barral. Barcelona 1972. Pág.57
[2] Ibidem, Op. Cit. Pág.13
[3] Ibidem, Op. Cit. Pág. 15
[4] Morin, Edgar. El Espíritu del Tiempo. Ediciones Taurus. S.A. Madrid, 1966. Pág. 20

Para hablar de la creación de la mass-culture o cultura de masas, es preciso especificar que una cultura constituye un cuerpo complejo de normas, símbolos, mitos e imágenes que penetran dentro de la intimidad del individuo, estructurando sus instintos y orientando sus emociones.

Dicha penetración se efectúa con arreglo a procesos mentales de proyección e identificación polarizados sobre los símbolos, mitos e imágenes de la cultura, así como sobre las personalidades míticas o reales que encarnan sus "valores" (los antepasados, los héroes, o los dioses).[5]

Actualmente se habla del tercer mundo, de la tercera revolución industrial (electrónica, nuclear) de los terceros poderes (burocráticos técnicos y administrativos). Así, dentro de este marco de terceros problemas podemos hablar de una Tercera Cultura nacida de la prensa, del cine, de la radio y la televisión; que aparece, se desarrolla y cobra impulso al lado de las culturas clásicas –religiosas o humanistas- y nacionales.

La sociología americana, después de la II Guerra Mundial detecta y reconoce la Tercera Cultura, llamándola mass-culture es decir, una cultura producida según normas masivas de fabricación industrial, extendida por técnicas de difusión masiva; dirigida a una masa social, es decir, a una gigantesca aglomeración de individuos seleccionados sin tener en cuenta las estructuras internas de la sociedad.

Ahora bien, se sabe que la Cultura de Masas o mass-culture, posee una fuerza avasalladora extraordinaria, pues sus contenidos esenciales se refieren a necesidades privadas, afectivas (felicidad, amor), imaginarias (aventuras, libertad) o materiales (bienestar). Pero las medidas del bienestar y de la felicidad, en la medida en que se universalizan en el siglo XX, hacen posible la universalización de la cultura de masas, y recíprocamente, cultura de masas universaliza esas necesidades.

También se extienden por el mundo de hoy un tipo de lenguaje, no ya sincrético, sino universal; el lenguaje de las imágenes: fotografías, películas, cómics, publicidad y anuncios.

Así, la cultura de masas une íntimamente en su seno las dos grandes universalidades, lo universal de la afectividad elemental y lo universal de la modernidad. Estas dos universalidades se apoyan la una sobre la otra, y en este doble movimiento se acentúa la fuerza de difusión mundial de la cultura de masas.[6]

Además, aporta modelos culturales en todos los campos – relaciones amorosas, belleza, vestidos, seducción, erotismo, vivienda-, así como modelos afectivos y prácticos de personalidad, que se aclimatan perfectamente porque son el aspecto cultural de la gran marea mundializada de la civilización técnica y porque parecen anunciar una salvación puramente material.

[5] Ibidem, Op. Cit. Pág. 21
[6] Ibidem, Op. Cit. Pág. 197

En resumen; la cultura de masas, es el opio sociológico de las clases medias y de la burguesía del Tercer Mundo, ciertamente crea y conserva los sueños de una vida a la americana en gran parte de la juventud popular urbana.[7]

De tal manera que la cultura de masas esta integrada en la historia en movimiento, su ritmo es el de la actualidad, su modo de participación es lúdico –estético, su modo de consumo es profano, su relación con el mundo es realista, puesto que el imperialismo de la cultura de masas goza de todo el vigor moderno de lo privado y de lo terrestre, pero lleva la tara de todas sus insuficiencias.

Para tener mas clara esta definición, sería bueno señalar que cultura según Edgar Morin, es un cuerpo de símbolos mitos e imágenes concernientes a la vida práctica y a la vida imaginaria, que dentro de la intimidad del individuo, estructuran sus instintos y orientan sus emociones. "Hablamos de una cultura añadida a la cultura nacional, a la cultura humanista y a la cultura religiosa, y al ser añadida a dichas culturas entra en competencia con ellas mismas" [8]

Así, la cultura de masas se integra a las sociedades modernas que son poli culturales y se hacen contener, controlar y censurar, ya sea por el Estado o por la Iglesia, para al mismo tiempo, procurar corroer y disgregar a las otras culturas.

En este sentido, la cultura de masas no es totalmente autónoma: puede impregnarse de cultura nacional, religiosa o humanística, o a su vez, impregnar ella a dichas culturas. De la misma forma, no se puede decir que sea la única cultura del siglo XX, pero si que es la corriente cultural más masiva y nueva de nuestro siglo. [9] Nacida en los Estados Unidos, se ha aclimatado en Europa Occidental, aunque algunos de sus elementos se extiendan por todo el globo. Siendo cosmopolita por vocación y planetaria por extensión.

1.2 El desarrollo de la Industria cultural y las consecuencias culturales de ésta

Para que la cultura industrial haya sido posible, han sido necesarios muchos inventos técnicos, especialmente el cinematógrafo y la telegrafía sin hilos, los cuales han entrado en el ámbito de la cultura impulsados por la fuerte brisa del ánimo de lucro capitalista, sin el cual estas invenciones no habrían conocido, sin duda, un desarrollo tan masivo y radicalmente orientado. Pero una vez dado este impulso, el movimiento sobrepasa al capitalismo.

Así, entendemos por Industria Cultural a todos los procesos culturales que se han desarrollado fuera de la esfera de orientación estatal (religiosa o pedagógica y que se han dado en todos los regímenes, tanto en el cuadro del Estado, como en el de la empresa privada, donde difieren radicalmente sus contenidos culturales según el tipo de intervención estatal, y en los cuales se busca alcanzar el máximo público.

---

[7] Ibidem, Op. Cit. Pág. 201
[8] Ibidem, Op. Cit. Pág. 22
[9] Ibidem, OP. Cit. Pág. 23

La industria cultural tiene necesidad de unidades forzosamente individualistas, ejemplo de ello pudiera ser una película concebida en función de unas recetas standard; (intriga amorosa-happy end), debe tener su personalidad, su originalidad y su uncida, puesto que la creación cultural no puede estar totalmente integrada en un sistema de producción industrial, ya que la película debe cada vez encontrar "su" público y sobre todo debe intentar una difícil síntesis de lo standard y lo original: lo standard se beneficia del éxito pasado y lo original es la clave del nuevo éxito, pero lo conocido implica el riesgo de cansar y lo nuevo de no gustar.

Por ello, el cine busca la "vedette", que une arquetipo con lo individual, así se comprende que la "vedette" sea el mejor seguro de la cultura de masas y particularmente del cine. La contradicción invención-standarización es la contradicción más dinámica de la cultura de masas; es un mecanismo de adaptación al público y del público a ella.[10]

No obstante, toda producción masiva destinada a ser consumida tiene su propia lógica: la lógica del máximo consumo, donde la búsqueda de un gran público implica de antemano la búsqueda de un denominador común.

Las películas standard tienen a ofrecer amor, acción, humor y erotismo en dosis variables; mezclan un contenido viril (agresivo) con otro femenino (sentimental), donde la variedad se dirige exclusivamente a satisfacer todas las aficiones y todos los gustos para poder obtener así el máximo consumo, donde la variedad esta sistematizada y homogeneizada, con arreglo a normas comunes.

El cine, desde que comenzó el reino del largometraje, tiende al sincretismo, puesto que la mayor parte de las películas sincretizan, en el seno de los grandes géneros y múltiples temas. Sincretismo es la palabra más apta para traducir la tendencia a homogeneizar toda una diversidad de contenidos bajo un denominador común. Además, tiende a unificar en cierta medida los dos sectores de la cultura industrial: el sector de la información y el sector de lo imaginario y lo fabuloso.

Podemos observar que la Cultura de Masas esta animada por este doble movimiento de lo imaginario remendado a lo real, y de lo real tomando los más vivos colores de la imaginación, donde la cultura de masas trabaja en dos direcciones inversas.

Por una parte, esos dobles viven en nuestro lugar, libres y soberanos; nos consuelan de la vida que nos hace falta, nos divierten de la vida que nos ha tocado; por otra parte, nos incitan a la imitación, nos dan el ejemplo de la búsqueda de la felicidad según sus contextos. También, nutre la vida y por otra parte, la atrofia, adaptando a los que ya están adaptados, y adaptando a los adaptables.

Por otro lado, a partir de los años treinta, primero en los Estados Unidos y después en los países occidentales, emerge un nuevo tipo de prensa, de radio y de cine cuyo carácter más

[10] Ibidem, Op. Cit. Pág. 37

propio es el de dirigirse a todos, donde el cine ha pasado de ser un espectáculo de feria a ser el espectáculo de todos.

Aunado a ésto el cine ha conseguido sobrepasar la alternativa que caracterizaba la época muda: películas con carácter femenino; tiernas, lacrimosas, dolorosas y películas con un claro carácter viril; brutal y agresivo. Hoy en día produce películas sincretizadas, donde el contenido sentimental se mezcla con el contenido brutal.[11]

Si tomamos en cuenta la situación que se vivía en esa época, tanto política, económica y social, observaremos que el cine fue el primero que reunió en sus circuitos a espectadores de todas las clases sociales urbanas, e incluso campesinas.

Ciertamente, hay estratificaciones que vuelven a constituirse en el interior de la nueva cultura; las salas de estreno y los cines de barrio crean una diferencia dentro del público cinematográfico. Pero esta diferenciación no es exactamente la de "clase social", sino bien puede ser una diferencia en la elección de un programa o una película, donde la diferenciación de los gustos puede ser también una diferenciación social de carácter parcial.

También, la cultura industrial es el único gran terreno de comunicación entre las clases sociales: puesto que tanto el patrón como el obrero han visto la misma película casi en el mismo momento, o bien, pueden tararear canciones de la banda "El Recodo" o del grupo "Intocable".

Así, esta cultura industrial viene a ser en cierto sentido la cultura cuyo medio de desarrollo está constituido por el nuevo campo salarial.[12]

La nueva cultura está encuadrada en el complejo sociológico constituido por la economía capitalista, la democratización del consumo, la formación y desarrollo del nuevo campo salarial y la progresión de ciertos valores. Ejemplo de ello, bien puede ser, el cine de Hollywood que se dirige no solamente al público americano, sino al público mundial, y desde hace más de diez años, oficinas especializadas eliminan todo tema susceptible de chocar a un auditorio europeo, asiático o africano.

Al mismo tiempo, se desarrolla un nuevo cine estructuralmente cosmopolita, el cinema de coproducción, que reúne no solamente capitales, sino también a estrellas, autores y técnicos de diversos países.

Por otro lado, bien sabemos que la producción cultural crea al público de masas, el público universal. Pero al mismo tiempo redescubre algo que permanecía subyacente: un tronco común al público de masas. Así, la cultura de masas en el universo capitalista no viene impuesta por las instituciones sociales, sino que proviene de la industria y el comercio, es una

[11] Ibidem, Op. Cit. Pág. 51
[12] Ibidem, Op. Cit. Pág. 54

cultura propuesta, donde incluso en los sistemas totalmente estatistas, la asistencia al cine, la escucha de la radio y la lectura de periódicos no son obligatorios.

Por lo tanto, la cultura de masas, es pues, el producto de una dialéctica producción-consumo en el seno de una dialéctica global que es la de la sociedad en su totalidad.

Así, siendo en los años 1930-1936 cuando comienza a operarse en los Estados Unidos un sincretismo que va a dar a la cultura de masas sus caracteres más originales, pues es en este momento cuando aparece en el mundo el nuevo desarrollo industrial que modifica las condiciones de vida de las clases populares creando los nuevos cuadros de la moderna civilización técnica.[13]

De este modo, las consecuencias culturales nacidas directamente de las innovaciones técnicas que han condicionado la nueva cultura son: la implantación de salas de cine en la ciudad, y luego en el campo, y sobre todo, la telecomunicación a través de radio y televisión, convierten en omnipresente a la cultura de masas.

Con el cine, la radio y la televisión, aparece otra importante diferencia cualitativa. La película y la emisión de televisión o radio reproducen directamente la vida en su movimiento real, a través del cual, la cultura de masas participa de una característica de la cultura pre-impresa, folklórica o, si se quiere, arcaica: la presencia visible de los seres y de las cosas, la presencia permanente del mundo de lo invisible.

Los "dobles" del cine y las voces radiofónicas son algo así como aquellos espíritus, fantasmas o genios que atemorizaban permanentemente al hombre arcaico y reencarnaban materialmente en sus fiestas. Ahora, el espectador no participa más que psíquicamente del espectáculo televisado, o de la película proyectada en las pantallas.

Así, el cine se hace ilusionista suprimiendo lo que era y transfigurándolo dialécticamente, donde el movimiento da cuerpo a lo que esta desprovisto de él, puede insuflar alma a todo lo que él anima.[14] Poniendo en práctica esta lógica: lo vivo se apoderará de lo muerto. En esta etapa del onirismo de anticipación el mundo de la película se ha convertido ya, muy exactamente en el mundo de los espíritus o fantasmas, tal como se manifiesta en gran número de mitologías antiguas. Pero debemos especificar que al referirnos al cine como ilusionismo o magia, no es como esencia, sino como cierta etapa y ciertos estados del espíritu humano.

Así, la muerte-renacimiento es la segunda inmortalidad paralelamente a la supervivencia del doble. Los dobles se mueven en libertad en el universo de las metamorfosis, y éste está animado por los espíritus, es decir por los dobles.[15]

---

[13] Ibidem, Op. Cit. Pág. 76
[14] Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Edit. Seix Barral. Barcelona 1972. Pág.150
[15] Ibidem, Op. Cit. Pág. 65

De esta manera, los objetos se alzan entre dos vidas, dos grados de la misma vida; la exterior animista y la interior subjetiva. En la palabra alma hay dos sentidos: el mágico (alienado), en el que se traslada el alma sobre el objeto contemplado, y el subjetivo, en el que se siente como emoción interior.

Sustituir alternativamente la persona por el objeto es uno de los procedimientos más corrientes del cine: el film obtiene sus efectos más eficaces con tales traslados. Mitos y creencias, sueños y ficciones son el brote de la visión mágica del mundo. Ponen en acción al antropomorfismo y al doble.

Lo imaginario es la práctica mágica espontánea del espíritu que sueña.[16] Donde el sueño nos muestra cómo los procesos más íntimos pueden alienarse hasta la cosificación o reificación, y cómo esas alineaciones pueden reintegrar la subjetividad. La esencia del sueño es la subjetividad, su ser es la magia.

Así, entramos a una etapa puramente imaginaria, llegando al desdoblamiento, o bien, a la proyección de nuestro propio ser individual, en una alucinación en que se nos aparece nuestro aspecto corporal. Por lo cual, en la identificación, el sujeto, en lugar de proyectarse en el mundo, absorbe el mundo en él.[17]

Nos hemos podido percatar que donde está manifiesta la magia, la subjetividad esta latente, y donde la subjetividad está manifiesta la magia esta latente.

Por ello, la participación afectiva se extiende de los seres a las cosas y reconstituye fetichizaciones, veneraciones y cultos. Convirtiéndose así en una ambivalencia dialéctica que liga los fenómenos del corazón y las fetichizaciones, teniendo como ejemplo cotidiano el amor.

1.3 La ilusión del cinematógrafo y la realidad del cine

Podemos desenmascarar la magia del cine, reconocer en ella las sombras proyectadas, los jeroglíficos de la participación afectiva. Mejor aún: las estructuras mágicas de este universo nos hacen reconocer sin equívoco las estructuras subjetivas.

No hay más juegos de sombra y luz en la pantalla; sólo un proceso de proyección puede identificar las sombras con las cosas y seres reales, y atribuirles esta realidad que tan evidentemente les falta en la reflexión aunque tan poco en la visión. [18]

De tal manera, que el montaje que realiza el definitivo paso del cinematógrafo al cine, e introduce su ritmo, su movimiento organizado, allí donde no había más que una sucesión de escenas, de planos, de imágenes. Dicho movimiento, y (en virtud de esas operaciones secretas

[16] Ibidem, Op. Cit. Pág. 91
[17] Ibidem, Op. Cit. Pág 102
[18] Ibidem, Op. Cit. Pág. 108

del espíritu gracias a las cuales se confunden lo real y lo irreal) el cine, se ha hecho más real y más irreal que el cinematógrafo.

Por lo cual, este mundo necesita de nuestra sustancia para vivir. En el momento de la participación, todos los personajes de la película están exteriormente determinados, aunque interiormente libres, tienen dos dimensiones, pero interiormente las tres: exteriormente son fantasmas, pero interiormente viven.

Es decir, están exteriormente en las tres dimensiones, exteriormente corporales, exteriormente libres. Viven de la vida que nos es absorbida. Nos han tomado nuestras almas y nuestros cuerpos, los han ajustado a sus dimensiones y pasiones. Más bien somos nosotros quienes, en la sala oscura, somos sus fantasmas o ectoplasmas espectaculares. Muertos provisionalmente, miramos a los vivos.

Pero Meliés, el mago de lo irreal, planteó sin equívocos la regla de oro de la verdad de las cosas (todo es necesario para dar apariencia de verdad a cosas enteramente ficticias). En las cuestiones materiales, el cinematógrafo debe hacerlo mejor que el teatro y no aceptar lo convencional.[19]

Asimismo, la cámara puede y debe ser subjetiva, no el objeto y el cine puede y debe deformar nuestra toma de vista sobre las cosas, no las cosas. Así el extraño destino del cine, es fabricar ilusión con seres reales, fabricar realidad con ilusión de cartón-piedra.

Por lo cual, el film diferencia su universo del sueño: nos indica indiscutiblemente que su universo es el del estado de vigilia y que lo que marca la diferencia entre los dos mundos es la objetividad, la corporalidad, y la racionalidad de las cosas.

Ahora bien, el cinematógrafo, con su imagen única, no comportaba más que un símbolo único, el plano único y elemental del cinematógrafo ha estallado para dar origen a todas las posibles combinaciones simbólicas, donde cada plano se convierte en un símbolo particular, superponiéndose nuevos símbolos al de la imagen.[20]

En cambio, el plano de cine lleva una carga simbólica de alta tensión que decuplica tanto el poder afectivo como el poder significativo de la imagen, donde el cine desarrolla un sistema de abstracción, de ideacción segregando un lenguaje, es decir, una lógica y un orden: una razón.

De tal manera que en la medida en que identifiquemos las imágenes de la pantalla con la vida real, se ponen en movimiento nuestras proyecciones-identificaciones propias de la vida real.[21]

---

[19] Ibidem, Op. Cit. Pág. 184
[20] Ibidem, Op. Cit. Pág. 200
[21] Ibidem, Op. Cit. Pág. 108

Así, la ausencia de participación práctica determina pues una intensa participación afectiva; donde se realizan verdaderas transferencias entre el alma del espectador y el espectáculo en la pantalla, y donde las técnicas del cine son provocaciones, aceleraciones e intensificaciones de la proyección-identificación.

En tanto, esta claro hasta aquí, que el espectador tiende a incorporarse y a incorporar en él, a los personajes de la pantalla en función de las semejanzas físicas o morales que les encuentra.

Ayudado por las técnicas del cine, que concurren a sumir al espectador tanto en el ambiente como en la acción de la película. La transformación del tiempo y del espacio, los movimientos de cámara, los cambios incesantes de los puntos de vista tienden a arrastrar los objetos al circuito afectivo.

De esta forma, la magia no solamente se atrofia para dejar lugar a la participación afectiva, sino que ésta, con el uso y el desgaste, se endurece progresivamente en abstracción; el truco mágico se ha transformado en signo de inteligencia.[22]

Por ello, el cine se desliga, pues, del cinematógrafo para constituirse en sistema inteligible, donde todas sus técnicas se elevan de las raíces oscuras de la magia hasta la superficie racional del discurso. Donde las bases y los instrumentos del cine son los del tono efectivo y del descifraje racional, y construyen al mismo tiempo una imaginación y un discurso.

Así, el cine aclara y desarrolla las estructuras intelectuales de la participación, las estructuras participativas de la inteligencia, y al igual que la teoría de la magia y de la afectividad, esclarece la teoría de la formación de las ideas y de su desarrollo.

Por otro lado, a pesar del ojo monocular de la cámara, de la bi dimensionalidad de la pantalla, de la ausencia de sonido, de color y demás, el cinematógrafo Lumiére, fue inmediatamente inteligible y su difusión por el mundo en los años 1895-1897 demostró su universalidad.

Pero habría que tomar en cuenta que actualmente el cine es más universal que el cinematógrafo, en la medida esencial en que está vertebrado por las nacientes estructuras antropológicas.

Ahora bien, cincuenta años de cine han acelerado el movimiento interno de los films, donde no solamente el público nuevo debe adaptarse a esta rapidez, sino que ciertos públicos acostumbrados al cine la siguen mal.[23]

Por otra parte, podemos observar que el mundo se refleja en el espejo del cinematógrafo, mientras que el cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano.

[22] Ibidem, Op. Cit. Pág. 201
[23] Ibidem, Op. Cit. Pág. 225

Así, el film es ese momento en el que se unen dos psiquismos, el incorporado en la película y el del espectador, "siendo un rasgo esencial el del cine, el que opera en lugar del espectador, sustituyendo nuestra investigación por la suya".[24]

Además, representa y al mismo tiempo significa. Eleva lo real, lo irreal, el presente, lo vivido, el recuerdo y el sueño al mismo nivel mental común. Al igual que el espíritu humano, es tan mentiroso como verídico, tan mitómano como lúcido.

Mientras que el cine por el contrario, es montaje, es decir elección, deformación, trucaje. (las imágenes solas no son nada sólo el montaje las convierte en verdad o en mentira).

De este modo, los inventores del cine, empírica e inconscientemente han proyectado al aire libre las estructuras de lo imaginario, la prodigiosa movilidad de la asimilación psicológica y los procesos de la inteligencia, puesto que el cine hace comprender no solamente el teatro, poesía, música, sino también el teatro interior del espíritu: sueños, imaginaciones, representaciones: ese pequeño cine que tenemos en la cabeza.[25]

Por lo tanto, las proyecciones imaginarias no son aparentemente más que los epifenómenos o los delirios. Llevan todos los sueños imposibles, todas las mentiras que el hombre se dice asimismo, todas las ilusiones que se forja (espectáculos, artes).

El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre. Dicho proceso es en primer lugar de exploración; comienza con el cinematógrafo, que pone al alcance de la mano, o mas bien del ojo, el mundo desconocido. El cine prosigue y desarrolla la obra exploradora del cinematógrafo.

Donde, los mitos y la religión están allí para testimoniar su increíble irrealidad, puesto que nuestros sentimientos deforman las cosas, nos engañan sobre los acontecimientos y los seres, no se debe al azar el que sentimiento signifique bobería o debilidad, que magia signifique error, impotencia o engaño.

Así el cine atestigua la oposición de lo imaginario y de la práctica, al igual que su unidad, donde la verdadera vida está ausente. El mundo al alcance de la mano, el hombre sujeto del mundo, no es mas que un programa de ilusión. El hombre sujeto del mundo no es aún, y tal vez espectáculo del cine, pero al mismo tiempo, y contradictoriamente, como todo lo imaginario, el cine es comercio efectivo con el mundo.

En tanto, la antropología del cine nos introduce en el corazón mismo de la actualidad histórica, debido a que es espejo antropológico, el cine refleja necesariamente las realidades prácticas e imaginarias, es decir, también las necesidades, las comunicaciones y los problemas de la individualidad humana de su siglo. [26]

[24] Ibidem, Op. Cit. Pág. 233
[25] Ibidem, Op. Cit. Pág. 235
[26] Ibidem, Op. Cit. Pág. 245

El cine en si mismo, es un espejo –la pantalla-; pero al mismo tiempo una máquina, -el aparato tomavistas y de proyección-. Es el producto de una era maquinista, puesto que no se contenta con dotar al ojo biológico de una prolongación mecánica que le permite ver más claramente y más lejos, no interpreta solamente el papel de una máquina que suelta el resorte de las operaciones intelectuales.

Es la máquina –madre, generadora de lo imaginario y –recíprocamente- lo imaginario determinado por la máquina, pues ésta, se dedica a la satisfacción de necesidades imaginarias, suscitando así una industria del sueño, al mismo tiempo que es una fábrica de alma y de personalidad.

Además, el cine es necesariamente un espejo de las participaciones y realidades de este siglo, donde no solamente es una máquina que refleja el mundo en que vivimos, sino que ha sufrido una metamorfosis al convertir esta máquina, en una máquina de imitar el espíritu.

Así, desde su aparición en la tierra, el hombre ha alienado sus imágenes fijándolas en hueso, marfil o en la pared de las cavernas. Lo verdadero es que el cine pertenece a la misma familia que los dibujos rupestres, que las garrapatas infantiles, que los frescos de Miguel Ángel, que las representaciones sagradas y profanas, de los mitos, leyendas y literatura, pero nunca encarnados a este extremo con la realidad natural, por eso ha habido que esperar al cine para que los procesos imaginarios sean exteriorizados original y totalmente. Al fin podemos visualizar nuestros sueños, porque se han lanzado sobre la materia real.[27]

Por vez primera, mediante la máquina, a su semejanza, nuestros sueños son proyectados y objetivados. Son fabricados industrialmente y compartidos colectivamente, además de que vuelven sobre nuestra vida despertada para modelarla, nos enseñan a vivir o no vivir.

Lo anterior se debe a que el desarrollo técnico industrial –capitalista toma a su cargo el individualismo burgués. Le integra transformándole. Le transforma generalizándole sobre la base de los standards de consumo.

Pero, habría que detenernos un poco aquí, para cuestionarnos ¿qué es lo que consumimos? y ¿cómo lo consumimos?. Aquí nos ocuparemos ahora brevemente de las formas de aproximación al cine, que lo contemplan como hecho estético y como hecho comunicativo, lo cuál también es una manera de responder a las preguntas.

El cine ha sido considerado como un medio de reproducción, de difusión –importante sin duda-, pero sólo esto y nada más. También el cine es un medio de reproducción y difusión en el sentido de que no es, en primera instancia, más que un conjunto de fotografías animadas que reproducen hechos reales o imaginarios.[28]

---

[27] Ibidem, Op. Cit. Pág. 251

[28] Mitry Jean. Estética y sicología del cine: Las estructuras. Edit. Siglo XXI. Pág. 45

A pesar de todo, el carácter esencial del cine es ser imagen. Una sucesión de imágenes animadas desde luego. En sus estructuras el film es movimiento y cambio: cambio de planos, de secuencias, de puntos de vista. Movimiento sugerido intelectualmente (por ejemplo entre numerosas acciones situadas en lugares diferentes), pero se convendrá en que es sobre todo representación del movimiento, lo que no podría ser si él mismo no estuviese en movimiento, pero que no obstante condiciona que sea imagen ante todo.

Tomando en cuenta los criterios predominantes hoy entre los públicos habituales de los mensajes transmitidos ya sea por Radio, Televisión o Cine, en relación con las expectativas acerca de los contenidos de sus mensajes, Francisco Sanabria los ha sintetizado y ha llegado a la conclusión de que los destinatarios tienen una idea concreta y muy limitada acerca del uso de la prensa, del cine, de la radio y de la televisión.[29]

Puesto que afirma que si se les pregunta acerca de lo que esperan de la comunicación audiovisual, las respuestas serían variadas, pero acaso muy pocos vieran en ellas un vehículo cultural de aprovechamiento útil.

Ahora bien, según definición de Berlo: "Mensaje es el producto físico verdadero del emisor –ecodificador-, el cual se debe basar en varios elementos según Sanabria: un contenido de pensamiento o de conciencia, que adquiere una determinada forma, de acuerdo con las normas convencionales de un determinado código. Los cuales son esenciales para que se produzca el mensaje, sea cual sea el medio utilizado para la transmisión.[30]

En el caso que aquí nos compete, -cine-, esas imágenes son signos orales, verbales, musicales, sonoros , icónicos o cinemáticos que adoptan una determinada forma, transmiten un contenido de muy variada especie. Un contenido encarnado en signos y revestido de forma en un mensaje.

Por lo cual, cada uno de los medios audiovisuales están integrados por una suma de códigos o de sistemas de signos, pero el resultado final no nace de la simple acumulación de los diferentes componentes (verbales, literarios, icónicos, sonoros, etcétera.) sino que es necesario tener en cuenta la trama de relaciones de interdependencia que se produce entre los diferentes componentes como resultado de la nueva estructura superior que engloba a las estructuras parciales.

De esta manera, el lenguaje específico de cada medio se convierte en un ecosistema, o conjunto de sistemas diferentes en mutua e íntima dependencia de sus elementos con el fin de lograr el equilibrio formal necesario, no sólo para la belleza sino incluso para la comprensión del mensaje.[31]

---

[29] Martínez Alberto, José Luis. El mensaje informativo. (Periodismo en Radio, T.V. y Cine. Barcelona 1977. Pág. 169

[30] Ibidem, Op. Cit. Pág. 171

[31] Ibidem, Op. Cit. Pág. 173

Así, de los diferentes medios audiovisuales, el cine ha sido el pionero en este camino de búsqueda de su propia identidad expresiva como sistema de signos estructurados en una unidad superior.

De tal manera, que el que abre sus ojos a la pantalla es como el que en una reunión social los cierra para abstraerse en sus sueños. El espectáculo cinematográfico no establece una comunicación entre los que lo contemplan; al revés, los aísla.

Por lo cual, considero de suma importancia el análisis a la cinematografía mexicana de fin de siglo, ya que después de haberlo visto como espectáculo y como industria, es momento de considerarlo como la cultura de la imagen y el sonido, los cuales pueden ser analizados a través de sus variadas estructuras, puesto que hoy por hoy el cine es uno de los fenómenos que mas claramente expresa lo que es la sociedad contemporánea.

Claro esta, que existen un sin fin de géneros y propuestas cinematográficas, pero los cuatro largometrajes que analizamos, de algún modo reflejan la situación actual de la ciudad y de sus residentes.

1.4. El lenguaje del cine

Para Edgar Morin la auto selección es el principio esencial del consumo, puesto que el consumidor puede apagar su radio o su televisión no comprar el periódico o salirse tranquilamente del cine, por lo que es indudable que no hay público más auto seleccionado que el público receptor de películas.

En el caso del cine es preciso un determinado acto de voluntad consciente y manifiesto para que el hombre se convierta en individuo de un público de cine. [32]

Así, que el contacto establecido entre el cine y su público es el más rico de los contactos que se pueden lograr a través de los mass-media.[33] Así, color, sonido y dimensión de la pantalla son utilizados para impresionar a un espectador cautivo que ha elegido voluntariamente ser un espectador cautivo. El contacto, además, dura un largo rato y no aparece interrumpido ni fragmentado durante toda la proyección del filme.

Es decir, que en tanto el espectador de cine es un solitario que se deja envolver pasivamente dentro de un baño tibio que actúa como catalizador para la proyección de sus propios sueños, el de la televisión necesita forzar su grado de interés para participar personalmente en el mensaje con una aportación que supone cierto esfuerzo. [34]

El cine –dice Francisco Sanabria – es el único medio que, aun con limitaciones, ha ingresado con justicia en el campo de lo culturalmente valioso, que contribuye eficazmente hoy a que el lenguaje de la T .V. (medio frío) sea considerablemente distinto del lenguaje específico del cine (medio caliente).

[32] Ibidem, Op. Cit. Pág. 270
[33] Ibidem, Op. Cit. Pág. 271
[34] Ibidem, Op. Cit. Pág. 272

Por lo que, en éste, –sobre todo a partir de los descubrimientos funcionales de la escuela objetivista- parece haberse llegado a la conclusión de que es primordialmente lenguaje de imágenes, en cuyo ritmo estriba su esencia, siendo el lenguaje hablado un apoyo muy marginal.

Ahora bien, frente a esta fluidez proteica e incoherente, el lenguaje del cine se presenta ya a nuestros ojos de hombres de la última mitad del siglo XX como un lenguaje estabilizado y preciso, como un lenguaje apto para reflejar contenidos ricos y complejos, casi con la misma riqueza de posibilidades ideológicas que una obra literaria: novela, teatro, poesía. [35]

Desde entonces han pasado más de 50 años. Este medio siglo, ha servido para que el arte incipiente que se exhibía al principio como un espectáculo populachero, fuera perfilando su propio sistema de signos y el enunciado de las reglas para su estructuración formal.

De tal forma que los cineastas fueron aprendiendo progresivamente el arte de escribir para el cine; es decir, aprendieron a manejar adecuadamente las imágenes en movimiento de acuerdo con unas determinadas normas combinatorias permisibles y universalmente aceptadas.

Así, las imágenes y su estructuración en unidades superiores fueron analizadas y estudiadas hasta provocar la aparición de varias teorías acerca de la morfología, la sintaxis, la semántica, la retórica e incluso la poética del cine. A partir de este momento, en la cultura occidental hizo su aparición el Séptimo Arte. [36] Donde las imágenes, son signos orales, verbales, musicales, sonoros, icónicos o cinemáticos que adoptan una determinada forma y transmiten un contenido de muy variada especie.

Por medio del sintagma, que en lingüística es el encadenamiento de unidades por medio de las cuales se coordinan las partes del discurso. En el cine, es el encadenamiento de unidades sucesivas, por ejemplo: los planos, los montajes, las relaciones audiovisuales y los movimientos de aparatos, entre otros.

Dicha formación, un poco abstracta, reviste un problemática bien real, al menos en las películas narrativo –representativas: estos filmes, en general, están articulados en un determinado número de grandes unidades narrativas sucesivas. (lo que llamaremos, secuencias del filme, o grandes sintagmas)[37]

Así, la imagen no es mas que una abstracción; es decir, formas visuales, que son suficientes para que se reconozca la cosa fotografiada, siendo simbólica toda cosa que sugiere, contiene o revela otra cosa mas que ella misma.

---

[35] Ibidem, Op. Cit. Pág. 274
[36] Ibidem, Op. Cit. Pág. 274
[37] J. Aumont, A. Berlanga, M, Vernet. Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje. Ed. Paidos. Barcelona 1989. Pág. 58

Lo cual, quiere decir que toda cosa, según la óptica con la que se considere, puede en un momento dado convertirse en símbolo, siendo la imagen por naturaleza y por función simbólica.[38]

El simbolismo es un complejo inestable en el que la presencia afectiva puede hacerse mágica en el límite en el que la dignificación intelectual puede adquirir, en el límite un carácter puramente abstracto.

Por ello, sería bueno explicar que el empleo del símbolo en el cine, consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al espectador más que lo que pueda brindarle la sola percepción del contenido aparente.

De tal manera que sin destruir las cualidades afectivas de la imagen, la ambivalencia simbólica y todas las técnicas del cine ponen en acción y solicitan procesos de abstracción y de racionalización que van a contribuir a la constitución de un sistema intelectual. [39] El cine no dispone prácticamente de vocabulario convencional, ya que sus signos no son más que símbolos estereotipados, metamorfosis y desapariciones transformadas en comas y punto final (encadenado, fundido).

El lenguaje del cine se sitúa entre el de las palabras y la música: por eso ha logrado atraérselas y asociarlas en una polifonía expresiva que utiliza el canto desencadenado del alma (música) como vehículo de comunicaciones intelectuales (palabras). [40]

El cual en su conjunto, no esta fundado en las cosificaciones particulares, sino en los procesos universales de participación. Sus signos elementales son comprimidos de magia universal, por ello las dificultades de comprensión del lenguaje cinematográfico son, pues, reales y considerables, pero hay que comprender esta impresión: una encuesta de la UNESCO realizada en 43 países concluye que "el ser analfabeto es un impedimento grave para la inteligencia del lenguaje cinematográfico". [41]

En tanto, el cine como la música, contiene la percepción inmediata del alma por si misma. Como la poesía, se desarrolla en el campo de la imaginación. Pero más que la poesía, más que la pintura y la escultura, opera porque a través de un mundo de objetos dotados de la percepción práctica y expone narrativamente un encadenamiento de acontecimientos a través de sus personajes.

Dichos acontecimientos, son muy variados en las propuestas fílmicas del cine mexicano, ya que al igual que el cinematógrafo, las producciones han ido evolucionando a lo largo de los años.

---

[38] Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Edit. Seix Barral. Barcelona 1972. Pág.1999
[39] Ibidem, Op. Cit. Pág. 203
[40] Ibidem, Op. Cit. Pág. 219
[41] Ibidem, Op. Cit. Pág. 27

Situación que podemos observar en el siguiente capítulo de este trabajo, ya que en él, retomaremos los antecedentes históricos del cine urbano en México, así como los cambios y evoluciones que ha vivido, tanto la ciudad como sus habitantes.

Hemos reiterado y seguiremos haciéndolo hasta el cansancio, la importancia de la ciudad de México, ya que esta a pesar de ser únicamente un lugar de residencia, es también un lugar simbólico para las producciones cinematográficas del México contemporáneo, cuestión que en capítulos posteriores desarrollaremos más explícitamente.

Por ahora, solamente basta señalar que en el último apartado del capítulo siguiente, se podrán observar las propuestas fílmicas más representativas del cine mexicano, que han comenzado a exponer, modos de percepción innovadores, dejando atrás las fórmulas añejas y desgastadas, tal vez con historias trilladas en apariencia pero con percepciones y exposiciones diferentes.

La mayoría de estás « nuevas » producciones son cintas que retratan de una u otra forma, una ciudad de México caótica y con infinidad de historias, que pasan delante de nuestros ojos y que no percibimos y que la hacen ser en toda su urbanidad.

El cine urbano ha dejado de lado el estereotipo en el cual, la ciudad de México era parte escencial en los filmes, pues hoy en día ha pasado a ser, parte tan importante como los personajes, que interactúan en ella.

De tal forma que, estás recientes producciones más allá de mostrar historias convencionales con una ciudad de México expuesta únicamente como telón de fondo, nos muestra el acontecer cotidiano y los cambios que ha sufrido con el paso del tiempo esta gran urbe y sus habitantes.

Se ha observado en este capítulo, que de todos los sueños que el hombre ha tenido a lo largo de los años, el cine ha sido el más pretencioso, ya que ha tratado de captar la vida para posteriormente reproducirla, pero no la vida cotidiana y física del hombre, sino la espiritual. Situación que no ha logrado desde los inicios del cinematógrafo, ya que lo menos que ha conseguido es manipular esa alma o ese espíritu. Haciendo que el individuo sea menos infeliz y más libre.

Lo hace soñar mostrándole en la pantalla grande contenidos esenciales que se refieren a dichas necesidades, que ha universalizado y ha producido en cantidades industriales, dándose así una hermandad o una unión, entre dichas necesidades afectivas y el lenguaje de las imágenes.

Después de que el cinematógrafo sufrió la transformación en cine, éste como ya vimos, se convirtió en una parte importante de la industria cultural y ha logrado manipular emociones y crear estereotipos masivamente, pero esa no ha sido su única labor, ya que el cine ha funcio-

nado y sigue funcionando en la sociedad contemporánea, como un consolador de la vida que carece el individuo.

Además de divertirla y transformarla en una imitadora, formandole al hombre modelos culturales ha seguir que en la actualidad se ven reflejados en nuestra sociedad. Como ejemplo tenemos, las producciones norteamericanas que llegan a las salas de cine en México y que nos impregnan con sus ideas de bienestar, encaminado este únicamente a lo material, o bien, nos crean estereotipos de belleza femenina: rubia, alta, delgada y ojos claros.

Mientras menos exista la participación práctica del individuo, mayor será la participación afectiva o emocional del espectador. El cine no es únicamente el reflejo o la representación de la sociedad, sino que se ha transformado al convertirse en un manipulador del espíritu. Ya que por medio de los mensajes[42] que son el producto físico del emisor, nos transmiten contenidos diversos que en la actualidad se han ido manejando adecuadamente.

Ejemplo de ello, pudiera ser las producciones mexicanas que se han realizado ha finales de siglo, ya que sus contenidos son innovadores, o bien, las técnicas cinematográficas son manejadas correctamente.

Situación que no siempre fue así, ya que como se verá en el capítulo siguiente, la cinematografía en México, ha tenido infinidad de cambios a lo largo de las diversas etapas que ha sufrido, vivido y llorado y de las cuales, nosotros podremos ser participes en el siguiente apartado.

---

[42] Mensajes, según definición de Berlo, es el producto físico verdadero del emisor, el cual se debe basar en varios elementos dentro de los que se encuentra un contenido de pensamiento o de conciencia, que adquiere una determinada forma.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II. EL CINE URBANO EN MÉXICO, DESDE SUS INICIOS HASTA FINALES DE SIGLO.

2.1 Antecedentes históricos del cine urbano en México

La historia de México, es la historia de una nación que con trabajos y esfuerzos, ha construido día a día su porvenir.

En los tempranos años de la guerra revolucionaria, los días en que se forjan y consolidan las instituciones nacionales y los años más recientes, en que la globalización forma parte de nuestro pensamiento cotidiano, los mexicanos hemos conformado una concepción del mundo que de una u otra forma ha sido representada en la pantalla grande, la cual nos ha permitido ser testigos de la cotidianidad mexicana, de nuestra ambivalente clase media, pujante y trabajadora, de las luchas de una juventud participativa y crítica, en busca de espacios y oportunidades, en fin, de la exitosa batalla por no dejar de ser nosotros y seguir siendo alguien con destino y futuro propios.

El esplendor del cine urbano durante los 40´s y parte de los 50´s, coinciden con la Época de Oro, de la cual existe cierta imprecisión cronológica y que manejaremos entre 1941 a 1949, es decir, en los años coincidentes con la Segunda Guerra Mundial.

Dicho fenómeno, se da debido a que de los tres países productores de cine, de habla castellana (España, Argentina y México), solamente nuestro país era aliado de los Estados Unidos en la guerra contra el Eje (Alemania, Italia y Japón). En consecuencia los vecinos del norte convinieron ayudar al cine mexicano, debido a que la difusión de sus películas en países hispanohablantes del continente, podía favorecer a la causa de los Aliados en términos de propaganda, movilización y dinero, como lo señala Emilio García Riera en su libro Historia Documental del Cine Mexicano. [1]

De ahí que en 1943 se previera la ayuda norteamericana al cine nacional en tres renglones básicos: refacción de maquinaria para los estudios; apoyo económico para los productores de cine; asesoramiento técnico por parte de instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios; así como el de la materia prima, pues la producción norteamericana resultó afectada por la escasez de películas virgen, dado que se daba prioridad a la producción bélica, en el empleo de la celulosa para los explosivos.

Sin embargo, «el cine mexicano gozó de cierta preferencia librándose de una crisis de materia prima, como la que afectó terriblemente al cine argentino. Esta ventaja mexicana se ve en el número de películas producidas a lo largo de la década de los cuarenta y aún en los cincuenta».[2]

La situación de guerra que vivía Estados Unidos fue benéfica para el cine nacional puesto que se dio una reducción en sus producciones traduciéndose como una disminución de la competencia extranjera, pues hay que recordar que era precisamente en Europa donde se en-

[1] García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo II. Ediciones Era. Pág.112
[2] Ibidem, Op. Cit. Pág. 113

contraba el campo de batalla de la guerra, lo cual impedía prácticamente la realización de la actividad cinematográfica.

Por ello, el auge del cine mexicano favoreció al surgimiento de una nueva generación de directores que alcanzarían la fama mundial como: Emilio Indio Fernández, Ismael Rodríguez, Gilberto Martínez Solares, Juan Orol y Humberto Gómez Landero; así como la consolidación de otros experimentados como Bustillos Oro, Miguel Zacarías, y el surgimiento y valoración de fotógrafos como Gabriel Figueroa, de músicos y compositores como Agustín Lara y Manuel Esperón.

En dicha época, se realizaban películas que reflejaban el pensamiento y forma de ser de la sociedad atada a prejuicios morales que condenaba en forma tajante el divorcio, la infidelidad conyugal, los aspectos vulgares y altaneros entre otras conductas que fueron liberalizándose con el paso del tiempo y que actualmente nos parece un tanto absurdo, puesto que se daba enorme importancia a la virginidad y a la unión familiar, entre otros valores morales.

Como tal, el cine mexicano empieza a sustentar cambios importantes, ya que comienza a cobijar a personajes populares caricaturizándolos en algunas ocasiones y exagerando sus cualidades y defectos. Además, muestra la diversificación de géneros que logró apreciarse en la producción de 1941, la cual a grandes rasgos puede dividirse en tres partes casi iguales: melodramas, aventuras y comedias.

Ya para 1942 debutaron para el cine mexicano, 10 directores dentro de los cuales se encuentra Ismael Rodríguez, que se convertiría con el correr de los años en uno de los más notorios realizadores nacionales.

Hasta 1947 la atención del cine mexicano se dirige exclusivamente hacia la provincia. La comedia ranchera y el melodrama pueblerino dominan. La ciudad existe solamente de manera excepcional. Es sintomático que para tener un mínimo éxito comercial, las películas de ínfima calidad debían titularse Rancho alegre, Allá en el bajío, Fantasía ranchera, El rancho de mis recuerdos o Recuerdos de mi valle.

No obstante a ello, hay tres películas adultas que anticipan en el género de la ciudad, pero ninguna de ellas se ajusta a los lineamientos posteriores. Dichos largometrajes son: Mientras México duerme (1938) y Campeón sin corona (1945) de Alejandro Galindo, así como Distinto amanecer de Julio Bracho (1943).[3]

En el largometraje Mientras México duerme la ciudad presta la fotogenia de sus bajos fondos para ambientar el drama de un traficante de drogas enamorado de una muchacha rica.

En tanto, otra es la fortuna e influencia de las dos restantes, ya que Distinto amanecer ofrece la ciudad como un contexto social más amplio, donde la acción transcurre en una no-

[3] Ayala Blanco, Jorge. Aventura del Cine Mexicano. Ediciones Era.México 1968. Pág. 110

che, bajo la intriga policíaca y el inevitable conflicto amoroso de reminiscencias estudiantiles, existe una preocupación por reflejar diversos aspectos del acontecer de México en los años cuarenta.

Además, aporta al cine de la ciudad una forma opaca, neutra, de concebirla como telón de fondo. Anónima, en penumbra y mortecina, en esta película nocturna la ciudad es siempre inquietante, llena de enemigos y peligros, donde los habitantes de las viejas casonas y los que viven en la promiscuidad de las vecindades establecen relaciones siempre tensas. De una ciudad que se abría paso a la modernidad del sexenio de Miguel Alemán que estaba por llegar: los problemas de la Capital, del barrio y de sus personajes urbanos, ya sean chóferes, burócratas, vendedores callejeros e incluso, boxeadores de una urbe melancólica.

Además, con su largometraje, Julio Bracho fue considerado el contrario dialéctico del rural y bronco representado por el Indio Fernández. Dos directores opuestos, antagónicos que no tienen comparación, ya que nos muestras dos mundos totalmente opuestos (rural-urbano). Son los dos polos de cuya unión nació la auténtica personalidad de México.

Por su parte, Alejandro Galindo con su Campeón sin corona, nos muestra una historia emotiva y brutal sobre el ascenso y caída de un boxeador derrotado, (no en el ring precisamente) sino por su propia idiosincrasia, e inspirado en la vida del legendario Rodolfo "Chango" Casanova.

En dichas producciones, de la ciudad de México sólo veremos el lado oscuro, el negativo: las sombras que deambulan por callejuelas, la oficina central de correos, los viejos tranvías amarillos, un pórtico de cine y el tiempo que se detiene en los antros de vicio donde las parejas abandonan sus mesas al unísono, maquinalmente. Este modo de ver a la gran urbe alimentará al cine de la prostitución y no al específicamente citadino.[4]

Aparte de estos antecedentes excepcionales, cabe mencionar otras tres curiosas películas de transición, las cuales fueron dirigidas a destajo y su interés reside en el valor que tienen como primeras escaramuzas simbólicas.

Una de ellas es, El Señor alcalde de Gilberto Martínez Solares (1938), basada en un cuento de Jorge Ferretis, donde una pareja de fugitivas de la ciudad (Andrea Palma y Matilde Palau) explotan la ingenuidad de los humildes trabajadores de un pueblecito y están a punto de corromper al señor alcalde (Domingo Soler) durante una peligrosa estancia en la capital.

También, Los millones de Chaflán de Rolando Aguilar (1938) sobre un argumento de Alejandro Galindo, narraba la decepcionante experiencia de un ranchero buenazo (Carlos López Chaflan) que vendía sus propiedades, viajaba a la capital, dilapidaba su fortuna, era explotado por falsos amigos y regresaba vencido a su pueblo, con el único consuelo de haber empleado parte de su fortuna en la construcción de una escuela rural.

[4] Ibidem, Op. Cit. Pág.111 y 112

Y Del rancho a la capital de Raúl de Anda (1941), donde una numerosa familia provinciana se traslada a la capital y se ve obligada a salir huyendo de ella ante las humillaciones con que la reciben sus parientes adinerados; los miembros de la familia regresan al pueblo felices y con la frente en alto.

No obstante, hace su aparición un actor nato, comediante inigualable y estupendo bailarín "Tin Tan" que se convirtió, en el cómico más completo del cine mexicano a partir de la segunda mitad de los 40.

Fue un actor completo que mostró su entusiasmo por la cultura popular del momento: el cine de barriada, el bolero, el cabaret y los placeres del México nocturno. Una figura adelantada a su momento que igual podía pasar del sentimentalismo al más explosivo relajo, como lo muestra aquella secuencia del "suicidio" en Chapultepec, en los primeros minutos del largometraje Calabacitas tiernas (1948), de Gilberto Martínez Solares, con quien posteriormente, el comediante haría mancuerna en varias producciones y a partir de la cual las comedias de "Tin Tan" se convirtieron en espejo fiel y festivo de una urbe que enfrentaba importantes cambios sociales.

De igual forma, resultan míticas las casonas construidas en la época del porfiriato, retratadas en cintas como Una familia de tantas (1948, Alejandro Galindo) que ostentaban sus amplios balcones, techos y estancias.

También, por encima de aquellas, fueron los patios de vecindad los que se convirtieron en temas y escenarios predilectos del cine mexicano de los años 40. Las añejas vecindades del centro histórico cercanas a los rumbos de Nonoalco, Peralvillo o Tepito, aparecen como ámbito fílmico por excelencia, sin faltar por supuesto las accesorias y cuartuchos de calles como las de Órgano ocupadas principalmente por prostitutas que ejercían su trabajo a cualquier hora. [5]

Así, las vecindades fueron de hecho una consecuencia más de las migraciones y de los contratos sociales de inicios de los años 50 y era el tipo de habitación que "riíaba" en esa época con sus lavaderos y baños comunitarios (letrinas), sus patios, solares, sus paredes descarapeladas adornadas con macetas y sus desvencijadas escaleras que conducían a los "altos".

De tal forma, que en medio de todo este folklore que rodeaba al mexicano, se ve representado en la pantalla grande por diversos directores que capturaron la esencia de una ciudad de México en vía de modernidad.

2.2 El auge de las cabareteras, los desnudos, las rumberas y otros géneros.

El proyecto de industrialización iniciado por Ávila Camacho, tuvo su consolidación en el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952), siendo el principal impulsor el propio Estado.

[5] Aviña Rafael. Una familia de Tantas. Una visión del cine social en México. CONACULTA. México 2000. Pág. 97

Durante el gobierno de Alemán, se crearon importantes empresas, hubo devaluaciones con el fin de limitar las importaciones y se siguió una política que permitió la rápida acumulación de capital. El apoyo a la industrialización por parte de Alemán, incluyó la aceptación del capital extranjero.

La inversión extranjera no tenía la plena aceptación por parte de las organizaciones empresariales mexicanas, las cuales hicieron varios intentos y protestas para que se restringiera más esta situación, pero poco a poco fue perdiendo fuerza este movimiento ante la posibilidad de crear empresas "asociadas".

Debido al gran auge que tomó la industrialización se da una etapa de crecimiento acelerado en la economía nacional que se mantiene por más de dos décadas, conocido como "el milagro mexicano", con lo que se da origen a una nueva composición social en el país, el cual se vuelve más urbano que campesino. Donde la gran urbe fue conquistada por el cine mexicano cuando se dio cuenta que era reductible a un pequeño mundo, esto es que las historias del pueblito podrían darse ahora en los barrios de la Ciudad.

En tanto, las salas cinematográficas fueron también participes de la evolución urbana, y lograron establecerse como elementos de referencia en las ciudades del siglo XX. Este desarrollo urbanístico fue uno más de los signos de la modernidad. [6]

Dicha modernidad, ampliaba la división entre pobres y ricos, tal y como el cine se empeñaba en documentar; no obstante los cambios eran notorios. Las calles sin pavimentación y mal iluminadas parecían quedar en el olvido, así como los numerosos grupos de indigentes y pordioseros que "afaenaban" el centro de la ciudad y a su vez, los "flamantes" policías de barrio aportaban una sensación de tranquilidad al ciudadano económicamente activo de aquellos años.

Ahora bien, el conjunto de películas que sucedieron a los dípticos de Rodríguez y Galindo, extendió sus tentáculos de manera desordenada, a todos los habitantes de la ciudad, sin distinción de oficio o medio social, siempre y cuando fueran humildes, se les podría confeccionar su película.

Ejemplo de ello, son los largometrajes de Ismael Rodríguez: Nosotros los pobres (1947) y Ustedes los ricos (1948), donde muestra su visión de la ciudad de México, en las cuales Pedro Infante y Blanca Estela Pavón se convertirían en la más emotiva pareja del cine mexicano, como resultado de sus respectivas actuaciones: ella es la chorreada, novia del noble carpintero el Torito, en un barrio proletario de la ciudad de México.

Las cintas fueron éxito de taquilla más grande y perdurable en la historia del cine mexicano y que aún ahora sigue explotándose de manera reiterada por la televisión abierta.

---

[6] H. Alfaro Francisco y Ochoa Alejandro. La República de los Cines. Editorial Clío.

Para la cinematografía nacional, la época de la posguerra no fue una situación muy buena, en comparación con los anteriores, ya que se refleja en las producciones de esos años: 72 en 1946, 57 en 1947, 81 en 1948, 108 en 1949 y 124 en 1950. [7]

Pero Ismael Rodríguez y Pedro Infante, no fueron los únicos en rescatar las tragedias del barrio ya que el cine de la época contribuyó a crear varias apologías del arrabal.

Eterna agonía era la tragedia de un joven humilde de vecindad confundido con el cómplice de un ladrón en Amor de la calle (1949), de Ernesto Cortázar, donde Fernando Fernández interpretaba a un muchacho honesto dueño de un puesto de tortas en La Lagunilla y fanático del béisbol, y «Meche» Barba su novia, quien tiene que luchar contra el destino que la orilla irremediablemente al cabaret.[8]

Posteriormente, Cortázar dirigió la continuación bajo el título de Si fuera una cualquiera (1949). Aquí, Fernández y Meche Barba, manejan el próspero negocio de la tortería, pero el azar les hace una mala jugada, al invertir en un cabaretucho propiedad de unas traficantes de drogas. El negocio quiebra y Fernández deambula por las calles de la ciudad de México cantando en cabarets de quinta y Meche regresa a las pistas de baile.

A su vez, la música tropical, inseparable del cine de rumberas (que prolífero en esta época al igual que el de cabaret), solicitó la presencia de brasileños como *"Los Ángeles del Infierno"*, o cubanos como *Kiko Mendíve y Dámaso Pérez Prado,* quien debutó en el cine con Perdida, para más tarde animar escenas de cintas como Víctimas del pecado y Al son del mambo.[9]

Claro esta que faltaba sumarse al mambo, al bolero y al cabaret, las nuevas diosas del espectáculo nocturno del México de mitad del siglo que perturbaban con sus movimientos, sus ombligos trastocados en brevísimos objetos del deseo y otras partes desnudas de sus cuerpos, a un público que pedía a gritos su incursión en el cine.

Sin embargo, de ellas, la que más éxito alcanzaría en su paso por la pantalla fue, Tongolele, la del mechón blanco y cuerpo de pantera, que incluso protagonizó una cinta al lado de David Silva Han matado a Tongolele (1948, Roberto Gavaldón) y al mismo tiempo acompañó a grandes personalidades fílmicas como Tin Tan, montando brillantes números coreográficos como los que aparecen en El rey del barrio, Chucho el remendado o ¡Mátenme porque me muero!.

Arrancaban así, los primeros mitos de rítmica sensualidad, en los que Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Meche Barba y Rosa Carmina, eran maltratadas, pervertidas y explotadas por los hombres, la sociedad y un destino trágico, al mismo tiempo que alcanzaban algunos mitos de gloria intima y pública, ejecutando intensas coreografías. [10]

[7] García Riera Emilio. Op. Cit. Pág.157
[8] Aviña Rafael. Una familia de Tantas. Una visión del cine social en México. CONACULTA. México 2000. Pág. 32
[9] Ibidem, Op. Cit. Pág. 61
[10] Ibidem, Op. Cit. Pág. 62

Por su parte, Luis Buñuel presentó el mejor y más fiel documento sobre la iniquidad social y moral cometida contra una infancia abandonada, presentada con un realismo y una crudeza brutal, en Los olvidados (1950), en este largometraje Buñuel recorrió junto con su coguinista, el también español Luis Alcoriza y el fotógrafo Gabriel Figueroa, varias de las ciudades perdidas y colonias proletarias del Distrito Federal, donde se descubría un Nonoalco árido y castigado por el sol calcinante en medio de edificios en construcción.

También, el mismo Luis Buñuel se acercó de manera intensa al barrio proletario de la ciudad, donde se documentan los desalojos que sufrieron en esa época varias familias, en El bruto (1952).

Así pues, el género que dominó la época fue el arrabalero que coincidió con el fuerte contraste social que se estableció en nuestro país, así como la proliferación de cabarets que se dio durante dicho periodo, donde se encuentra el cine de prostitutas que es por excelencia el cine del Alemanismo, el cual renace cuando descubre que la ansiada figura tutelar puede revivificarse mediante la fusión de las devoradoras y las ladronzuelas, y por tanto no es indispensable llamarle por su nombre.

Dicho género se da, gracias a que el cine mexicano consideró a la ciudad deshumanizada, promiscua y funesta como lo muestra en las producciones de esos años.

Aquí la corrupción de los administradores públicos, el favorecimiento de la penetración de capital extranjero, el desarrollo de la industria con o sin chimeneas y el saqueo de los recursos naturales, celebran su esplendor en una épica prostibularia, ya que habían comenzado a proliferar los clubes nocturnos, los salones de baile, los cabarets de mala muerte y los burdeles apenas disimulados.[11]

En el espacio de pocos meses (de 1947 a 1948) se producen La carne manda de Chano Urueta (basado en la marchanta de Mariano Azuela), Barrio de pasiones de Víctor Urruchúa, Pecadora y señora tentación de José Díaz Morales, Cortesana y Revancha de Alberto Gout, Tania la bella salvaje y El reino de los gángsters de Juan Orol y Mujeres de cabaret de René Cardona, entre otras.

Como todos los géneros fílmicos que se han creado en México, el cine de prostitutas también decae, perdiendo inmediatamente su vigencia y convirtiéndose en un lastre determinista. De tal manera que a ojos europeos, el cine mexicano quedaba reducido exclusivamente al que hacía Emilio Fernández, quien realizó en 1948 tres películas más o menos interesantes que fueron las únicas del año que México presentó en diversos festivales internacionales:

Pueblerina viajó a Cannes (1949) y obtuvo para Antonio Díaz Conde el premio a la mejor partitura musical; Salón México y Maclovia fueron enviadas al festival de Bruselas (la primera de 1948 y la segunda de 1949). La primera obtuvo el premio a la mejor fotografía y la

[11] Ayala Blanco, Jorge. Aventura del Cine Mexicano. Ediciones Era.México 1968. Pág. 136

segunda un premio Honoris, otorgado por el Comité Nacional de Trabajadores Cinematográficos de Bélgica.

El largometraje de Fernández, Salón México fue decisivo en la segunda corriente del Indio. El salón de baile a que se refiere el título, en esa época, existió en los linderos de una zona roja muy céntrica en la colonia Guerrero. Siendo la cinta, contemporánea de Nosotros los pobres y ¡Esquina bajan! y que se presenta como una exploración del alma de arrabal.

Salón México, nos muestra una Ciudad que se abría paso no sólo hacía lo moderno, sino a una explosión de los sentidos en medio del regocijo nocturno, enfermedades venéreas, lupanares y cabarets.

Sin embargo, la segunda mitad de los cuarenta fue sumamente importante para Alejandro Galindo, quien era perfectamente desconocido aún en el extranjero y que estaba tan en forma como Fernández.

En dicha etapa, logró realizar varias de sus mejores películas, mostrando una verdadera madurez como director, al mostrar escenas ya características de su estilo, como las que muestran aglomeraciones, los barrios de la ciudad de México o las de diálogos que mostraban el caló citadino y popular.

Para 1948 realizó ¡Esquina bajan!, comedia urbana con David Silva; Una familia de tantas, melodrama familiar que muestra la contraposición entre el conservadurismo de la clase media reinante, representada por Fernando Soler y la nueva clase media, representada por una juventud pujante y con ideas nuevas (David Silva y Martha Roth), sin duda una de las mejores películas de este director y una de las más representativas del cine mexicano.

Además, realizó el largometraje Hay un lugar para. . . dos, continuación de ¡Esquina bajan!. Dichas cintas, relatan la vida de soltero y de casado de un chofer de autobús "Zócalo Xochicalco y anexas" en la ciudad de México.

Apenas dramatizadas, casi puramente descriptivas, ambas se basan en argumentos que más bien sirven como pretextos para construir personajes fácilmente identificables y de comportamiento muy sencillo, además de enfocar sus reacciones elementales de manera afectuosa.

Con dichas cintas, Alejandro Galindo mostró nuevamente, con mucho acierto, el ambiente popular y dio una visión un tanto irónica de los sindicatos, con escenas multitudinarias muy a su estilo.

Asimismo, su vena popular lo uniría poco después con el inquieto cómico Adalberto Martínez "Resortes", quien triunfaba en el teatro de revista y la carpa, para recorrer en taxi las calles de la ciudad en Confidencias de un ruletero (1949), comedia urbana que marcó el

primer encuentro entre este director y el cómico Adalberto Martínez Resortes, así como el largometraje Cuatro contra el mundo, melodrama policíaco inspirado en un hecho real.

Muchas otras películas mostraron el avance del país y el peso público de lo femenino –la mujer logró el voto-. Así, una comedia mundana como Nosotras las taquígrafas (1950), recuperaba en parte para David Silva su papel de Roberto de Hierro.[12]

Por su parte, Anillo de compromiso (1950), era una suerte de sórdida continuación de Una familia de tantas, con David Silva y Martha Roth. La cual describe como un joven matrimonio paulatinamente va cayendo en la miseria y el desamor en una ciudad de México con tendencias a la modernidad.

Dicha modernidad traía consigo un nuevo concepto espectacular y magnificente: el de los multifamiliares. De hecho, a partir de 1950 cuando el Estado asume una mayor responsabilidad en el apartado de vivienda, así como el proceso de urbanización y con el surgimiento de nuevos grupos sociales ligados a la burocracia se inicia una etapa de demanda excesiva de casa habitación, y el cine mexicano de nuevo se hizo presente.[13]

De igual manera, los multifamiliares "Benito Juárez" se inauguraban el 1 de septiembre de 1952. Después vendrían los de la colonia del Valle –centro urbano presidente Alemán IMSS- y Xotepingo. Al mandatario Adolfo López Mateos le tocaría construir la Unidad Nonoalco Tlatelolco y en los campos de aviación de Balbuena se erigía la Unidad Presidente Kennedy y en 1959, Ciudad Satélite se convertía en la ciudad del mañana.

Así, en la ingeniosa y original Maldita ciudad (1954, Ismael Rodríguez), Julio Aldama advertía al clan de Fernando Soler que tomaba el tren rumbo al Distrito Federal: "... ya los veo formando parte de la familia burocrática. Vivirán en esos edificios multifamiliares en donde en cada vivienda se desarrolla un drama. El de ustedes causará pena".

Poco a poco, las ambiciones de totalidad que tenían Galindo y Rodríguez se fueron diluyendo. El aliento inicial se mezcló con toda clase de olores. De una u otra manera, la candidez de la vivacidad de las series de Nosotros los pobres y ¡Esquina bajan! se viciaron. Las pretensiones sociológicas se doblegan ante la comedia doméstica. Cada vez más complacientes y serviles los reflejos de la realidad circundante perdieron en el infinito del juego de espejos todo contacto con ella. [14]

Pronto la palpitación de la vida urbana no entusiasmó a nadie. La ciudad terminó por desertar y aceptó su relegación a un ínfimo plano. El melodrama citadino eliminó la pluralidad de sus personajes y se asimiló, con grandes bienvenidas y vítores, al melodrama común y vulgar. Después de 1952 a nadie le interesaría indagar si la acción de una película sucede en la ciudad o no, aunque aún se sigan dando los casos, pues la ciudad pasa a segundo término.

---

[12] Aviña Rafael. Una familia de Tantas. Una visión del cine social en México. CONACULTA. México 2000. Pág.43
[13] Ibidem, Op. Cit. Pág. 100
[14] Ayala Blanco, Jorge. Aventura del Cine Mexicano. Ediciones Era.México 1968. Pág. 122.

También en el sexenio de Ruiz Cortinez llegó a su ocaso el cine de arrabal y cabaret, debido a la política moralista y conservadora que se siguió durante este régimen, además de las medidas del regente Uruchurtu, como la de obligar a los cabarets a cerrar sus puertas a la una de la mañana y la constante persecución en contra de la prostitución.

Pero la necesidad de recuperar de manera fácil y rápida el dinero invertido en las películas, hizo que los productores pensaran en como captar al público aficionado al cine de arrabal y cabaret. Pronto surgió una respuesta que también ofrecería algo diferente a lo permitido en la televisión.

En 1955 la gente de cine logró que la censura aceptara que aparecieran desnudos femeninos en algunas películas que debían etiquetarse como "solo para adultos", donde era admitido que mostraran los senos pero no el pubis. Otra condición para esto era que las actrices que se desnudaran permanecieran completamente inmóviles, simulando ser una estatua, para que pudieran llamarse "desnudos artísticos", dicha inmovilidad era considerada "bastante moral" por los censores.

La baja calidad de las producciones, la corrupción dentro de la industria cinematográfica y las políticas gubernamentales que se dieron desde los últimos años de la década anterior, trajeron como consecuencia una profunda crisis para el cine nacional.

Esta situación se agravó y se hizo evidente desde finales de los cincuenta, con una serie de eventos, como la necesidad de admitir directores nuevos que fueran substituyendo a los veteranos: el cierre en 1957 de los Estudios Tepeyac y los Clasa, y un año después de los Azteca; la pérdida de uno de los mercados más importantes para el cine mexicano: Cuba.

Debido al estallamiento en 1958, de una revolución en ese país; asimismo el cuadro de "estrellas" tan impresionante que había en nuestro cine fue mermando poco a poco, ya sea por fallecimiento o por ausencia en el medio, causada generalmente por el auge que comenzaron a tener las telenovelas y algunos programas televisivos que fueron trasladados paulatinamente a muchos actores del cine a la televisión.

Otra evidencia más se dio en 1959, cuando la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas decide suspender la entrega de los "Arieles", argumentando para ello la baja calidad de las producciones.

Cuando Adolfo López Mateos asume la primera magistratura en 1958, nombra directores de Cinematografía, del Banco Nacional Cinematográfico y de Películas Nacionales a Jorge Ferretis, Federico Meyer y Blas López Fandos, respectivamente.

Además, para 1960, el Estado adquirió las salas de Operadores de Teatros, de Manuel Espinosa Iglesias y la Cadena de Oro, de Gabriel Alarcón, ambos, como se recordará, socios principales de Jenkins en el monopolio, puesto que son un cine sumergido en tan profunda crisis.

Para ese entonces, ya no resultaba atractivo como negocio mantenerse en este renglón de la industria cinematográfica.

Después de esta acción el Estado obtuvo el control del financiamiento, la distribución y exhibición del cine nacional. En ese mismo año, con el apoyo de Manuel Barbachano Ponce, se funda la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

2.3 El año de 1968, decisivo para la industria cinematográfica en el México de los 60´s.

Los sucesos de años anteriores, trajeron como consecuencia a la década de los 60s, que el cine se hundiera en una profunda crisis la cual se vio reflejada en la producción: 71 en 1961, 81 en 1962, 83 en 1963, 109 en 1964, 107 en 1965, 100 en 1966, 91 en 1967, 110 en 1968, 89 en 1969 y 93 en 1970. [15]

De tal forma, los largometrajes que aparecieron a principios de esta década retrataban una ciudad de México en construcción, como el film Cuanto vale tu hijo (1961), que mostraba los rumbos de Tizapán en San Ángel. Imágenes de desalojos, de "paracaidistas" con granaderos, ministerios públicos, abogados transas y maquinaria pesada que enfrentaba a la multitud enardecida, aparecen a su vez en La risa de la ciudad y en El hombre de papel.

Se iniciaba la cultura del amparo y la demagogia de los líderes de colonos que traficaban con las esperanzas de miles de mexicanos que pedían a gritos un pedazo de terreno de esas viviendas efímeras y sin servicios que ocupaban de manera ilegal sobre terrenos públicos o privados.

El futuro parecía estar en las nuevas unidades habitacionales, aquellas que se construían a fuerza de desalojos violentos de centenares de familias como es el caso de Tlatelolco; se decía que era el primer paso para lograr la regeneración urbanística total de la ciudad de México. . . . erigido sobre el corazón mismo de la ciudad. Doce mil departamentos para 70 mil habitantes en un área cubierta por grandes espacios de esparcimiento y recreo.

Por supuesto esos discursos triunfalistas contrastaban con las imágenes violentas, crudas y realistas de un filme como El grito (1968, Leobardo López Aretche) que retrata el ámbito de tlatelolco y se interna por la crisis social, moral y económica de ese México caótico del 68 que obtenía la sede de los juegos olímpicos como muestra de su modernidad y su irrevocable ascenso social.

Por tanto, si sociopolíticamente el año de 1968 fue decisivo para la historia de México, no podía serlo menos para la cultura cinematográfica. Para la actitud de los cineastas hacia su obra y para la concepción que nosotros mismos teníamos del cine.

---

[15] García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo II. Ediciones Era.

El control del Estado sobre la exhibición desanimó a la iniciativa privada a invertir en la industria cinematográfica, terminando el monopolio Jenkins ya no había ningún atractivo económico.

Las múltiples protestas del público y los críticos hacia los denominado "churros" (películas de mala calidad) del cine mexicano, provocaron que estos últimos organizaran de manera independiente en 1961, el Grupo Nuevo Cine, cuyo objetivo era la superación de esos medios y el desarrollo de la cultura cinematográfica en el país. Conformaron este grupo, Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo (hijo), Gabriel Ramírez. Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde y Emilio García Riera; entre los aspirantes a directores de cine se encontraban José Luis González de León, Salomón Liter, Manuel Michel, Juan Manuel Torres, Rafael Corkidi y Paul Leduc.

Asimismo, apoyaban al grupo: Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Barbachano Ponce, Luis Buñuel y Luis Alcoriza. La formación del grupo "Nuevo Cine" y la creación en 1963 de la primera escuela de cine, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, dependiente de la UNAM, dieron al cine nacional un aire de renovación que lo hacía salir un poco del pozo en el que había caído.

Otro evento sorprendente fue la convocatoria lanzada en 1964 por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC para el I Concurso de Cine Experimental de largometraje, que se celebraría al año siguiente, con doce películas participantes, resultando respectivas ganadoras de los primeros cuatro premios: La formula secreta de Rubén Gámez, En este pueblo no hay ladrones de Alberto Isaac, Amor, amor, amor y cortometrajes dirigidos por Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Miguel Barbachano Ponce, y por último, Viento distante de Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Vejar. Los resultados de este concurso fueron interesantes y de calidad, demostrando que podía hacerse material diferente al de los "churros".

En 1967 se realizó el II Concurso de Cine Experimental, sin embargo, esta vez los resultados dejaron mucho que desear, puesto que solo participaron siete largometrajes, siendo el único importante Juego de mentiras de Archibaldo Burns, que paradójicamente no ganó el primer premio porque se declaró desierto.

En tanto, los Estudios San Ángel Inn dejan de funcionar como tales en 1966, cuando fueron alquilados por el canal 8 de televisión, perteneciente a la actual Televisa, para ya nunca mas incorporarse al cine.

Así pues, como podemos observar el cine de géneros cumplió su ciclo histórico y desde el año crítico de 1968 se busca a tientas. Entre mercaderías y convenciones nostálgicas ya inaceptables. Realizando hallazgos inmediatamente convertidos en convenciones. Aceptando, persiguiendo o desechando viejos vicios y nuevos modelos.[16]

[16] Ayala Blanco Jorge. La Búsqueda del Cine Mexicano. 1968/1972. Pág. 11

De tal manera que la industria cinematográfica del nuevo régimen, da una oportunidad de expresión fílmica a toda una generación de cineastas, pero al mismo tiempo limita de mil maneras esa expresión.

Al lado de esa industria corrupta y artificialmente sostenida, surge precariamente un cine independiente, también con numerosas contradicciones a todos los niveles. Hay que aclarar que entendemos como cine independiente a el cine realizado al margen de la industria que carece, además de los créditos del Banco Cinematográfico, el cual se funda el 14 de abril de 1942. Con el cual, el gobierno quiere respaldar a la entonces floreciente industria del cine en México, y, de paso, obtener algunas ganancias extras.

Así, la situación de crisis que sobrevendría después, harían de los créditos de dicho Banco, un elementos vital para que el cine nacional no cayera en una definitiva bancarrota. También de lo anterior, puede derivarse la definición de cine independiente mexicano, como el cine realizado al margen de la industria que carece.[17]

Por lo cual, De la Vega Alfaro, señala que el cine independiente realizado entre 19423 y 1965 configura, por decirlo de alguna manera, la fase precursora de lo que a partir de 1968 sería uno de los fenómenos más importantes de la actividad cinematográfica nacional: la proliferación de cintas independientes.

Pero no esta de mas, señalar que durante mucho tiempo el cine independiente tal como lo hemos definido no existía como movimiento, ya que era simplemente una aventura individual o una serie de aventuras individuales, sin continuidad, sin incidencia real en el proceso cultural, a parte de su valor en tanto que obras individuales.[18]

Así, a pesar de la difícil situación por la que atravesaba el cine nacional, es posible citar algunos trabajos importantes dignos de mencionar. Quizás, no ya, como producciones encasilladas en el género de cine urbano, pues como ya mencione anteriormente el cine de género, cumplió su ciclo desde el año crítico del 68. Pero sí como películas de calidad.

Uno de los pocos debutantes de esta década que haría una carrera fuerte en el cine con películas de calidad es Arturo Ripstein, que comenzó con Tiempo de morir (1965), continuando entre otras con Los recuerdos del porvenir (1967), y en forma independiente, La hora de los niños (1969) y los cortos Crimen, La belleza y Exorcismo (1970). Gustavo Alatriste fue de los precursores de una nueva corriente del cine documental apoyado en encuestas y entrevistas a personas reales, ejemplo de este género son: Los adelantados (1969) y QRR (Quien Resulte Responsable), acerca de los problemas de los pobladores de Ciudad Nezahualcóyotl, en esta última colaboraron con él, Ripstein, Castanedo, Leduc, Grivas y el fotógrafo Luc Tony Jun.

---

[17] De la Vega Alfaro, Eduardo. El cine independiente mexicano. (Hojas de cine) . Colección cultura universitaria. Volumen II. México 1988. Pág. 71

[18] Pérez Turrent, Tomás. ¿Existe un cine independiente en México? (Hojas de cine). Colección cultura universitaria. Volumen II. México 1988. Pág. 222.

Entre las buenas adaptaciones literarias llevadas a la pantalla grande podemos citar: Rosa blanca (1961, Roberto Gavaldón), Los hermanos de hierro (1961, Ismael Rodríguez), Pecado de juventud (1961, Mauricio de la Serna), El hombre de papel (1963, Ismael Rodríguez), Pedro Páramo (1966, Carlos Velo), Narda o el verano (1968, Juan Guerrero), entre otras.

Por su parte, el cine de luchadores tuvo su auge con gran éxito en taquilla, mostrando como sus máximas "estrellas" a El Santo y Blue Demon. En lo que se refiere al cine de comedia, *Cantinflas* fue el único de los cómicos conocidos que tuvo continuidad en su carrera: El extra (1962), El padrecito (1964), El señor doctor (1965) y Su excelencia (1966).

Entre los cómicos que comenzaron ha adquirir fama se encuentra Mauricio Garcés con Don Juan 67 (1966, Carlos Velo), El matrimonio es como el demonio (1967, René Cardona, Jr) y Espérame en Siberia, vida mia (1969, Cardona Jr). Entre tanto, se forman algunas nuevas compañías cinematográficas: Cinematográfica Marte, de los productores Mauricio Walerstein (hijo de Gregorio Walerstein) y Fernando Pérez Gavilán; Cima Films, también de Mauricio Walerstein, y Cinematográfica Marco Polo, de los productores Leopoldo y Marco Silva. La primera compañía produjo la cinta Los caifanes (1966, Juan Ibáñez), que ganó el primer premio en un concurso convocado en 1965 por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección de Cinematografía y los productores privados.

Por su lado, el veracruzano Jorge Fons pareció rebelarse como el más hábil, con mayor oficio y sentido cinematográfico, de los siete primeros embriones de cineastas que recibieron la oportunidad de efectuar sus iniciales experiencias industriales dentro del marco de las "comedias de costumbres modernas" producidas entre 1967 y 1969 por Cinematográfica Marte, la ambiciosa incubadora que lanzó en ese periodo a Juan Ibáñez, con la cinta anteriormente mencionada; a Manuel Michel con Patsy mi amor; a Tito Novaro y el mencionado Fons en Trampas de amor, y al actor Guillermo Murray, a José Estrada y al propio copropietario de Marte, Mauricio Walerstein, en Siempre hay una primera vez.

En tanto, a finales de la década, en 1968, tuvieron lugar dos sucesos contrarios, el primero, una cruenta matanza el 2 de octubre en Tlatelolco, producto de la represión gubernamental al gran movimiento estudiantil que se había formado; el segundo, la celebración en nuestro país de los Juegos Olímpicos.

Claro esta, que con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y con los hechos del 68, ya no solo se realizaron producciones encasilladas dentro de un género, sino que se vivió en la búsqueda constante. Así, el cine que se realizó en los años siguientes tenía como telón de fondo una ciudad de México en descomposición, principalmente sumida en una descomposición social, que trató de evadirse con el cine de luchadores y el cine de comedia, donde cantinflas, Blue Demon y el Santo, eran los protagonistas principales y no ya la ciudad de México.

Sin embargo, resaltaron en esa época las realizaciones independientes que mostraban los hechos verídicos de aquel dos de octubre en la Plaza de la Tres Culturas en Tlaltelolco, y

que fueron enlatadas durante mucho tiempo siendo actualmente producciones importantes para la historia de México y de su cinematografía.

Tal vez las producciones anteriormente mencionadas no entran dentro del denomina cine urbano, sino dentro del denominado cine documental, pues en esta década los géneros cumplieron su ciclo. Y aunque si se realizaron películas que bien pudieron incluirse en el cine urbano (QRR, Los adelantados, Los caífanes) no sucedió así.

En dicha época, las producciones que se realizaron, le apostaron a lo innovador, o a la documental, por lo cual no existen los géneros, pero no podíamos dejar de mencionar esta década, que fue de cambios y renovaciones tanto para México, como para su cinematografía.

2.4 Contexto histórico, aspectos sociales y culturales de México y su cinematografía en la década de los 70´s.

La cantidad de producciones de esta década fueron: 87 en 1971, 68 en 1972, 68 en 1973, 65 en 1974, 59 en 1975, 56 en 1976, 77 en 1977, 107 en 1978, 113 en 1979 y 187 en 1980.

Luis Echeverría Álvarez asume la presidencia el 1º de diciembre de 1970, en medio de una crisis económica, política y social, con la empresa de cambiar el autoritarismo gubernamental que se había ejercido hasta entonces. La administración del nuevo presidente propuso dos ejes de política gubernamental, una fue la llamada apertura democrática y la otra, el esbozo de una nueva política económica. Durante este sexenio hubo una gran cantidad de huelgas, conflictos y movilizaciones. Los trabajadores que hasta esos momentos se encontraban al margen de la organización sindical, empezaron a reclamar este derecho, los de contratación colectiva y el de huelga.

Además, en su administración hubo una elevación rápida y desordenada de los precios, tendencia al desempleo, a la no-inversión y a la escasez de circulante, además de la disminución de la inversión privada y la reducción del ritmo de crecimiento de las ventas al exterior, en contraste con la demanda de maquinaria y equipo importados. Todo esto provocó un saldo negativo cada vez mayor en la balanza comercial, que trajo como consecuencia un mayor endeudamiento y una fuerte devaluación declarada el 31 de agosto de 1976.

En lo que se refiere al cine mexicano, los aires de renovación que se dieron a finales de la década anterior, se vieron reforzados con las políticas que se llevarían a cabo. El presidente Luis Echeverría ratificó en 1970 a su hermano Rodolfo, nombrado dos años antes, al frente del Banco Nacional Cinematográfico.

De inmediato el funcionario, conocido en su carrera de actor con el nombre de Rodolfo Landa, puso en práctica sus ideas contenidas en el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica Mexicana.

Lo anterior; abrió las puertas a muchos directores bien preparados, brindó libertad para hacer realizaciones innovadoras, a pesar de que la censura política seguía siendo fuerte, pero

aún y con eso se logró hacer un cine de buena calidad, diferente a todo lo que hasta esos momentos se había presentado.

Dándose así, varios acontecimientos que contribuyeron a que se diera este fenómeno, uno de ellos fue que la Secretaría de Hacienda y Crédito Público benefició al Banco Nacional Cinematográfico con una fuerte inversión, se promovió la creación de nuevas firmas productoras (aparecieron la Alpha Centauri y la Escorpión) y se logró rebasar el tope, impuesto desde el ex regente Uruchurtu, de cuatro pesos la entrada a las salas cinematográficas.

El mismo Estado creó sus propias firmas productoras en 1975, Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), dedicada a las realizaciones más costosas; Corporación Nacional de Trabajadores y Estado (Conacite I), que trabajaría con miembros del STPC y finalmente, Conacite II, que se desempeñaría con el STIC en los Estudios América, adquiridos ese mismo año por el Banco Nacional Cinematográfico. Esta fue una época de bonanza, de crecimiento real y de fuerte apoyo al cine nacional. Sin embargo, el sueño llegó a su fin como muchos otros, lamentablemente la duración en nuestro país de los eventos y muchas cosas más, es medida por sexenios y ésta no fue la excepción.

Así, en 1970, se filmaron 49 películas con el STPC, 31 con el STIC, ocho coproducciones en el extranjero, una en el país y seis independientes.

Muy buena parte de estás producciones resultaron omitibles como las once películas dirigidas en el año, por los dos René Cardona: seis por el padre y cinco por el hijo. [19]

Los debuts de directores fueron alentados por la que pudo ser vista a su vez como una nueva generación de productores: los hermanos Marco y Leopoldo Silva, muy dispuestos a hacer cine de valor, confiaron a tres nuevos directores la realización de Tú, yo, nosotros, cinta que va de menos a más y que acaba en plan espléndido.

En tanto, cinematográfica Marte, dedicada desde su primera película, Los caifanes (1966, Juan Ibáñez) a favorecer las carreras de nuevos cineastas, hizo posible en 1970 los debuts con sendas películas de José Estrada, Guillermo Murria, Toni Sbert y Julián Pastor; una de las dos cabezas de Marte, Mauricio Walerstein, debutó a su vez como director gracias a un nuevo productor, Juan Filcer.

Esta apertura del cine a nuevos directores y productores cobraría aun mayor vuelo al coincidir con la llamada "apertura democrática" de un nuevo presidente de la república por el PRI, Luis Echeverría que gobernaría a México desde fines de 1970 hasta 1976.

Por lo cual, la censura en el cine sufrió duros golpes, aunque no por eso desapareció, ni mucho menos.

[19] García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 15. 1970/1971. Ediciones Era. Pág. 7.

Durante la gestión de Rodolfo Echeverría, no solo pudieron tener estreno Rosa blanca y El brazo fuerte, películas enlatadas desde hacía muchos años, con La sombra del caudillo no hubo modo, a saber por qué, sino también algunas extranjeras. [20]

La sombra del caudillo, fue guardada y enlatada por inquisitorias maniobras militares por más de tres décadas, el filme basado en la novela de Martín Luis Guzmán, acerca de las sucesiones presidenciales de los periodos 1920-1924 y 1924-1928 y las figuras de Obregón, Elías Calles y Serrano, fue liberada por el sexenio salinista: se estrenó una sola semana en octubre de 1990 y nunca más se ha vuelto a ver.

Al frente del Banco, Echeverría tenía bajo su control a los Estudios Churubusco Azteca (su director general era Alejandro Ortega Sanvicente, funcionario bien visto por los nuevos cineastas), a Procinemex, instrumento de promoción fundado en 1968 (su gerente Maximiliano Vega Tato, que había estudiado en el CUEC).

Maximiliano Vega Tato, tuvo a su cargo la publicación de unos útiles pero no exactos ni completos anuarios de producción, ya que duraron de 1970 a 1977 y una inutilidad fea y pintoresca de la revista (Nuestro cine), así como a las distribuidoras Películas Nacionales, Películas Mexicanas y a Operadora de Teatros.

Pero posteriormente con el nuevo sexenio llegó una nueva administración, cuando José López Portillo (1976-1982) sucedió a Luis Echeverría como presidente de México, mucho se esperaba de las nuevas políticas artísticas y culturales del régimen, ya que el nuevo presidente venía de una tradición académica e intelectual. Sin embargo, en el caso de la industria cinematográfica, no sólo las expectativas no serían alcanzadas sino que el sexenio sería uno de los más obscuros capítulos de la historia del cine mexicano.[21]

Sin embargo, nombró a su hermana Margarita como directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), creada en 1977 y dependiente de la Secretaria de Gobernación, para llevar a cabo, sin temor a equivocarse, la peor y más nefasta gestión al frente de esta industria, echando abajo todo lo que se había logrado, apoyada por colaboradores ignorantes, incultos y con intereses personales bastante alejados del cine.

La titular de RTC tomó una serie de medidas que contribuirían a arruinar los visos de renovación que apenas se vislumbraban. A principios de sexenio, liquidó Conacite I, a finales de 1978 se restringe la producción fílmica del Estado y el Banco Nacional Cinematográfico dejó de ser la fuente crediticia para el cine mexicano, por lo que los productores tuvieron que acudir a los anticipos por exhibición, lo cual propició la proliferación del cine "pirata" y semipornográfico.

El malestar y la inconformidad entre la comunidad cinematográfica era cada vez más evidente. En 1979, un grupo de cineastas y funcionarios de este medio fueron acusados de

[20] Ibidem, Op. Cit. Pág.8
[21] García, Gustavo y Maciel, R. David. El cine mexicano a través de la crítica. 1era Edición. Mex. 2001.Pág. 302

fraude, detenidos con lujo de violencia y algunos de ellos encarcelados injustamente, entre ellos Carlos Velo y Bosco Arochi. Dicho fraude jamás se comprobó.

En tanto, las producciones estatales dieron una oportunidad real a varios directores para demostrar su capacidad y talento para hacer buen cine. Como ejemplos tenemos: a Arturo Ripstein con El castillo de la pureza (1972), El lugar sin límites (1977), que ganó premios en los festivales de San Sebastián, España y Cartagena Colombia, La viuda negra (1977) y Cadena perpetua (1978).

De Felipe Cazals: Canoa (1975), que ganó el premio especial del jurado en el Festival de Berlín de 1976, El apando (1975), Las poquianchis (1976) y El año de la peste (1978). También, se encuentra dentro de estas producciones las de Jorge Fons: La pasión según Berenice (1975), Naufragio (1977) y Amor libre (1978). De Jaime Humberto Hermosillo; Los albañiles (1976), segundo premio en el Festival de Berlín.

Además, vale la pena mencionar el caso de un cineasta insólito, creador de verdaderas joyas del barrio proletario urbano en esta década. Se trata de José El perro Estrada, quien logró conciliar lo mejor del cine comercial del momento con un tono de denuncia crítica, a través de temas de ambientes populacheros lanzando a Ignacio López Tarso y a Ana Martín como nuevos antihéroes del arrabal, con el largometraje El profeta Mimi, (1972), basado lejanamente en el caso de Goyo Cárdenas.

Sin embargo, Cayó de la gloria el diablo, (1971) era el rescate de un personaje proletario –un tragafuegos- y los falsos malabarismos circenses de la televisión en la que el cineasta rendía homenaje a la zona de Peralvillo y al viejo cine monumental de la avenida Hidalgo.

Otros directores que trabajaron para el Estado, algunos debutantes, otros de generaciones recientes, fueron: Alberto Isaac con El rincón de las vírgenes (1972) y Tívoli (1974); Juan Manuel Torres con La virginidad (1974); Julián Pastor con La venida del rey Olmos (1974), El esperado amor desesperado (1975), La casta divina (1976), Los pequeños privilegios (1977), El vuelo de la cigüeña (1977) y Estas ruinas que ves (1978). Gabriel Retes con Chin Chin el teporocho (1975) y Flores de papel (1977), entre otros directores.

En tanto, el largometraje Tívoli (1974, Alberto Isaac), realizada dos décadas después de la proliferación del género y de las mejores rumberas que tuvo nuestro cine, fue un intento realista por retratar el fin de ese sueño lujurioso donde se mezclaba ficción y realidad. Y a su vez, supo rescatar el ambiente del teatro frívolo, con sus bailarinas exóticas y sus números tropicales y de burlesque como los bailes de Lyn May o el delirante número de "Naná y el diablo".[22]

Además, Tívoli es un largometraje que retrató un México que seguía en construcción, dejando en la calle a miles de familias que habitaban en los barrios populares, para levantar en su lugar zonas residenciales.

[22] Aviña Rafael. Una familia de Tantas. Una visión del cine social en México. CONACULTA. México 2000. Pág.62

También, el antiguo barrio de la Candelaria de los Patos situado al oriente de la ciudad, entre las calles de Anillo de Circunvalación, Soledad, Plaza de San Lázaro y avenida Morazán se habían convertido en guarida de "viciosos y delincuentes" decían las autoridades.

Se escondían la miseria, la ignorancia y las enfermedades. Había cuartos en las vecindades que se alquilaban por día o por mes y que habitaban hasta ocho personas; una promiscuidad alarmante que Gustavo Alatriste mostró a la ciudadanía en una de las impresionantes secuencias iniciales de México, México, ra, ra, ra (1975). Por otra parte, de los actores cómicos de antaño sólo *Cantinflas* continuó con su carrera, Conserje en condominio (1973), El ministro y yo (1975), El patrullero 777 (1977), dirigidas por Miguel M. Delgado.

Además, en esta época abundó el género que fue denomina "de ficheras", una burda reminiscencia a lo que fue el cine de "cabareteras", con nuevos rostros y cuerpos que ahora mostraban de manera erótica y que permitía además de los desnudos las "palabrotas", ejemplo de ellos son; Bellas de noche (1974) y Las ficheras (1974) de M. Delgado. Noches de cabaret (1971, Rafael Portillo), entre otras.

También, trató de revivirse el cine protagonizado por cantantes famosos como: Buscando una sonrisa (1971); con José José; Lágrimas de mi barrio (1972) con Cornelio Reyna; El agente viajero (1974), con Antonio Zamora y Pedro Infante Jr; y El giro, el pinto y el colorado (1979) con Humberto Cabañas y Lorenzo de Monteclaro, todas ellas de Rubén Galindo.

De la misma forma, en esa década, para 1978, surgió una firma productora fundada por Televisa, llamada Televicine, que aprovechó sus éxitos, personajes y actores famosos en televisión para llevarlos al cine, entre los que destacan; El chanfle (1978, Enrique Segoviano), con Roberto Gómez Bolaños Chespirito y Milagro en el circo (1978) protagonizada por el payaso *Cepillín*, dado a conocer en la televisión.

Por su parte, Alejandro Galindo que en épocas anteriores resaltó su trabajo en producciones urbanas, en esta década incursionó al género de "las ficheras" con Las del talón (1977) y al cine estatal que proliferó en dicha fecha, dando oportunidad a los directores veteranos ignorados en años anteriores. Sus películas estatales, que por cierto no obtuvieron mucha fortuna, fueron: San Simón de los magueyes (1972), Ante el cadáver de un líder (1973), El juicio de Martín Cortés (1973) y finalmente, . . . Y la mujer hizo al hombre (1974).

Dentro de las mejores películas que se realizaron en esa década, se encuentra Lo nuestro, de Jaime Humberto Hermosillo y La hora de los niños, de Arturo Ripstein.

En tanto, están los largometraje de Roberto Gavaldón, La vida inútil de Pito Pérez y Las figuras de arena, ambas clasificadas dentro del cine industrial y que a la vez fueron proclamadas en su momentos como las peores películas mexicanas de 1970.

Así, los aires de renovación que se dieron a finales de los sesenta y principios de los 70´s, trajeron consigo una variedad de producciones que representaban a la diversidad de mexicanos que habitaban la gran urbe. Se logró rescatar a los personajes proletarios que vivían en barrios populares y que gracias a la modernidad eran desalojados de sus hogares para levantar en su lugar zonas residenciales.

Los setenta fue una década de contrastes donde de nueva cuenta no estuvieron presentes los géneros cinematográficos, puesto que se realizaron producciones de muy variada temática y la ciudad de México deja de ser punto central en los relatos, ya que ahora es presentada como telón de fondo. Una ciudad en constantes renovaciones rumbo a la modernidad.

Así, a lo largo de la década de los setenta podemos observar que el cine de género ya no esta presente, sino que ha concluido su ciclo. En este periodo, se realizan producciones de muy variada temática y la ciudad de México ya no es protagonista, aunque sigue participando en la mayoría de las producciones como telón de fondo.

2.5 Aspectos generales del México de los 80´s y su cinematografía.

López Portillo prometió llevar a cabo una moralización del país, pero fue todo lo contrario, la corrupción era cosa de todos los días y a todos los niveles, de esta manera, no se podía confiar en el gobierno. A esto hay que añadirle la devaluación, la continua inflación, el déficit gubernamental y el aumento inusitado de la deuda externa.

En este sexenio se fundó el Sistema Económico Latinoamericano (SELA), para establecer una red industrial y comercial en América Latina. Este sistema iba en contra de la política de los Estados Unidos, en consecuencia, este país comenzó a desprestigiar y a lanzar ataques al nuestro.

Al esfumarse la ilusión del petróleo, se recurrió a la compra de dólares con la consecuente especulación y dolarización de recursos, mermando rápidamente las reservas del Banco de México. Al final de su gobierno, en el VI informe, José López Portillo anuncia la nacionalización de la banca, lo cual provoca una serie de opiniones encontradas.

Al asumir la presidencia en 1982 Miguel de la Madrid, habiéndose declarado al país en banca rota y bajo una moratoria precaria, utilizó una política de "mano dura" contra los sindicatos para que éstos se redujeran al mínimo, topes salariales y reducción del gasto público. Asimismo, los empleos en México crecen muy poco, hasta llegar a un descenso en este rubro. 1983 es el año en que se registra el mayor número de huelgas en el país en toda su historia.

El auge del movimiento obrero entra entonces en declive. La inflación es enorme y las devaluaciones constantes. En ese mismo año hay un decrecimiento del Producto Interno Bruto (PIB) del orden del 2%.

A partir de 1985, se despiden burócratas, desaparecen 15 subsecretarías y 52 direcciones generales, con lo cual se pretendía reducir el déficit presupuestario. El objetivo era que el

gobierno se hiciera de recursos frescos que le dieran mayor maniobrabilidad a los embarques de éste. Los rasgos distintivos de esta administración fueron la austeridad, la planeación centralizada y el liberalismo.

En cuanto al cine, la administración de Margarita López Portillo que ya había empezado mal, terminó peor, pues ya para finalizar su gestión, el 24 de marzo de 1982, un incendio aparentemente provocado por un descuido, destruye las instalaciones, junto a los Estudios Churubusco, de la Dirección de Cinematografía, de la Cineteca Nacional y de su acervo: más de seis mil películas, entre ellas, la única colección completa en el mundo de Luis Buñuel, y la mayor biblioteca especializada del cine existente en México con más de 10 mil volúmenes, en el peor desastre que se recuerde. [23]

En 1983 se crea el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), cuyo primer director fue Alberto Isaac, pero dicho Instituto no nació de manera autónoma, sino subordinado a RTC y por lo consiguiente, a la Secretaría de Gobernación. A pesar de esta medida, el cine estatal queda prácticamente sin producciones. En este mismo año nace el Patronato Pro Reconstrucción de la Cineteca Nacional, y las nuevas instalaciones de la misma se inauguraron el 27 de enero de 1984, en el complejo arquitectónico Plaza de los Compositores.

El número de producciones de cada año se desarrolló de la siguiente manera: 97 en 1981, 87 en 1982, 91 en 1983 y 64 en 1984.[24] Entre las películas que se realizaron en los 80´s, abunda el cine de albures y ficheras, ya que era el único que atraía a espectadores, más interesados en el relajo de la picardía mexicana que en la soporífera propuesta gubernamental. En estás producciones observamos que la ciudad forma parte de ellas en la gran mayoría, pero no es la protagonista principal.

Así, 1981 abrió a tambor batiente con Burdel (Ismael Rodríguez), El sexo de los pobres (Alejandro Galindo), La pulquería II (güero Castro), Los mexicanos calientes (Martínez Solares), Cuatro hembras y un mach-o-menos (Luis Gomezbeck), 41, el hombre perfecto (Pepe Romay) y El día del compadre (René Cardona).

En los anteriores largometrajes, el sexo es una necesidad existencial y el albur afirmación de un clasismo a la inversa: es el lenguaje de la crisis, áspero, bestial, sin concesiones, dominado por los desechados del presupuesto.

Conforme avanzó el decenio, el género se volvió rentable, con variación del cabaret idealizado donde la pobreza es pareja; luego, según la crisis provocaba estragos en la población, sirvió para representar un tercermundismo sin esperanza.

El género conquistó su cima, cuando Roberto G. Rivera codificó sus alcances con El milusos (1981) y El milusos 2 (1983), obras debidas a la pluma de Ricardo Garibay, más

---

[23] García, Gustavo y Maciel, R. David. El cine a través de la crítica. 1era Edición . México 2001.Pág. 305

[24] SEP Enciclopedia de México. Tomo 3. Pag. 1511 y1513

cercanas a la picaresca urbana de la pobreza bienhechora que a un interés neorrealista. Estás cintas documentaban los avatares del provinciano que llegaba a la capital en busca de fortuna y sólo encontraba una serie de sinsabores, con un Héctor Suárez genial, un empobrecido campesino que vivía una serie de situaciones tragicómicas en la urbe de los 80s.

Dichas producciones fueron prólogos para una obra de mayor envergadura ¿La tierra prometida? (1985), que llevaba al tremendismo el estribillo anticapitalino del Milusos: "ya no vengan para acá, quédense mejor allá". Glosaba el significado de migrar a la capital con un tinte de llorosa moral; la pobreza es desempleo, alcoholismo y prostitución ineludibles; cada migrante, una víctima propiciatoria de atracos en despoblado, transas y envilecimiento: sus salidas son volverse rateros, asesinos, mendigos o, en última instancia, dejarse matar.

La visión desde el interior de la ciudad de México tampoco fue halagüeña. Paul Leduc, después de su inexpresiva Frida (1983), hizo con apoyo del desaparecido Consejo de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) su mediometraje urbano sobre la vida de los chavos banda, ¿Cómo ves? (1985).[25] Era ésta la versión de lujo de una realidad que representaría Arturo Ripstein en Mentiras piadosas (1988) y Principio y fin (1993), recuentos de miseria de todo tipo, que muestran con soberbia y clasicismo cuán deleznables son los que menos tienen.

Por otro lado, la hiperviolencia cinematográfica tuvo un génesis gradual en el echeverrismo, aumentó a partir de López Portillo y perdió toda mesura durante el periodo de Miguel de la Madrid. La industria que veía como se alejaba su público cautivo por exceso de charros montaperros, melodramas fronterizos y sexy-comedias soporíferas, optó por un cine que expresaba mediante sus denuncias inconscientes lo oculto tras la nota policíaca: las entrañas de conflictos sociales urbanos y la inseguridad desatada por toda clase de criminales, policías incluidos.[26]

Este cine produjo dos sintomáticas películas en las que gravitaba la muerte del columnista político Manuel Buendía: Masacre en el río Tula (1985), de Ismael Rodríguez Jr. Y El fiscal de hierro/Ejecutor implacable (1988) de Damián Acosta.

El cine de descuartización, ya sea que partiese de hechos reales aislados, de la nota roja más intensa o de la esencia de circunstancias que impiden denunciar el hecho en sí con claridad, mas no de representarlo en pantalla debido a sus elementos ocultos, exhibía la podredumbre de los cuerpos policíacos, el auge del narcotráfico en pueblos y ciudades, la corrupción de todo el sistema y el recurso de la justicia por mano propia.

La obra maestra del género fue La venganza de los punks (1987) de Damián Acosta, que llevaba al límite imágenes expresadas por Velazco en La banda de los Panchitos (1985, Arturo Velazco) y ese prejuicio taquillero de que los jóvenes lumpen sólo desean robar, violar y matar, no necesariamente en ese orden. Violencia, sexo, droga: formula dramática mejorada por Ismael Rodríguez Jr. en su gustada Olor a muerte/ Pandilleros (1986); explotada, restaurada, deterio-

[25] García Gustavo y Coria José Felipe. Nuevo Cine Mexicano. Ed. Clío. Pág. 79.
[26] Ibidem, Op. Cit. Pág. 66

rada y reinventada por Acosta en Violador infernal (1988), también se pudo observar este género en obras de mayor pretensión en cuanto a crudeza: Ciudad al desnudo (1988) de Gabriel Retes y la insólita Ratas de la ciudad (1984) de Valentín Trujillo. [27]

Otro género de cine que se pudo observar en los ochentas y que inundo las salas cinematográficas, es aquel que explotó la figura femenina a un cien por ciento y que se exhibe igual de estereotipada que la del hombre; ella, es la vampiresa, seductora reducida a objeto decorativo de placer sexual y él es el macho patán siempre ansioso de la relación sexual. Este cine, supuestamente libre de prejuicios sexuales, no muestra otra cosa que eterna insatisfacción y frustración sexual, es decir, todo lo contrario a una sexualidad libre y sana.

Dentro de dichas producciones podemos encontrar: Dando y dando, Desvestidas y alborotadas, El gato con gata, Hembra o macho, Las calentura de Juan Camaney, Las Ignacias, Las paradas de los choferes, Mi novia ya no es virginia, Nachas vemos vecinas no sabemos y Picoso pero sabroso, entre otros largometrajes.

La pobreza, la promiscuidad y el compadrazgo se desarrollan en barrios o vecindades con comicidad basada en disparates y tonterías. Se alterna el carácter cómico con el melodramático. Fue un cine que lejos de hacer sentir identificado al público, lo degrada: Dos cuates a todo dar, El día de las sirvientas, El día de los compadres, El mofles y los mecánicos, El rey de los taxistas, Entre compadres te veas y Los verduleros, entre muchas más.

En tanto, el gobierno ampara este tipo de cine porque lo considera inofensivo y porque viven del "churro" miles de técnicos, trabajadores manuales, proyeccionistas, publicista, actores, directores, vendedores de dulcerías, distribuidores, exhibidores y demás.

Lo irónico es que muchos de sus creadores son los mismos que produjeron las películas de la "Época de Oro" o sus descendientes, entre las que se encuentran: Tres mexicanos ardientes, de Gilberto Martínez Solares, Los verduleros tres, de Adolfo Martínez Solares, Trébol negro Sida, la maldición desconocida, de Ismael Rodríguez Jr., Cinco nacos asaltan las vegas, de Alfredo B. Crevenna, el cual además, en esta década filmó treinta películas más, entre ellas: Comezón a la mexicana, El chácharas, Más buenas que el pan y Rumbera caliente. Uno de los exponentes más prolíficos de la época fue Víctor Manuel Güero Castro, quien dirigió 29 largometrajes, entre las que se encuentran: Las novias del lechero, Los roqueros del barrio, Mañosas pero sabrosas y Un macho en la tortería.

No obstante, a pesar de las políticas oficiales erradas y de las tendencias poco prometedoras para el quehacer cinematográfico hubo algunas producciones significativas en este período. Contra toda predicción, un nuevo grupo de directores denominados *"La generación de la crisis"* logró debutar, contribuyendo a la realización de algunas de las más creativas y significativas producciones de esta década.[28]

---

[27] Ibidem, Op. Cit. Pág. 67

[28] García, Gustavo y Maciel, R. David. El cine mexicano a través de la crítica. 1era Edición. Mex. 2001.Pag. 307

Sus producciones abordaron la temática de la desintegración de las instituciones tradicionales y de las relaciones sociales. Esta generación fue la primera que reflejó en sus producciones los profundos efectos de la crisis del México contemporáneo. Sus cintas claramente revelan las varias dimensiones de la situación económica y política, la crisis de identidad y la consecuente perdida de valores tradicionales.

Lo anterior se manifiesta en películas como La víspera (1982), Nocaut (1982), Amor a la vuelta de la esquina (1985), Crónica de familia (1988), Vidas errantes (1984) y Redondo (1986).

Amor a la vuelta de la esquina (1985, Alberto Cortés), captura de manera intensa las experiencias de un sector marginal de México, al cual se retrata a través de las vivencias de la protagonista y que a través de su relato nos recrea el México nocturno.

En tanto, el largometraje Nocaut (1982, José Luis García Agraz), lleva a la pantalla la historia del auge y declive de un boxeador que a final de cuentas termina autodestruyéndose como consecuencia de un ambiente de corrupción y decadencia moral. "Su destino puede ser visto de alguna forma como simbólico de la suerte del México contemporáneo". [29]

Al finalizar la década de los ochentas, algunos directores lograron obtener los fondos necesarios para filmar su segunda o tercera cinta. Este fue el caso de José Luis García Agraz con Noche de Califas (1985) y de Alberto Cortés con Ciudad de ciegos (1990) entre otros.

Sin embargo, esta generación de cineastas de alguna manera parece haber perdido su rumbo. Varios factores se entremezclaron para dar este resultado. El largo período transcurrido entre su debut y la filmación de sus siguientes películas fue un primer escollo. Para estos directores, a pesar de los éxitos de sus primeras películas, les fue muy difícil hacer su segunda producción.

Dedicados por años a la ingrata tarea de búsqueda de los recursos necesarios para financiar una segunda cinta, ciertos directores movidos por la desesperación, aceptaron hacer diversas concesiones demandadas por productores y funcionarios gubernamentales con el fin de obtener el apoyo necesario para la realización de sus nuevas producciones. [30]

Así fue como perdieron la autonomía y el control artístico que tuvieron en la realización de sus primeras producciones. En gran parte sus nuevas películas no reflejaron la frescura en estilo, temas e imágenes que había sido una característica de sus operas primas.

De tal forma, que el director Felipe Cazals consiguió realizar dos importantes producciones. Primeramente Bajo la metralla (1982), una controversial película sobre la guerrilla urbana en México, y posteriormente la cinta Los motivos de Luz (1985). En esta última película la

[29] Ibidem, Op. Cit. Pág. 310
[30] Ibidem, Op. Cit. Pág. 311

actriz principal, Patricia Reyes Espíndola, realiza una actuación memorable como una mujer victimada por la pobreza, el abuso, el machismo y las instituciones sociales.

Como consecuencia, la protagonista es acusada de asesinar a sus cuatro hijos. Esta cinta capta a través de un tema de la vida real, la enajenación y opresión que enfrentan los tantos marginados de la sociedad mexicana, especialmente las mujeres. [31]

Asimismo, cuatro temas sobresalieron en los filmes de esta generación: la comedia; el cine de acción y aventuras; reflejos de vecindad y de la clase obrera y la violencia urbana.

La comedia fue dominada por el ascenso de María Elena Velasco, "La India María" cuyos personajes retoma la sátira social y el anhelo de los sectores marginados del poder de triunfar sobre la corrupción, la arrogancia y las injusticias de quienes lo detentan, en películas como **El coyote emplumado** (1983), **Ni chana ni Juana** (1984) y **Ni de aquí, ni de allá** (1987), las cuales no sólo fueron un rotundo éxito de taquilla sino que la consagraron como una súper estrella con talento para captar el gusto popular.

En tanto, el cine de aventuras y acción estuvo en manos de los hermanos Mario y Fernando Almada, cuyas producciones fueron sus últimos éxitos y a la vez su ocaso cinematográfico. Posteriormente surge un nuevo personaje urbano **Lola la trailera**, caracterizado por Rosa Gloria Chagoyán, que fue la novedad, al presentar a una mujer triunfadora en contra de los malhechores con las mismas hazañas que los héroes masculinos tradicionales.

Otro tema que encontró acogida, fueron las producciones que desarrollaron situaciones ya fueran de manera cómica o dramática acerca de la problemática de la vida urbana. Películas como **Lagunilla mi barrio** (1981), **Mi querida vecindad** (1985), **Barrio de campeones** (1981) y **Tepito**, entre muchas otras que narran la dura lucha por la subsistencia en la ciudad.

Así, el cuarto tema cinematográfico que causó cierto interés en el público fue la violencia e inseguridad. Filmes como **Ciudad al desnudo** y **Barrio salvaje** (ambas de 1985), refuerzan en la pantalla la experiencia cotidiana de la población de las grandes ciudades, así como la paranoia de la clase media provocada por la amenaza de los sectores marginados que comparten con ella los espacios citadinos.

Esta década significaría el último período de auge del cine de empresa privada por la repetitiva temática y la mala calidad de sus cintas, las producciones de empresa privada experimentaron un fuerte declive. Sus entradas de taquilla nacionales y del extranjero cayeron dramáticamente, produciendo así una aguda crisis para este cine y sus realizadores. [32]

[31] Ibidem, Op. Cit. Pág. 312
[32] Ibidem, Op. Cit. Pág. 314

2.6 Un panorama del cine de fin de siglo que representa la vida urbana de México.

En los últimos treinta años, el cine mexicano ha debido luchar constantemente por sobrevivir, aunque no siempre con tino: dentro de la crisis de calidad que ya alarmaba a la industria misma en los años 60´s, se optó por una solución desquiciante: la intervención del Estado en todas las fases del quehacer fílmico.

De igual forma, el cambio del modelo económico en México iniciado a finales de los ochentas también afectó al cine. Desde entonces, el estado mexicano inició un proceso de "modernización" caracterizado por el desprendimiento de empresas públicas en varias ramas de la economía, incluyendo los medios de comunicación y desde luego el cine.

Para 1993, el Estado remató un paquete de medios de comunicación cuya venta sumó 645 millones de dólares en el que se incluía a la Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Al ser víctima de la privatización y el cierre de COTSA le hizo más difícil a las cintas mexicanas encontrar posibilidades de producción y de distribución. Hasta la fecha no ha surgido ningún circuito o redes de salas que sustituya a estos espacios para el cine mexicano.[33]

La conmoción que ello produjo en la industria mexicana, hecha gradual y desordenadamente durante medio siglo, y que operaba según reglas propias no escritas, aún se advierte en estos momentos; han sido años de experimentación, sujeta a las corrientes estéticas que predominan en el mundo.

Los noventa, son una década de extrema crisis y de gravísimas contradicciones, dado que el mercado cinematográfico es atrozmente comercial y primitivo, donde la producción bajó un 60% y el cine de calidad es casi nulo, salvo algunas excepciones. Sin embargo, surge una generación de directores que buscan una oportunidad para cambiar los papeles y recobrar el esplendor de otros tiempos.

En treinta años el gobierno invento su propia industria cinematográfica y luego la desmontó, con resultados igualmente traumáticos; los nuevos cineastas han buscado la expresión con ingenio, la formación en la publicidad más que en las escuelas. Es una generación que ya formó su cinefilia, y después su oficio.

Por lo cual, actualmente el cine populachero ya no se produce (de menos no en la misma cantidad) debido a que llegó el momento en que a los productores privados se les agotaron sus mismas formulas de tanto explotarlas, cada vez con menos vocación y con peores argumentos.

Así, a principios de los 90´s todas las películas de este tipo que se estrenaban duraban una semana, y eso que todavía no existían los complejos cinematográficos, sino que aún existían los cines populares de bajo precio.

---

[33] García, Gustavo y Maciel, R. David. El cine mexicano a través de la crítica. 1era Edición. Mex. 2001.Pág. 316

Así, las nuevas o renovadas salas cinematográficas empezaron a atraer a las clases medias y altas que habían dejado de ir al cine por las pésimas condiciones de las salas. Sin embargo, los cines populares empezaron a cerrarse, no sólo por políticas de la nueva COTSA (ahora en manos de Ricardo Salinas Pliego, quien debido al deterioro de sus instalaciones y al atraso tecnológico, cerró cien de las doscientas salas de cine de la cadena y para incrementar sus ganancias, COTSA como distribuidora se dedicó a distribuir cine porno en video) sino por el incremento en los costos del boleto. Las nuevas salas, sin embargo, exhibieron cine de Hollywood y sólo ocasionalmente cine mexicano.[34]

De esta forma, alejados de los desnudos sin razón, sin el lenguaje obsceno, sin los chistes sosos y sin los balazos al por mayor (a que nos tenía acostumbrado el cine mexicano de años atrás), se da principio a otra etapa del cine nacional, que inicia con aciertos.

Donde la nueva administración del presidente Ernesto Zedillo trajo cambios en el quehacer cinematográfico. En muchos momentos se ha carecido de un diseño claro de política hacia el cine, sin embargo en ocasiones, el ejecutivo asignó considerables recursos para el fomento de la producción de cine. Al iniciarse el sexenio, el embajador Jorge Alberto Lozoya fue nombrado titular de IMCINE. Su gestión duró tres años. La crisis económica, la falta de un proyecto claro y la inexperiencia de su equipo le restaron méritos a su gestión.

Tiempo después, Jorge Alberto Lozoya fue sustituido como director de IMCINE por el realizador Diego López Rivera, cuya gestión fue mas positiva, ya que el director y su nuevo equipo le dieron prioridad a la producción e intentaron mejorar la exhibición y distribución del cine mexicano. Sin duda esta administración llevó una política correcta y logró restaurar la confianza y el papel de IMCINE tanto en México como en el extranjero. Su sucesor, Eduardo Amerena ha continuado por este camino.[35]

En esta década, las medidas para el apoyo de la producción cinematográfica serían: el cambio del control de la Cineteca Nacional, de la Secretaría de Gobernación a la Secretaría de Educación Pública a través de CONACULTA; el otorgamiento de recursos por 10 millones de pesos que se utilizarían en la protección de acervos fílmicos; la modernización de los Estudios Churubusco-Azteca; el incremento en el presupuesto de IMCINE a 10 millones de pesos y el compromiso de la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Hacienda y CONACULTA para elaborar un proyecto con el fin de establecer el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad.

Otro importante cambio en el ámbito gubernamental ocurrió durante los noventas. En su papel de diputada del PRD y dirigente de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, María Rojo encabezó un esfuerzo para reformar la ley Cinematográfica. Después de constantes negociaciones por casi un año fue aprobada la nueva ley Cinematográfica tanto por la

[34] Ibidem, op. Cit. Pág.317 (Entrevista con Carlos Monsivais. Cd. De Méx. 20 de mayo 1992)
[35] Ibidem, Op. Cit. Pág.321

Cámara de Diputados como por el Senado. Entre los aspectos más sobresalientes se encuentran: el 10 % de exhibición en pantalla para películas mexicanas; estímulos fiscales para la producción y distribución de cintas mexicanas; y la creación de un fideicomiso denominado Fidecine. Ha quedado pendiente, sin embargo, la elaboración del reglamento que permita la puesta en práctica de estas medidas.[36]

Ejemplo de ello, es el surgimiento de una nueva generación de directores que reinicia el florecimiento contemporáneo del cine mexicano, denominada *"generación de los noventa"* que a diferencia de los directores de las generaciones anteriores, quienes en gran medida estudiaron y recibieron su entrenamiento en el exterior, todos los nuevos directores realizaron sus estudios en las dos escuelas mexicanas de cine: el Centro de Capacitación Cinematográfica y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, y que posteriormente, trabajaron como asistentes de los directores mexicanos ya establecidos.

Además, *"La generación de los noventas"* desarrolló una fructífera relación maestro-alumno con las dos generaciones previas. Este hecho es único e importante ya que esta nueva generación de cineastas ha gozado de la amistad, apoyo profesional y dirección tanto de la *"generación de 1968"*, como de la *"generación de la crisis"*.[37]

Dichas generaciones, incluyen a directores y directoras tales como: Francisco Athié, Oscar Blancarte, José Buil, Luis Carlos Carrera, Busi Cortes, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Eva López Sánchez, María Novaro, Dana Rotberg, Maryse Sistach, Guita Schyfter, Fernando Sariñana, Antonio Serrano, Edwin Neumailer, Roberto Sneider, Carlos Marcovich, Alejandro Springall, Juan Pablo Villaseñor y Alejandro Gamboa.

De esta manera, el surgimiento de dicha generación de directores y directoras mexicanas trajo a la pantalla nuevos temas, un discurso narrativo más fresco e innovador y técnicas de producción diferentes. Ejemplo de ello son los largometrajes, Lola (1989,Maria Novaro) y Los pasos de Ana (1988-89) de Maryse Sistach, son temáticas enfocadas a personajes femeninos, que fungen el rol de madres solteras, o bien, mujeres en una constante búsqueda de un sentido para su vida e independencia personal. De tal forma que dichos largometrajes ejemplifican la dura realidad de la vida urbana de las madres solteras en el México contemporáneo.

Otra de las producciones de esta década fue Rojo amanecer (1991), que retrata muy superficialmente la matanza del dos de octubre en Tlaltelolco, la cual se convierte en un éxito taquillero. Es una producción bien escrita, dirigida y bien actuada, aunque producida de manera comercial sobre el tema.

Uno de los largometrajes que trata un tema político es El bulto (1991) de Gabriel Retes. La cinta describe los profundos cambios que han ocurrido en las últimas dos décadas en México. En tanto, Lolo (1992) dirigida por Francisco Athié, retoma el tema de la represión en

[36] Ibidem, Op. Cit. Pág.322
[37] Ibidem, Op. Cit. Pág.323

México hacia aquellos individuos que se encuentran al margen de la modernidad, ya que recrea una ciudad de México olvidada.

Por otro lado, otro tema nunca antes tocado por los realizadores mexicanos, es el de los inmigrantes judíos en México, presentado por Guita Schyfter en su opera prima Novia que te vea.

Sin embargo, las directoras del cine mexicano contemporáneo también se han enfocado en temas que han sido tradicionalmente desarrollados por sus contrapartes masculinos. Tal es el caso de Maryse Sistach en Anoche soñé contigo (1992), una producción que se centra en el despertar sexual de un adolescente. A diferencia de otras producciones que han tocado este tema, en dicho largometraje, los personajes femeninos no son secundarios a la historia del joven.

Además, otra característica recurrente en las nuevas películas de la generación de los noventas, es el hecho de que abordan el tema de las relaciones interpersonales fuera de lo convencional. Amor a la vuelta de la esquina, Ángel de fuego, El costo de la vida, Lola, La tarea (1991), La tarea prohibida (1993), y Sólo con tu pareja (1991) los mensajes son similares: los vínculos afectivos entre los personajes son complejos y mucho más inestables que en el pasado. Claramente se refleja en el cine la realidad de las relaciones humanas actuales. [38]

Por otro lado, hay otras películas que se dedican a examinar varios aspectos de la sociedad mexicana con especial referencia a las condiciones de vida y al rol asignado a la mujer, pero algunas de ellas ubicadas en épocas históricas, tal es el caso de El secreto de Romelia y Modelo antiguo (1992) y Serpientes y escaleras (1991), que usan el pasado para revalorar de manera crítica la historia social de la mujer mexicana. Una cuidadosa lectura de dichas cintas revela las pocas opciones que existían para la mujer en décadas pasadas.

También, la reciente crisis económica, política y social y sus efectos sobre la población ha sido otro tema central de la actual producción cinematográfica mexicana. El costo de la vida, escrita y dirigida por Rafael Montero, recrea los efectos adversos que la crisis económica produce sobre una joven pareja de la clase media.

De igual forma, los efectos de dicha crisis son tratados acertadamente por Marcela Fernández Violante en Golpe de Suerte (1992). Sin embargo, en Bienvenido/Welcome (1994, Gabriel Retes) aborda el tema de la crisis de manera diferente, no tanto por enfocar las consecuencias económicas o políticas sino en como la crisis afecta la posibilidad de creación artística, así como la dificultad creciente de las relaciones humanas. Otro aspecto central de esta cinta experimental es su tratamiento de otra crisis actual: el SIDA.

Otra cinta, igualmente bien realizada es la opera prima Hasta morir (1994) del realizador Fernando Sariñana. La trama desarrolla la amistad de dos jóvenes marginados, desde niños hasta adultos. La acción se desarrolla en la frontera (Tijuana) y en el Distrito Federal.

[38] Ibidem, Op. Cit. Pág.329

Mientras que El callejón de los milagros (1994) dirigida por Jorge Fons, cuyo discurso narrativo entreteje la historia de varios personajes de clase media baja de la ciudad de México, cuyas opciones de movilidad social son cada vez más escasas. Es particularmente dramático el relato que hace Fons del futuro de las nuevas generaciones de jóvenes de este sector de la población cuyas "opciones" son la prostitución o la emigración a Estados Unidos. [39]

Por otro lado, la generación de los noventas ha hecho algunas notables aportaciones a la (*comedia en México*), la cual ha tenido una gran tradición en el cine mexicano en décadas pasadas, particularmente durante la época de oro. Ejemplo de ello es el largometraje Intimidad (1989), la primera producción de Dana Rotberg, es una comedia que incluye a personajes y situaciones pertenecientes a la clase media. La película combina sátira social con aspectos de la crisis existencial del individuo.

Una segunda comedia que ha tenido una muy buena recepción de la crítica y el público ha sido Solo con tu pareja, dirigida por Alfonso Cuarón. Esta cinta narra las aventuras de un playboy contemporáneo en la época del SIDA y del feminismo; su trama fluye con gracia y humor. Además del largometraje Cilantro y perejil, que originalmente iniciaría la dirección Maryse Sistach, pero quien finalmente terminaría su rodaje sería Rafael Montero.

De la misma forma, aparece La tarea dirigida por Jaime Humberto Hermosillo, es una comedia erótica igualmente galardonada. La narrativa incluye los temas del auto descubrimiento femenino y la experimentación sexual, desarrollados con un gran realismo. Otro filme es Sexo, pudor y lágrimas, opera prima de Antonio Serrano, que es una comedia de parejas treintañeras en crisis, de una clase media alta. Centrados en sus problemas de autodescubrimiento y sexualidad, para los protagonistas no existe crisis económica, o política en el país. El largometraje ya ha pasado a la historia del cine mexicano como la más taquillera.

Un novedoso tema que ha surgido en el cine de los noventa es el despertar de los deseos sensuales y la iniciación sexual de los adolescentes mexicanos. Tres películas, todas diferentes pero a la vez con ciertas semejanzas abordan este tema. Dentro de esta corriente cinematográfica se han realizado tres producciones contemporáneas: Anoche soñé contigo, La primera y segunda noche y Un hilito de sangre.

Esta última, opera prima de Edwin Neumailer narra el despertar sexual del protagonista a través de una odisea que emprende del D.F. a Guadalajara siguiendo a una adolescente vecina que le fascina. La totalmente inverosímil serie de aventuras, personajes poco convincentes y escenas sexuales gráficas y sin gusto, hicieron de la película un intento fallido y de poco interés.[40]

En los noventas, el cine de empresa privada atraviesa una aguda crisis. Los antiguos productores de cine "popular" optaron por producir sexy comedias, thrillers policíacos y una que otra historia de denuncia política de bajo presupuesto y calidad. Dentro de las sexy come-

[39] Ibidem, Op. Cit. Pág.334
[40] Ibidem, Op. Cit. Pág.340

días se puede encontrar La risa en vacaciones que evidentemente es considerada por algunos críticos como "nuevo cine mexicano", pero sin calidad, donde se pueden observar las mismas fórmulas en sus seis partes.

Aunado a esto, también encontramos las películas que presentan en el cine al cantante de moda, Pelo suelto, con Gloria Trevi, ¿Dónde que la bolita? con el grupo Garibaldi, Vuela vuela, con Magneto, entre otras. Dichas producciones sólo denotan el interés comercial de los productores. Sin embargo, a lo largo de la década, aún el mercado del video decae substancialmente, siendo pocas las películas que logran popularidad.

La única estrella de empresa privada que continúa en apogeo es; la India María. Su película Se equivocó la cigüeña es dirigida, producida, actuada y guionista, ella misma, logrando bastante éxito. Las delicias del Poder (1998) su más reciente producción, igualmente fue un gran éxito de taquilla. Es evidente que su personaje a través de la sátira social y de sus triunfos frente a los poderosos ha encontrado no sólo el agrado popular sino que ha representado mucho del descontento y los anhelos de los sectores populares

Sin embargo, y aún sin la crisis actual, este florecimiento ha tenido sus límites. Aún existen varios elementos en la industria del cine mexicano que hacen incierto su futuro. La misma recuperación del público para el cine mexicano está lejos de ser permanente, ya que los espectadores mexicanos en su mayoría siguen prefiriendo al cine hollywoodense.

Así, el cine mexicano de calidad aunque más abierto y detallado, depende en gran medida del apoyo y de los recursos económicos provenientes de las instituciones gubernamentales. No existen aún alternativas reales que sustituyan al apoyo que el Estado ha ofrecido al cine artístico nacional. Esto se agrava con el descenso de Televicine como productora privada.[41]

Pero a pesar de eso, la gran mayoría de las producciones cinematográficas no cumplen íntegramente con las cualidades del cine de calidad, sino que continúan tenido deficiencias, cuando su finalidad es divertir, lo intentan en un grado muy elemental: Un baúl lleno de miedo. Algunas sólo se sostienen en literatura de renombre o en la fama de actores conocidos o televisivos: Serpientes y escaleras. Otras sólo son imitaciones de antiguos productos, ya que siempre ha sido más fácil copiar que inventar: Salón México.

También, algunas de las producciones tienden a la perfección técnica y a la estética, y han optado por recurrir al preciosismo fotográfico, ejemplo de ello, bien pudiera ser el largometraje Sobrenatural, que cuenta con una fotografía impecable y un guión bastante flojo.

Además, existen producciones que solo cuentan con argumentos cuadrados, como el largometraje De noche vienes Esmeralda. Realmente en esta época pocas son las innovadoras, puesto que siempre recurren a las mimas fórmulas desgastadas de antaño: prostitución y miserias (Ángel de fuego, El jardín del Edén, Lolo, y Sin remitente).

[41] Ibidem, Op. Cit. Pág. 342

Con las producciones anteriores se demuestra que no únicamente hacen cine de arte pero tampoco cine comercial, siendo que una película bien hecha puede darle gusto al público y a la crítica. Suponen que con contar torpemente las cosas, denuncian la ideología dominante, Elisa antes del fin del mundo.

En general son producciones que no resultan del todo interesantes porque no están bien dirigidas. No es un cine de vanguardia, ni es un cine nuevo, simplemente un cine reciente. Este cine, sigue reflejando la cotidianidad de los protagonistas de la ciudad de México, a diferencia del cine de los ochentas, refleja los problemas internos de sus personajes y no su contexto sexual, ya que a lo largo de su existencia, el cine ha conseguido abrir válvulas de escape para un puñado de filmes idealistas pero totalmente antirománticos.

Un cine nuevo, de búsqueda y permanente vocación experimental; imágenes anticonvencionales; tanto en su temática como en sus propuestas visuales, que consiguen perturbar e incluso emocionar a un espectador curtido en la ortodoxa de los géneros y corrientes establecidas.[42]

No obstante, hay varias producciones que, a pesar de ser buenas, han pasado inadvertidas, como Desiertos mares, de José Luis García Agraz, y En el aire, de Juan Carlos de Llaca, cintas que la gran mayoría no vio, aunque no desmerece su valor, son brillantes sin grandes pretensiones, nada más allá de hacernos viajar del presente al pasado y viceversa, gracias a la utilización del flashback. La primera, es intimista y dolorosa por lo que representa perder a algunas personas que amamos, y la segunda, es la melancolía de un pasado que será nunca más.

Ahora bien, durante la década de los 90s, como ya hemos visto, se realizaron muy pocas películas, pero sólo hemos hablado de unas cuantas, pues la verdadera intención es conocer el "nuevo cine mexicano", (lo cuál se mencionará más adelante), de aquellas que son consideradas como producciones innovadoras, así como las que de alguna manera han venido a mostrarnos los cambios que ha tenido la sociedad mexicana y por tanto la ciudad de México.

Finalmente, largometrajes como El límite del tiempo, Hasta morir, En el paraíso no existe el dolor y El bulto, marcan una transición entre lo mediocre y la búsqueda, es un cine de ruptura en vías de una inquietante originalidad, más allá de la simple trascendencia.

Pero la programación y la exhibición de las cintas continúa siendo, asimismo, uno de los más graves problemas del cine mexicano. El gobierno mexicano ha vendido la compañía Operadora de Teatros al sector privado y los nuevos propietarios no han mostrado interés en distribuir y exhibir cine mexicano. Aunque la distribuidora y propietaria de Cadenas de Cines Ramírez recientemente ha empezado a coproducir y exhibir películas mexicanos como El cometa, se espera que esta iniciativa tenga éxito y continúe en beneficio de los realizadores y de sus futuras producciones.[43]

[42] Revista Cinemanía. Marzo de 1999. Pág. 22
[43] García, Gustavo y Maciel, R. David. El cine mexicano a través de la crítica. 1era Edición. Mex. 2001.Pág. 344

Así, el cine mexicano dependerá entonces de la creatividad, tenacidad y compromiso de quienes integran la comunidad fílmica mexicana, siendo que las posibilidades son muchas, puesto que, existen muchas evidencias de la abundancia de talento en todas las áreas de la producción fílmica.

Además, existe una nueva generación de directores, actores, cineastas y guionistas con una gran capacidad y motivación para continuar por la senda de la calidad artística que ha caracterizado a las últimas producciones fílmicas. Sus talentos se suman a los de aquellos veteranos que han regresado al séptimo arte. Los avances han sido de tal impacto que por primera vez desde la época de oro, el cine mexicano ha logrado recuperar algo del esplendor que lo caracterizó en tiempos pasados.[44]

De tal forma, podemos observar el desarrollo de la sociedad y de una ciudad caótica como lo es la de México, ya que se ve reflejada en la pantalla grande, en todas las décadas. Se nos muestra una urbe en constante movimiento, ya no tal vez como en los inicios del cine, cuando la ciudad era la protagonista, pero sí, como un personaje secundario, o como telón de fondo relevante.

Por lo tanto, el surgimiento de nuevas generaciones de directores de cine en México, han traído a la pantalla grande, nuevos temas, un discurso narrativo más fresco, e innovadoras técnicas de producción.

Por ello, me resulta importante resaltar que en este trabajo no se busca hacer un listado exacto de las películas que se realizaron en esta época, sino un recuento de aquellas que por su narración y ambientación denotan una ciudad de México en constantes cambios y cuyos relatos cinematográficos abordan temáticas concernientes a las representaciones de la vida del individuo en la gran urbe.

Así, con el paso de los años surgen diversos directores que comienzan a incorporar cuestiones urbanas. Esto es, relatos citadinos que mostraban una ciudad pulsante y contradictoria, en vías de expandirse, dejando atrás los temas campiranos y retomando de alguna forma los temas ya expuestos por otro directores, pero dándoles otra perspectiva.

Ejemplo de ello lo muestra el largometraje Todo el poder (1999, Fernando Sariñana), que es una propuesta interesante, ya que por medio de una comedia, expone los problemas que aquejan a los residentes de la ciudad de México. (Violencia, inseguridad, soledad).

Otro filme importante cuya temática logra exponer al individuo de fin de siglo, pero específicamente a las parejas treintañeras es Sexo, pudor y lágrimas (1999, Antonio Serrano), siendo una propuesta que ha sido retomada del pasado, que representa la problemática de los matrimonios jóvenes, así como aquellos que viven en unión libre.

---

[44] Íbidem, Op. Cit. Pág.344

Además de mostrarnos la cotidianidad con que viven los yuppies y los conflictos emocionales que padecen, es muestra de un filme bien realizado y que fue bastante taquillero.

Por su parte, el largometraje Amores perros (2000, Alejandro González Iñarritu), ha sido un proyecto independiente que aportó un nuevo estilo y una visión diferente, además de haber representado a México en la categoría de mejor cinta extranjera en la 73 entrega de los premios Oscar (situación que no se daba desde hace 25 años).

Y finalmente, otra cinta que aborda una temática concerniente a la representación del individuo de fin de siglo en la ciudad de México es Crónica de un desayuno (2000,Benjamín Cann), que según palabras del realizador, el desarrollo de la película es el reflejo de una forma de ver a la familia mexicana que habita en el Distrito Federal. [45]

Así, es importante señalar y analizar, el por qué el cine es la representación del mundo real, siendo que este a lo largo de los años ha mantenido una estrecha relación con el mundo que llamamos real, quizás más curiosa que la que este mantiene con cualquier otra forma artística.

[45] Revista Proceso 1244/13 de septiembre de 2000. Pág. 86

«No hay tiranías más auténticas
que las que se ejercen inconscientemente sobre las almas,
pues es la única que no se puede combatir».
O. Wilde

El desarrollo del cine urbano en México que hemos tratado de desarrollar a grandes rasgos a lo largo de este capítulo, es un relato nostálgico y melancólico de un México en constantes cambios, de una ciudad que grita al silencio su crecimiento y sus mutaciones, las cuales se dan a mil por hora.

La ciudad de México, ha pasado por varias etapas a lo largo de los años, que van desde cambios tan notables como la modernidad de algunas calles y plazas, hasta los cambios políticos, culturales y sociales que viven en carne propia sus habitantes.

No obstante, como ya sabemos el cine a lo largo del tiempo ha sido de un modo u otro el reflejo de esos cambios, que por medio de su pantalla nos ha venido ha restituir un mundo seductoramente real.

Así, hemos podido constatar, que el cine en México ha ido evolucionando de acuerdo a la época y al contexto social, económico, político y cultural que lo rodea.

De tal forma, que la pantalla grande nos ha permitido ser testigos de la cotidianidad y el folklore de la ciudad; de la gestación de nuestra divergente clase media, trabajadora y jocosa; de una juventud en conflicto, que se busca así misma y requiere oportunidades; de los valores caducos de la familia mexicana o simplemente de un país que aún cree en el cambio y que lucha por no dejar de existir.

De esta manera, el cine mexicano en general y el urbano en particular, nos muestran personajes que representan todas estás posibilidades de mexicanos que subsisten en esta gran urbe. Son rostros y fisonomías diversas, son estructuras de mármol clásicas y modernas, testimonios de nuestra evolución contrastada y precaria.

Testimonios que van desde la pequeña producción para un mercado interno limitado, un notable crecimiento para abastecer al público de habla española de América Latina, hasta terminar en un estancamiento lamentable reflejado en las producciones cinematográficas de casi tres sexenios (1976-1990) donde abundaría el cine de albures y ficheras, siendo el único que atraía a espectadores más interesados en el relajo de la picardía mexicana que en la propuesta gubernamental.

De tal forma, el cine mexicano ha tenido que luchar constantemente por sobrevivir, aunque no siempre con tino, ya que durante algún tiempo el gobierno inventó su propia industria cinematográfica con resultados traumáticos, cosa que en la actualidad ha sido benéfico para el cine mexicano.

Actualmente, se puede observar hacía atrás y advertir sus errores, sus ingenuidades y sus vicios, equilibrándolos con el empeño de todos. Desde la familia que compra su boleto para ver la película en una salita perdida en la provincia, hasta el cineasta que tardó años en plasmar en la pantalla esa visión particular que comparte con todos.

Cierto es que la calidad de lo producido a lo largo de dichos periodos, fue precario, y se ha caracterizado por su trivialidad y acartonamiento. Si bien es cierto, la repetición de formulas nunca ha dado buen resultado y menos cuando no se dispone de los medios económicos y técnicos, cosa que el cine mexicano no aprendió, ya que durante mucho tiempo este cine no brindó sino melodramas familiares de tono moralizante, folklore superficial, películas históricas de un patriotismo acartonado, o bien, estuvieron plagadas de un erotismo vulgar.

Así, en la actualidad el cine de mala calidad ya no se produce, debido a que ha llegado el momento en que a los productores privados se les han agotado sus formulas (decadentes y débiles), con pésimos argumentos y mala calidad.

De tal manera que la producción cinematográfica de México, se inscribió en lo que se llama cine de masas y así como los modelos extranjeros que trataba de imitar y cuyas modas seguían con retraso, intentaba entretener al espectador sin incomodarlo ni hacerlo reflexionar, de lo cual, el espectador se cansó y comenzó a desinteresarse de este cine anquiloso que a fuerza de repetirse ha agotado sus posibilidades.

Sin embargo, apareció una generación de cineastas que vino a refrescar el ambiente, realizando producciones interesantes y de calidad. Dicha generación ha sido denominada *"generación de los 90"* la cual incluye a directores tales como: Francisco Athié, Oscar Blancarte, José Buil, Luis Carlos Carrera, Busi Cortes, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Eva López Sánchez, María Novaro, Dana Rotberg, Maryse Sistach, Guita Schyfter, Fernando Sariñana, Antonio Serrano, Edwin Neumalier, Roberto Sneider, Carlos Marcovich, Alejandro Springall, Juan Pablo Villaseñor y Alejandro Gamboa.

Así, el cine mexicano avanza entre el desconcierto de una (si, se le puede llamar así) industria tambaleante, un público que crece (lentamente, pero crece) y exige cada vez más.

Además, el hecho de que surjan nuevas generaciones de directores mexicanos, es benéfico para el cine, ya que exponen nuevos temas, discursos narrativos más frescos e innovadoras técnicas de producción, creando así una mayor variedad de géneros, entre otros; las historias de mujeres, los temas históricos con nuevos enfoques, las comedias, la política y las cuestiones sociales; así como el cine de aventuras y de ciencia-ficción.

Donde se expone una ciudad de México en diversas circunstancias, ya no como una parte central del relato, sino como una especie de simbolo a todas y cada una de las historias y temáticas innovadores que se presentan.

REFERENCIAS DEL CINE URBANO EN MÉXICO

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR
Naciste turista	1917	Santiago Sierra
El automóvil gris	1919	Enrique Rosas
Alarma	1937	Rene Cardona
Mientras México duerme	1938	Alejandro Galindo
Distinto amanecer	1943	Julio Bracho
Campeón sin corona	1945	Alejandro Galindo
Nosotros los pobres	1947	Ismael Rodríguez
Ustedes los ricos	1948	Ismael Rodríguez
Una familia de tantas	1948	Alejandro Galindo
¡Esquina bajan!	1948	Alejandro Galindo
Calabacitas tiernas	1948	Gilberto Martínez
Hay un lugar para dos	1948	Alejandro Galindo
Salón México	1948	Emilio Indio Fdz.
El rey del barrio	1949	Gilberto Martínez Confi-
dencias de un ruletero	1949	Alejandro Galindo
Cuatro contra el mundo	1949	Alejandro Galindo
Amor de la calle	1949	Ernesto Cortázar
Dinero maldito/La ciudad	1949	Fernando A. Rivero
Mujer de media noche	1949	Víctor Uruchua
Si fuera una cualquiera	1949	Ernesto Cortázar
Vagabunda	1950	Miguel MoraytaVictimas
Víctima del pecado	1950	Emilio Indio Fdz.
Sensualidad	1950	Rafael J. Sevilla
Los olvidados	1950	Luis Buñuel
Quinto patio	1950	Rafael J. Sevilla
Los hijos de la calle	1950	Roberto Rodríguez
Casa de Vecindad	1950	Bustillo Oro
La noche avanza	1951	Roberto Gavaldon
El revoltoso	1951	Gilberto Martínez
ATM	1951	Ismael Rodríguez
El ceniciento	1951	Gilberto Martínez
Subida al cielo	1951	Luis Buñuel
Dancing/salón de baile	1951	Miguel Morayta
Cuarto de hotel	1952	Adolfo Fernández
El bruto	1952	Luis Buñuel
El vagabundo	1953	Rogelio A. González
Los Fernández de Peralvillo	1953	Alejandro Galindo
Del brazo y por la calle	1955	Juan Bustillos Orol
El chismoso de la ventana	1955	Gilberto Martínez
Ellas también son rebeldes	1959	Alejandro Galindo

El hombre de papel	1963	Ismael Rodríguez
Los Caifanes	1966	Juan Ibáñez
El Grito	1968	Leobardo López
Mecánica nacional	1971	Luis Alcoriza
Cayo de la gloria el diablo	1971	José "El Perro"
El profeta Mimi	1972	José "El Perro"
Tívoli	1974	Alberto Isaac
México, México, ra,ra,ra	1975	Gustavo Alatriste
El apando	1975	Felipe Cazals
Los albañiles	1975	Jorge Fons
Picardía mexicana	1977	Abel Salazar
El mil usos 1	1981	Roberto G. Rivera
Lagunilla mi barrio	1980	Raúl Araiza
La víspera	1982	Alejandro Pelayo
Nocaut	1982	J. Luis García Agraz
Bajo la metralla	1982	Felipe Cazals
El mil usos 2	1983	Roberto G. Rivera
Mexicano, tú puedes	1983	José Estrada
Intrépidos punks	1983	Francisco Guerrero
Doña Herlinda y su hijo	1984	Humberto Hermosillo
Ratas de la ciudad	1984	Valentín Trujillo
Vidas errantes	1984	Juan de la Riva
Crisis: crimen organizado	1985	Gilberto y Adolfo Mtz
El amor a la vuelta de la esquina	1985	Alberto Cortés
Crónica de familia	1985	Diego López
Noches de Califas	1985	J. Luis García Agraz
Los motivos de Luz	1985	Felipe Cazals
Mariana, Mariana	1986	Alberto Isaac
Redondo	1986	Raúl Busteros
Los Panchitos	1986	Arturo Velasco
La venganza de los punks	1987	Damián Acosta
Mentiras piadosas	1988	Arturo Ripstein
Santa sangre	1989	A. Jodorowsky
Lola	1989	María Novaro
La ciudad al desnudo	1989	Gabriel Retes
Rojo amanecer	1990	Jorge Fons
La tarea	1990	Humberto Hermosillo
Ciudad de ciegos	1990	Alberto Cortés
Cómodas mensualidades	1990	Julián Pastor
Danzón	1991	María Novaro
El Bulto	1991	Gabriel Retes
Sólo con tu pareja	1991	Alfonso Cuarón
Ángel de fuego	1991	Dana Rothberg
Lolo	1991	Francisco Athié

La tarea prohibida	1992	Humberto Hermosillo
La vida conyugal	1992	Carlos Carrera
Novia que te vea	1992	Guita Schyfter
Anoche soñé contigo	1992	Maryse Sistach
Principio y fin	1993	Arturo Ripstein
Hasta morir	1994	Fernando Sariñana
El callejón de los milagros	1994	Jorge Fons
Bienvenido/Welcome	1994	Gabriel Rete
Sin remitente	1994	Carlos Carrera
Luces de la noche	1994	Sergio Muñoz
Sobrenatural	1995	Daniel Gruener
El anzuelo	1995	Ernesto Rimoch
Reclusorio	1995	Ismael Rodríguez
Por si no te vuelvo a ver	1996	J. Pablo Villaseñor
Elisa antes del fin del mundo	1996	J. Antonio de la Riva
Cilantro y perejil	1997	Rafael Montero
Rito terminal	1999	Oscar Urrutia Lazo
Sexo, pudor y lágrimas	1999	Antonio Serrano
Todo el poder	1999	Fernando Sariñana
Amores perros	2000	Alejandro González
Crónica de un desayuno	2000	Benjamín Cann
Así es la vida	2001	Arturo Ripstein
Perfume de violetas	2001	Maryse Sistach
De la calle	2001	Gerardo Tort

CAPÍTULO III

CAPÍTULO III . ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO CINEMATOGRÁFICO

3.1. El análisis del mensaje

Aunque el cine se basa específicamente en la imagen es en su totalidad algo más que imagen; puesto que es el resultado de una combinación de varios códigos que se armonizan y combinan entre sí de acuerdo con una norma sintáctica superior ordenadora del discurso cinematográfico.

Además, el cine es, clarisimamente, un lenguaje mixto impuro, donde se integran todos los lenguajes registrables por la vista y el oído. Posee por lo tanto, una pluralidad de códigos regida por otros códigos (o varios) específicamente cinematográficos, donde el concepto de lenguaje mixto, será sumamente útil para entender el caso del cine como lenguaje.[1]

También, el estructuralismo será de gran ayuda para el análisis del relato cinematográfico que llevaremos a cabo, ya que por medio de él se podrán explicar las estructuras que llevan a formas de comunicación social, dentro de las cuales se encuentran las representaciones del individuo en el cine mexicano.

Así, el análisis que nos ocupa en este trabajo se llevará a cabo por medio de una observación estructurada, que nos permitirá estudiar los componentes de la estructura comunicacional, basándonos en sus relaciones y a partir del estructuralismo, ya que "el análisis de los mensajes visivo-verbales en los medios de comunicación de masas, se pueden plantear desde un punto vista estructuralista".[2]

Frente a los mensajes simples –aquellos que sólo exigen, para la recepción del mensaje, la actuación de un único sentido- los lenguajes mixtos se caracterizan por estar compuestos por varios lenguajes, sin que ello suponga ningún tipo de jerarquía, y exigen varios sentidos en la recepción. No estamos, pues, ante una suma de lenguajes, sino ante un lenguaje que utiliza para su funcionamiento una suma de diferentes códigos, pertenecientes a distintos discursos.

Por ello, Daniel Prieto Castillo en su libro *"La fiesta del lenguaje"* (México, 1994), considera que estamos en presencia de una utilización del lenguaje dentro de los distintos discursos, sea el que corresponde a los grandes medios de difusión, sea el que se específica a través del relato, o de lo visual.

Además, expresa que por medio del enfoque semiótico se pueden estudiar los signos en la vida social, y también, intenta centrarse en el uso del lenguaje en determinado contexto social.

Prieto Castillo, plantea que el análisis de los signos, se desplaza al análisis de los discursos, los cuales son grandes manifestaciones que abarcan a determinadas épocas y emisiones, donde el análisis discursivo requerirá de una enorme cantidad de información y de un esfuerzo de reconstrucción de largos periodos históricos, siendo la única forma de situar un mensaje en su verdadero contexto.

Pero antes de continuar planteando el análisis que nos propone Prieto Castillo, es pertinente explicar que no se busca hacer una aplicación textual del código expuesto en su libro, sino únicamente, una adaptación por medio de la cual obtendremos nuestro propio código de análisis.

---

[1] Martínez Albertos, José Luis. El Mensaje Informativo (Periodismo en radio, T.V y cine). Libros de Comunicación Social. Barcelona 1977. Pág. 283.
[2] Toussaint, Florence. Crítica de la Información de Masas. México 1990.

Dicho lo anterior, continuaré con el planteamiento que propone Prieto Castillo, el cual, señala que existen dos tendencias discursivas: la retórica y la poética, donde la primera, ha adquirido un carácter peyorativo y apareció desde sus orígenes como; "un intento de ordenar el discurso para lograr ciertos fines y ciertos efectos con el público". La segunda tiene una gran tendencia a lo imaginario, las cuales engloban a la retórica de imágenes que esta dedicada a ilustrar el contenido de las escrituras, esto es, un momento de reencuentro entre retórica y poética que hasta nuestros días perdura.

De la misma forma, existe la retórica espontánea que contiene al discurso retórico, el cual se centra en el espectáculo y a lo que puede significar algún tipo de impacto, sea en relaciones cara a cara, grupales, ó colectivas. Es decir, la retórica fue definida en la antigüedad como acción, como discurso que se movía frente a nosotros que no apostaba todo al contenido de verdad, sino también y fundamentalmente, a la capacidad expresiva, a la forma de presentar los argumentos e incluso los gestos que debían hacerse.

En su sentido más amplio, la retórica es la ciencia del lenguaje y de la comunicación. Más específicamente es el estudio de los fines, los métodos y los efectos del discurso, que para nuestro propósito (cine) podemos concebir la retórica como el examen de situaciones discursivas en las que una parte trata de trasmitir algo a alguien, con el propósito de influirlo o por lo menos de ilustrarlo.[3]

De tal forma que la obra de arte o film se convierte en un verdadero medio, posible de ser ajustado y modificado, a través del cual un retórico (o realizador cinematográfico) trasmite sus ideas con tanta claridad y fuerza como le sea posible. El objetivo de tal situación está precisamente en el efecto sobre el público, sea un efecto intelectual o emocional.

Daniel Prieto Castillo en su texto *"La Fiesta del Lenguaje"* (México 1994), nos plantea algunos recursos para el análisis del mensaje ya sea en los usos del lenguaje o en la manera en que se organizan los discursos, o ambos.

Primero que nada, diremos que el discurso (como conjunto de frases) está organizado y que por está organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su (gramática): más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frase, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso ha tenido durante mucho tiempo un nombre glorioso: Retórica.[4]

No obstante, sería bueno definir el término *"discurso"* según Prieto Castillo, quien lo considera de tres formas: una, como ciertas tendencias de elaboración de mensajes, o bien, a la preferencia de ciertos recursos por encima de otros, o bien, al tratamiento de ciertos temas en lugar de otros.

Sin embargo, el término *"discurso"* es utilizado en diferentes contextos y, a menudo, con sentidos diversos. En todos los casos se coincide en aludir a formas de expresión humana, o a objetivaciones expresivas. Pero en este sentido, definiremos al discurso lingüísticamente como una serie lineal de signos susceptibles de ser reconocidos como una forma significativa.

[3] J. Dudley Andrew. «Las principales teorías cinematográficas». Edit. Gustavo Gilli. Barcelona 1978. Pág. 73
[4] Autores Varios. Análisis estructural del relato. Edit. Tiempo Contemporáneo. Argentina 1970. Pág. 12

Ahora bien, desde un punto de vista estructural (que es el que nos compete) diremos que el discurso es la forma concreta adoptada por un código para transmitir un mensaje desde la fuente hasta el punto de destino. Así, el discurso del cine es por medio de signos orales, verbales, musicales, sonoros, icónicos o cinemáticos, los cuales adoptan una determinada forma (sintagma) y trasmiten un mensaje.

3.1.2 .El análisis de estructuras básicas y el narrativo

Ahora bien, siguiendo a Prieto Castillo, él nos propone cuatro planos para el análisis del discurso: uno, de estructuras básicas; dos, narrativo; tres, estilístico; y el cuarto y más importante el ideológico.

El análisis de estructuras básicas, se orienta básicamente al conocimiento de los elementos fundamentales puestos en juego en un discurso, con lo que se abre un primer camino a la comprensión de la intencionalidad del mismo. Dentro de dichos elementos encontramos las ideas núcleo, las cuales son: el o los temas de un discurso y lo que de él o ellos se dice fundamentalmente.

Así, en todo mensaje será preciso revisar las ideas núcleo manifiestas y las latentes, para tomar conciencia que en muchos discursos es posible dar con los "enunciados decisivos", los cuales condensan la intencionalidad del discurso.

Otro de los elementos importantes es el sintagma, que en lingüística es el encadenamiento de unidades, por medio de las cuales se coordinan las partes del discurso. En el cine, es el encadenamiento de unidades sucesivas, por ejemplo: los planos, los montajes, las relaciones audiovisuales, los movimientos de aparatos, entre otros, dando como resultado las secuencias.

Esta formulación, un poco abstracta, reviste una problemática real, al menos en las películas narrativo-representativas: estos filmes, en general, están articulados en un determinado número de grandes unidades narrativas sucesivas, llamadas segmentos del filme, o grandes sintagmas.[5]

Además, por medio del análisis sintagmático se pueden reconocer las estrategias discursivas; la manera en que se organiza un texto para atraer, para dosificar un tema, o incluso para ocultar.

De igual forma, podemos encontrar dentro de los elementos fundamentales para el análisis de estructuras básicas, los modos de predicación, esto es, lo que se dice de el o los temas de un discurso, puesto que aún en el discurso lúdico se predica siempre sobre algo en dos grandes vertientes: cualidades y acciones.[6]

Lo anterior es importante, pues una predicación puede acercarnos a un tema o bien alejarnos de él, puede ser leal al mismo o distorsionarlo. Además existen predicaciones manifiestas y otras latentes, en las cuales se juega la intencionalidad del discurso.

También, es bueno tomar en cuenta el grado de referencialidad, ya que si en el ámbito del discurso la predicación constituye al sujeto, desde el punto de vista de la referencialidad tal constitución puede ser alta, baja o distorsionante; no aludiendo aquí sólo a cantidad de información sino, y fundamentalmente, a calidad de la misma.[7]

---

[5] J. Aumont, A. Berlanga, M. Marie, M. Vernet. «Estética del Cine». Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje". Edit. Paidós Comunicación. Barcelona 1989.Pág. 58
[6] Prieto Castillo, Daniel. La fiesta del lenguaje. Ediciones Coyoacán. México 1994. Pág.168
[7] Ibidem, Op. Cit. Pág. 168

Además, otro de los elementos fundamentales en el análisis que aquí nos interesa (mensaje) es lo dicho y lo no dicho. Lo no dicho es en primer lugar un problema de limitación de todo discurso, puesto que en cada uno hay necesariamente una selección temática y ella depende no sólo de la buena voluntad del emisor. No hay discurso que no tenga una contraparte, oculta, silenciada, lo sepa o no su emisor.

También, existe la complementariedad, siendo aquel discurso complementario que asume la predicación como si el o los sujetos en cuestión vivieran al margen de toda contradicción posible. En general el discurso complementario es de tendencia idealizante, donde cada elemento encaja a la perfección con los restantes.

Asimismo, Prieto Castillo enfatiza en la oposición dentro del análisis de estructuras básicas, pues considera que se le llama así al discurso que asume la predicación como si el o los sujetos tuvieran que enfrentar algo. (Oposición entre el bien y el mal). El uso de la oposición atraviesa prácticamente todos los tipos de discurso.[8]

Ahora bien, también existe una tendencia irreductible a la tipificación en las relaciones cotidianas, puesto que seres, situaciones y objetos son percibidos; valorados y pensados como si consistieran en unas pocas notas. Esta tendencia basada en el inmediatismo de las relaciones, se expresa directamente en los discursos cuando hablamos de alguien o cuando nos muestran un personaje en la pantalla.

Dentro del análisis de estructuras básicas, Prieto Castillo señala que de la tipificación al estereotipo hay solo un paso, si bien es cierto, etimológicamente la palabra "estereo" quiere decir fuerte y la palabra "tipo" quiere decir molde o esquema donde se mete algo.

Se dice que tipificamos cuando hablamos del "niño" , de la "escuela", de la "patria" y del "héroe" , entre otras, ya que los presentamos a través de una pobre predicación.

Por otro lado, también existe la Isotopía, cuyo término alude, en dicho contexto, a la presentación de ciertos elementos discursivos que tienden a cerrar el espacio de constitución de un sujeto a través de la predicación. La Isotopía es necesaria para todo discurso, aunque depende el grado de redundancia que introduzca.[9]

Además del análisis de estructuras básicas, también existe el análisis narrativo, el cual es de suma importancia, ya que en el discurso cotidiano y en el de los medios de difusión colectiva, se narra siempre. La narrativa consiste en dar cuenta de un estado o una transformación de algo o de alguien.

No obstante, todos los modos de narrar dependen de la perspectiva del narrador, sea este el propio sujeto que habla de sí mismo o alguien que se refiere a otro. Así, todo narrador, lo sepa o no, está optando siempre entre estas diversas posibilidades (centrar el análisis en el deseo, en el querer, en el saber o en el poder) que en definitiva son posibilidades de la vida misma, llevadas al plano del discurso.

La diferencia es que en el discurso es posible reducir la complejidad de la vida, es posible parcializar algo, estereotiparlo, presentar ciertas notas como si fueran la totalidad del ser de un sujeto. En todos los casos estamos ante opciones del narrador, sean concientes o no, sepa éste o no lo que está incluyendo en su discurso.

[8] Ibidem, Op. Cit. Pág. 170
[9] Ibidem, Op. Cit. Pág. 171

De igual manera, sería bueno profundizar un poco más en el relato (que también es parte del análisis narrativo).

Donde, narrar es dar cuenta de hechos, situaciones, experiencias, objetos, espacios; existe una amplia variedad de narraciones según los recursos puestos en juego y el tema desarrollado, por lo cual, dentro de las formas privilegiadas de la narración, encontramos al relato, cuyas características fundamentales son: un texto referencial en el que se presenta un cierto transcurso temporal y una secuencia, entre por lo menos dos atributos de un agente, que consiste en un proceso de transformación de un atributo a otro.

De tal manera, el relato es, pues, una narración de transformaciones de mayor complejidad que las simple presentación de hechos o situaciones. Su trama se centra en las peripecias de uno o más personajes que terminan apropiándose de un objeto o perdiéndolo, atribuyendo a alguien o renunciando a algo.

El proceso de transformación puede ser, simple o complejo, pero la clave del relato es siempre la referencialidad, la secuencia y las transformaciones. Dicha clave se juega a través de los siguientes elementos: situaciones, personajes, competencia, los móviles, el ser y el parecer, y los ambientes.[10]

Las situaciones, se resuelven de diferentes maneras, y para tenerlo mas claro, observemos los siguientes tres esquemas, con situaciones diferentes:[11]

Esquema 1.
1. Situación inicial estable;
2. ruptura de la situación inicial por un agente externo;
3. lucha;
4. recuperación de la situación inicial.

"Había una vez un rey que vivía muy feliz en su palacio con su familia. Un día llegó un dragón, robó a la hija más pequeña del rey y la llevó a su lejana guarida. Un valiente caballero buscó al dragón, luchó contra él, lo venció y trajo de regreso a la princesa".

Esquema 2.
1. Situación inicial degradada;
2. salida de la situación inicial por mejoramiento, milagro, arrepentimiento, etc., o
3. empeoramiento de la situación inicial.

"Había una vez unos pobres leñadores que no tenían qué dar de comer a sus hijos. Entonces decidieron abandonarlos en el bosque. Los pequeños estuvieron a punto de ser devorados por una bruja, pero consiguieron matarla y se apropiaron de joyas con las que la familia pudo vivir en la abundancia".

Hemos decidido presentar estos esquemas con situaciones diversas, intentando hacer la explicación mas fácil. Lo cierto es que en relatos de cierto grado de complejidad puede aparecer mas de uno, donde lo importante es retener el hecho de que los personajes se mueven siempre dentro de determinadas situaciones, sea para ganar un objeto, para perderlo, para recuperarlo, ó para renunciar a él, entre otras opciones.

---

[10] Ibidem, Op. Cit. Pág. 176
[11] Los esquemas que aparecen en el texto, son citados del libro *La fiesta del lenguaje.* Prieto, Castillo, Daniel.México 199

Las distintas situaciones se organizan en una secuencia, la cual es una sucesión lógica de núcleos unidos entre si por una relación de solidaridad, la cual se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedentes solidarios y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente.[12] Así, un relato puede consistir en una sola secuencia (cualquiera de los modelos que hemos propuesto) o bien, en varias que dan lugar a relatos dentro del relato (como en el caso de *La Odisea*).

Para comprender mejor lo que es una secuencia, diremos que dentro de la cobertura funcional del relato, se impone una organización de pausas, las cuales son mejor conocidas como secuencias.

Ahora bien, al hablar de los personajes es necesario recordar que *personajes no son personas.* Esta obviedad parecería innecesaria, pero sucede que muchos personajes en los mensajes de difusión colectiva, son presentados como si fueran persona. Quizás el ejemplo más claro de esto es el de las telenovelas, ya que los personajes de este tipo de mensajes se exhiben como si fueran personas.

El ser de un personaje consiste en lo que de él se predica, sean cualificaciones o acciones, sean éstas dichas por alguien o bien exhibidas por el propio personaje. Esta última dependen precisamente de las cualificaciones o acciones predicadas. Se abren así dos grandes categorías; en donde se considera al personaje sujeto a un papel, a menudo rígido, o bien, personajes más o menos imprevisibles, tanto como pueden serlo en la vida misma.

En la primera categoría se ubica la inmensa mayoría de los personajes de los menajes de difusión colectiva y de los libros de texto escolar, ya que estamos ante representaciones simples, consistentes en unas escasas notas reiteradas al infinito; en un reducido espectro de atributos y acciones.

Así, los personajes más o menos imprevisibles tienden a acercarse más a las personas. Podría pensarse que este recurso ha sido empleado sólo por la literatura culta: personajes que pueden ser héroes y luego degradarse; que se orientan a grandes ideales y fracasan.

Por su parte, la competencia alude a la capacidad de un personaje para conseguir el objeto o para renunciar a él, aunque hay personajes que ya poseen desde el comienzo esa capacidad, (Batman y Superman por mencionar algunos). Hay otros mas interesantes sin duda, en que el personaje debe pasar por ciertas peripecias para desarrollar la capacidad, o para apropiarse de un objeto que la supla.

Otro tipo de competencia se da con el orden del poder, donde el personaje recibe una espada indestructible, un caballo halado, un anillo que lo vuelve invisible, etcétera; o bien con el orden del sentir, (orientado casi siempre al ejercicio del poder), así el personaje pude percibir sonidos o escenas muy distintas, puede soportar durante horas el fuego.

Ahora, en el caso de una capacidad para renunciar a algo, tenemos una competencia en el orden de la madurez, donde el personaje pasa por peripecias que le permiten renunciar a sus ambiciones (caso del hijo arrepentido que vuelve al hogar paterno), para perdonar, o bien para ser tolerante. Así, cuanto más previsible un personaje, cuanto más sujeto a un papel, menos posibilidad de adquisición de competencias.

Ahora bien , en todo relato se atribuye una cierta causa a la conducta de cada personaje. Prieto Castillo en su libro «La Fiesta del Lenguaje», (Méx. 1994) señala que Claude Bremond,

[12] Autores Varios. Análisis estructural del relato. Edit. Tiempo Contemporáneo. Argentina 1970. Pág.25

reconoce tres móviles fundamentales, que serán los que manejaremos aquí: Hedónico, Pragmático y Ético. Como ejemplo tenemos a los personajes del discurso publicitario, los cuales se mueven casi siempre por móviles hedónicos.

En tanto, el ser y el parecer tiene muchas variantes, dentro de las que podríamos encontrar las siguientes: un malvado que se finge bueno, un valiente que se finge cobarde, un ambicioso que se finge humilde, el rico que se hace pasar por pobre o la mujer que se hace pasar por hombre, entre otras posibilidades.

Finalmente, hablaremos de los ambientes, que existen (según lo que se predica del personaje) en congruencia con los objetos espacios. Por lo que la falta de congruencia constituye una distorsión referencial por manipulación del ambiente, sea éste verbal o por imágenes. Ejemplo de ello puede ser en las telenovelas, donde se muestra a la protagonistas pobre, viviendo acomodadamente.

3.1.3. Los recursos expresivos y las figuras en el análisis estilístico

Sin embargo, Prieto Castillo nos señala en el *análisis estilístico*, que la eficacia de un mensaje (su capacidad de atraer, de convencer, de maravillar, de seducir, de divertir...) se juega en los detalles, puesto que la selección de los términos, la construcción de los enunciados, la combinación de los mismos, constituyen el espacio privilegiado del estilo, en lo que a detalles se refiere.

Ahora bien, en lo que toca a recursos expresivos estos están destinados a enfatizar, a disimular, a reiterar, a crear suspenso, a generalizar, a embellecer, a exagerar, a confrontar, a detallar, etcétera. Estos aparecen en diferentes tipos de discursos y tienen su explicación en el modo en que a diario nos relacionamos con los demás, ya que permanentemente estamos, mediante el lenguaje, enfatizando, disimulando, reiterando, creando suspenso, generalizando y embelleciendo.[13]

Dentro de los ya mencionados anteriormente recursos expresivos, encontramos a la universalización, que busca reunir a numerosos individuos en un solo atributo, en una sola característica, que en sus máximos grados alcanza el estereotipo y el prejuicio. Se trata de un juicio que pretende generalizarse a todos los integrantes de un grupo, de un sexo, o de una profesión. Dichas tendencias en el seno de la vida cotidiana no son casuales, ya que se fundamentan en una necesidad de ordenar la realidad, de clasificarla, tipificarla, para funcionar más rápidamente en ella.[14]

Otro recurso expresivo relevante es *la vía del ejemplo*, esto es que se generaliza algo a través de una sola experiencia, de un solo individuo, de una nota de alguien. Esta vía, sirve para la promoción de personajes que pretenden adquirir un prestigio social, o una representatividad desmesurada dentro de un determinado contexto.

Además de los tópicos (frases hechas que circulan constantemente en el seno de determinado cuerpo social), existen los refranes (una forma privilegiada de los tópicos), claro esta, entre otras formas.

El cuarto recurso expresivo es la redundancia, tiene la función de enfatización, que se constituye en un recurso destinado a dar mayor realce a un asunto. Hay una cierta fascinación en la redundancia: mediante ella se van enlazando temas, creando una familiaridad. También, la personalización adquiere un alto grado de eficacia cuando se utiliza la forma correspondien-

[13] Prieto Castillo, Daniel. La fiesta del lenguaje. Ediciones Coyoacán. México 1994. Pág.185
[14] Ibidem, Op. Cit. Pág.185

te para atraer la atención, para enfatizar, resaltar la presencia de quien nos escucha, emitir una orden, o rogar, entre otras.

Asimismo, dentro de dichos recursos existe la despersonalización, la cual se trata de las fórmulas ya conocidas: "hay que", "se debe", "es preciso", "se piensa", este tipo de expresiones intenta presentar cuestiones como si frente a ellas no hubiera la más mínima posibilidad de crítica o de desacuerdo. Aparecen como formas de una validez universal, no dichas por nadie y sin embargo, justificadas. También es posible reconocer la despersonalización cuando son utilizados sujetos ambiguos. [15]

De este modo, la inclusión, la pregunta, la amplificación y la atenuación, son de suma importancia en los recursos expresivos que señala Prieto Castillo (México. 1994), ya que plantea que el primer recurso es reconocido cuando el sujeto de la emisión se involucra en una acción, apareciendo así como formando parte de los destinatarios: "iremos todos". "todos somos marcos", etcétera. El segundo, como su nombre lo indica, es una interrogación que sirve para enfatizar algo durante un diálogo o una exposición y no espera respuesta; pues esta es proporcionada por el mismo emisor o no es necesaria.

El tercer recurso es la amplificación, esto es, la tendencia a enfatizar lo que decimos, pues esto muchas veces nos lleva a una verdadera gradación de términos, adjetivos y acciones, destinados a pintar vivamente alguna situación o personaje. Ejemplo de ello puede ser la expresión: "no corría, sino volaba". En los medios la amplificación funciona para realzar personajes, ídolos, canciones o lugares privilegiados, entre otros.[16]

La atenuación, por su parte, es un mecanismo opuesto a la amplificación; puesto que al presentar un hecho, se introducen términos para suavizar alguna afirmación, o disimular cierto vicio, o incluso cierta virtud, un ejemplo pudiera ser: "amenaza mucho, pero es incapaz de hacer daño a nadie".

Ahora bien, existe además la división, que consiste en algo que puede ser dicho a través de unas pocas palabras, se colma de detalles, se abre en una gran cantidad de información destinada a ver por dentro lo que implica la acción global. Mediante este recurso se logra fijar la atención en una serie de datos que quedarían fuera en la información global.

Asimismo, existe el amontonamiento de palabras, el cual reside en la reunión de palabras para describir o enfatizar algo, un tanto similar al recurso anterior, solo que éste, puede hacerse de distintas maneras, ya sea a través de sustantivos, o bien, por acumulación de adjetivaciones, de calificaciones, o bien, de formas verbales.

Así dentro del análisis estilístico, planteado por Daniel Prieto Castillo, existen las figuras, que consisten en un rodeo de palabras destinado a enfatizar, a dar más colorido, más realce a lo que se quiere decir. Así, para algunos autores, todo lenguaje consiste esencialmente en figuras, dentro de las que podemos encontrar las siguiente clasificaciones: la comparación, que consiste en relacionar dos elementos para dar mayor realce al sujeto en cuestión; la metáfora, parte originalmente de una comparación pero sintetizada, además, sirve para embellecer la expresión, para conformarla mediante el ornato, o bien para enfatizar lo que se quiere decir. Por lo cual, la metáfora poética, adquiere un mayor grado de sofisticación, que pide al perceptor un esfuerzo de lectura para su comprensión.[17]

[15] Ibidem, Op. Cit. Pág. 188
[16] Ibidem, Op. Cit. Pág. 189
[17] Ibidem, Op. Cit. Pág. 191

De igual forma, la sinécdoque alude al todo mediante mención de una parte, ejemplo de ello es, cuando en lugar de decir "salió corriendo", decimos "los pies no le alcanzaban para correr"; esto proporciona una gran economía al lenguaje y a la vez, permite enfatizar aquello que llama más la atención al emisor.

Por su parte, la hipérbole nos indica que hay una orientación en el lenguaje coloquial, hacía la exageración, para resaltar lo que se quiere decir y se manifiesta permanentemente en las relaciones cotidianas, en los diálogos, en todo tipo de discurso destinado a ejercer atractivo y fascinación en el oyente.[18]

No obstante, otras de las figuras, que debemos resaltar son la siguientes: antítesis, antonomasia, gradación e hipérbaton. La primera es la confrontación de los personajes, situaciones, hechos, cualidades y objetos a los que se les atribuyen características encontradas y suele tener intenciones morales, pero también se la utiliza para exaltar o resaltar mejor lo grotesco y lo ridículo.

Por su parte, la antonomasia, se trata fundamentalmente de la utilización de epítetos para referirse a alguien, por ejemplo: el sobrenombre o el apodo. El epíteto se explica por una tendencia a generalizar alguna cualidad o defecto de un individuo, los cuales se constituyen en una nota permanente que, incluso, llegan a ocultar el resto de las características del sujeto en cuestión. (Gordo, flaco). En tanto, la gradación, crea suspenso, atrae la atención para llegar paso a paso a lo que se quiere, donde a través de una sucesión de verbos y de calificativos, se llega a un clímax, o a un desenlace en la expresión.[19]

Dentro de las figuras planteadas por Prieto Castillo en el análisis estilístico encontramos al hipérbaton, el cual consiste en la variación de orden común de las palabras, que adquieren un grado de sofisticación muy grande en el medio radio. En tanto, siguiendo con los recursos expresivos del análisis estilístico, nos encontramos con el número catorce que es el sentido de la oportunidad, que lo empleamos cuando cambiamos intencionalmente el sentido de una palabra, cuando pronunciamos mal, cuando contestamos con una burla, ó cuando lanzamos términos de doble sentido.

Finalmente, encontramos al recurso expresivo denominado la inferencia inmediata, es un recurso muy cercano siempre al estereotipo, al intento de juzgar algo complejo de una manera simple, o a un reducción en definitiva.

3.1.4. El análisis ideológico

Ahora bien, tenemos como último punto, el análisis ideológico, el cual consiste en lo que fundamentalmente se está predicando de un sujeto, en el modo de vida propuesto como válido, en los modelos de relaciones y soluciones sociales que el o los sujetos del mensaje siguen, o incluso, en lo que, en cada uno de los puntos anteriores, no se dice, se rechaza, etcétera.

Así, el análisis ideológico pone en juego una escala de valores. Siendo a partir de nuestra opción, por una determinada escala que aceptamos o rechazamos los predicados fundamentales de un mensaje, o los modos de vida propuestos, entre otros.

Prieto Castillo, plantea dentro del análisis ideológico, los recursos de "cierre de discurso", esto es: de cierre de las posibilidades de abordar un tema que debiera ofrecer el propio discurso, dentro de los que encontramos: la baja referencialidad y la distorsión referencial, la

[18] Ibidem, Op. Cit. Pág. 193
[19] Ibidem, Op. Cit. Pág. 194

predicación de unas pocas notas como si ellas fueran todo lo que corresponde a un sujeto y la interferencia inmediata.[20]

De tal manera que lo ideológico alude en realidad al uso social del discurso, a la intencionalidad que trae y a sus posibles efectos. Así, el discurso mismo (como conjunto de frases) está organizado y que por esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas. Puesto que el discurso tiene sus unidades, sus reglas, y su gramática más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso ha tenido durante mucho tiempo un nombre glorioso, conocido como Retórica.

Siendo a partir de la lingüística que debe ser estudiado el discurso si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones; el discurso sería una gran «frase» cuyas unidades no serían necesariamente frases, así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso».[21]

Para comprender mejor el análisis ideológico, hablaremos de la sociedad, que es donde el sujeto interactúa cotidianamente, y la que plantea los parámetros para la vida del individuo, así como lo que de él se predica.

En este punto, es muy importante señalar que la sociedad es un sistema de relaciones entre los individuos que tiene por objeto la procreación, la defensa, los intercambios, la producción, etcétera.

Con este fin, las situaciones de los individuos en el seno del grupo y de los grupos en el seno de una colectividad debe ser significada. Ese es el rol de las insignias y de las enseñas que indican la pertenencia a determinada categoría social: llámese clan, familia, profesión, asociación, etcétera.

Por su parte, los ritos, las ceremonias, las fiestas, las modas, los juegos, son modos de comunicación por medio de los cuales el individuo se define con relación al grupo y el grupo con relación a la sociedad, a la vez que ponen de manifiesto el papel que allí cada uno asume. Así, la vida social es un juego en el cual el individuo interpreta su propio papel: el patriarca, el tío tutelar, el hijo pródigo o el amigo fiel.

La experiencia social, al igual que la experiencia de la naturaleza, es de doble tipo: lógico y afectivo. De la lógica proceden los signos que indican la ubicación del individuo y del grupo en la jerarquía y la organización política, económica, institucional. De la afectividad, los que expresan las emociones y sentimientos que el individuo o el grupo experimenta con respecto a otros individuos u otros grupos.[22]

De tal forma que todo el tiempo estamos poniendo en juego la escala de valores existente en nuestra sociedad y en todo momento tenemos la opción de aceptarlos o rechazarlos, dependiendo lo que predican los mensajes.

[20] Ibidem, Op. Cit. Pág. 196
[21] Autores Varios. Análisis estructural del relato. Edit. Tiempo Contemporáneo. Argentina 1970. Pág.12 y 13
[22] Guiraud, Pierre. La Semiología, México, Ed. Siglo XXI. Pág. 108

3.2. El análisis del relato cinematográfico

No existe una necesidad inmediata de documentar los modos como el cine penetra en nuestras vidas. Basta con una pequeña reflexión, puesto que con la llegada del film se produjo por primera vez una amplia articulación común de creencias, aspiraciones, antagonismos y dudas en gigantescas masas de población de las sociedades modernas.

Por ello, hemos decidido en un primer nivel, realizar el análisis del mensaje cinematográfico basándonos en el texto de Raúl Prieto Castillo, "La fiesta del lenguaje" (México 1994) del cual, únicamente utilizaremos las categorías más aplicables al cine, ya que nos interesa como el autor enfatiza en el uso social del lenguaje, desde el punto de vista de la comunicación, esto porque estamos en presencia de una utilización del lenguaje, sea el que se específica a través del relato cinematográfico, o de lo visual, siendo también el que se representa a través de él.

Además, para la elaboración de nuestro código de análisis tomaremos ideas de otros autores, para construir nuestra propuesta. Así, desde un punto de vista estructural definiríamos el discurso (por medio del cual se expresan los temas) como la forma concreta adoptada por un código para transmitir una información desde la fuente hasta el punto de destino.

A continuación, explicaré en que consiste el análisis de estructuras básicas que aplicaré al análisis de los cuatro largometrajes mexicanos más relevantes de Fin de Siglo (por causas variadas como: nuevas propuestas, éxito taquillero o técnicas cinematográficas innovadoras, o bien, porque de alguna forma representan la vida del individuo de fin de siglo en la gran urbe): Todo el Poder (México, 1999), Sexo Pudor y Lágrimas (México, 1999), Amores Perros (México, 2000) y Crónica de un Desayuno (México, 2000), para así, intentar caracterizar la representación de la vida urbana del individuo de fin de siglo en la ciudad de México.

Iniciaré señalando que en la realización del análisis, es importante tomar en cuenta las ideas núcleo, esto es, los temas que se abordan en las películas, los cuales, he clasificado en positivos y negativos, tomando como positivos a aquellos que tienen demasiada afición a comodidades y goces materiales; y como negativos, aquello indica falto de algo.

Dichas clasificaciones están estructuradas de acuerdo a los códigos morales existentes en nuestra sociedad, además de tomar en cuenta las reglas de conducta social predominantes. Esta situación muestra la necesidad o la lucha del ser humano por construir y preservar un orden de cosas, un anhelo de armonía, y paz -el orden-, siempre amenazado por un principio de desorden, fuente de problemas o principios. Desintegrador -el caos-: representado, a veces, por sujetos con conductas reprobables, otras veces por el propio acontecer, esto lo veremos más detallado al hablar de las cualidades del individuo ya sean virtuosas o pecaminosas. A continuación aparece la clasificación de las ideas núcleo en el cuadro Núm. 1

Cuadro No. 1 (IDEAS NÚCLEO)

POSITIVAS	NEGATIVAS
1.Acatamiento	1.Violación
2.Honestidad	2.Corrupción
3.Tranquilidad	3.Violencia
4.Fidelidad	4.Infidelidad
5.Amor	5.Odio
6.Perdón	6Venganza
7.Compañía	7.Soledad
8.Triunfo	8.Frustración
9.Seguridad	9.Inseguridad
10.Incorruptibilidad	10.Corruptibilidad
11.Ennobiecimiento	11.Prostitución
12.Otro	12. Otro
13.No se indica	13. No se indica

3.3. Los personajes en el relato cinematográfico

Ahora bien, es preciso tomar en cuenta al sintagma, ya que este nos indica como el director de los largometrajes, expresa las ideas núcleo. Diremos que las expresa por medio de personajes, situaciones y ambientes. A continuación desglosaré cada uno de los puntos anteriores.

Iniciaré con los personajes, que son una de las piezas fundamentales en la expresión de las ideas núcleo. Un personaje es un individuo, ideado por el escritor o guionista, y que como dotado de vida propia toma parte en la acción de una obra cinematográfica.

Pero el estudio de los personajes según sus funciones, su clasificación en categorías y el análisis de las formas de su aparición, nos conduce necesariamente, quiérase o no, a plantearnos el problema de los personajes de cuentos en general.[23]

Así, la denominación y los atributos de los personajes constituyen, en el cuento, según Propp, magnitudes variables. Entiéndase por atributos al conjunto de cualidades exteriores de los personajes: edad, sexo, situación, aspectos exteriores y rasgos particulares, entre otros. Siendo esto atributos los que dan al cuento o relato cinematográfico en este caso, su relieve, su belleza y su encanto.

Por lo cual, el personaje no deja de plantear al análisis estructural del relato el mismo problema: por una parte, los personajes (cualquiera sea el nombre con que se los designe, *dramatis personae o actacte*) constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas "acciones"narradas dejan de se inteligibles, de modo que se puede decir con razón que no existe en el mundo un solo relato sin "personajes".[24]

De tal forma que, la vida real crea sin cesar nuevas figuras, pintorescas o sorprendentes, que terminan por suplantar a los antiguos personajes.[25] A continuación he establecido las siguientes tablas, que permitirán analizar a los personajes más ordenadamente.

Así, dentro del análisis de estructuras básicas, he clasificado a los personajes por: sus cualidades, ya sean virtuosas o pecaminosas, dicha clasificación plantea la lucha entre el bien y el mal, que no es otra cosa que una representación ideológica, a partir de la construcción católica-agustina, si bien simplificada a nivel de divulgación en la doctrina o el catecismo, de los pecados capitales y las virtudes teologales y cardinales. He tomado en consideración esta clasificación, puesto que es lo predominante en la sociedad moderna en que vivimos.

CONSTRUCCIÓN CATÓLICA

PECADOS		VIRTUDES
MAL	VS	BIEN

La lucha entre el bien y el mal, no es otra cosa que una representación ideológica. La oposición entre el bien y el mal es una expresión de la estructura que, organiza a la cultura occidental, la oposición inclusión y exclusión, donde los términos que resultan «incluidos» son

[23] Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Edit. Colofón. México 1992. Pág. 133
[24] Barthes Roland, Greimas, A.J. y Autores Varios. Análisis estructural del relato. Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina 1970. Pág. 29
[25] Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Edit. Colofón. México 1992. Pág. 133

elaboraciones de las aspiraciones y valores ideológicamente vigentes en la sociedad en cuestión; lo «excluido» será todo lo que no cumpla con esas exigencias. [26] (Véase cuadro No. 2)

Cuadro No. 2

E. CUALIDADES VIRTUSOSAS	F. CUALIDADES PECAMINOSAS
1.Fe/Humildad	1.Soberbia
2.Esperanza	2.Avaricia
3.Amor/caridad	3. Lujuria
4.Prudencia	4. Ira
5.Justicia	5. Gula
6.Fortaleza	6. Envidia
7.Templanza	7. Pereza

3.3.1. Las acciones físicas y expresivas en los personajes

Otra de las clasificaciones es por medio de las acciones, ya sean físicas o expresivas. Sabemos de antemano que los actos humanos están socialmente condicionados según su esencia; el individuo sólo aprende a actuar sobre los actos de los hombres. De tal forma que los actos de los demás, las consecuencias de estos actos y la lengua, socializan además la conciencia del hombre "normal" en la medida en que sus actos también están en buena medida socialmente determinados.[27] Por ello, es importante señalar que trabajaremos con la representación de dichos actos.

Así, podemos decir que todas nuestras actitudes predicen nuestras acciones si otras influencias son minimizadas, si la actitud es específica para la acción y si –cuando actuamos- la actitud es potente, debido a que algo nos la recordó, debido a que la situación activó una actitud inconsciente que sutilmente guía la manera en que percibimos y reaccionamos ante los acontecimientos o debido a que la obtuvimos de una forma que la hace fuerte.

Ejemplo de acciones concretas son: cazar, pescar, arar, clavar un clavo, conducir un coche, comprar un producto, sacar dinero, nadar, subir una montaña, casarse, educar a alguien, entre otras. De tal forma, que para las acciones concretas es esencial el efecto que se pretende con ellas. Sabemos que las acciones intervienen en el mundo. Se distinguen de los movimientos involuntarios (como dormir, roncar, digerir, respirar, palidecer, etcétera), así como de los movimientos que no son iniciados por el agente, sino que muestran que le ha pasado algo (como resbalar, tropezar, caerle a uno una teja, caída del cabello, salirse de quicio, entre otras).

Así pues, distinguimos entre acciones concretas, por un lado, y los movimientos corporales coordinados con que el individuo ejecuta sus acciones; y por otro, las operaciones que capacitan al sujeto para sus acciones.

De tal manera que todas las reglas de acción presuponen un contexto, es decir, condiciones bajo las que pueden aplicarse. Las reglas de acción instrumental se basan en generalizaciones empíricas y se refieren a su contexto de forma generalizante o en términos generalizadores;

[26] Trías Eugenio. El artista y la ciudad. Edit. Anagrama. Barcelona 1976. Pág. 95
[27] Luckmann, Thomas. Teoría de la acción social. Edito. Piados. España 1996. Pág. 97

las reglas de la acción social tienen, en tanto que convenciones, la tarea de regular un contexto con el que ya se encuentran.[28] Por lo cual, he hecho la clasificación siguiente en acciones físicas y acciones expresivas, además de que como señala Prieto Castillo, las acciones a continuación mencionadas son posibilidades de la vida misma llevadas al plano del discurso. (Véase cuadro No. 3).

Cuadro No. 3

G)ACCIONES FÍSICAS	H)ACCIONES EXPRESIVAS
1. Necesidades básicas	1. Hablar
a) Alimentación	2. Cantar
b) Dormir	3. Gritar
c) Bañarse	4. Bailar
d) Vestirse	5. Llorar
e) Evacuar	6. Escribir
f) Otra	7. Pintar
g) No se indica	8. Esculpir
2. Amorosas	9. Reír
a) Cortejar	10. Actuar
b) Reclamar	11. Tocar
c) Complacer	12. Escuchar
d) Comunicar	13. Gesticular
e) Amar	14. Observar
f) Tolerar	15. Leer
g) Coito	16. Correr
h) Compartir	17. Otro
i) Otra	18.No se indica
j) No se indica	
3. Laborales	
a)Profesionales	
b) Oficios	
c) Estudios	
d) Otra	
e) No se indica	
4. Sociales y secundarias	
a) Fiestas	
b) Reuniones	
c) Eventos culturales	
d) Manejar	
e) Descansar	
f) Caminar	
g) No se indica	

[28] Habermas, Jurgen. Teoría de la Acción Comunicativa. Ediciones Cátedra. Madrid 1989. Pág. 234 y 235

3.4 . Características de género y etapas de vida en los personajes

Ahora bien, una de las primeras condiciones de la vida social consiste en saber a qué atenerse y en poder, por lo tanto, reconocer la identidad de los individuos y de los grupos. Así, en todas las sociedades, desde que el hombre es hombre, hemos acostumbrado a dividirnos por géneros y por edades, en este caso yo he realizado las siguientes clasificaciones, basándome en los convencionalismo sociales.

El primero de ellos es el femenino(con y sin los convencionalismos sociales que se le atribuyen), género al que pertenecen las mujeres o animales hembras; el segundo es el género Masculino, siendo este el género gramatical que se refiere al varón, al animal macho o a las cosas que tradicionalmente se integran en este; y finalmente al Homosexual, el cual se diferencia de los otros dos, por buscar los placeres sexuales con personas de su mismo sexo y que encierra un sin fin de tabús.

También he tomado en cuenta la opción "Otro", en este caso, alguna otra clasificación que no especifique en dichas características de género como son: transexuales o travestís, entre otros, y por último la opción "No se indica", la cual no contiene a ninguna de las anteriores. (Véase cuadro número 4)

Cuadro No. 4

A) CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO

1 .F e m e n I n o
2 .M a s c u lin o
3 .H o m o s e x u a l
4 .O t r o
5 .N o s e In d I c a

Ahora bien, en lo que toca a las etapas de vida de los personajes, yo he considerado estas escalas de edades de acuerdo a lo estipulado socialmente en nuestra sociedad, no importando sexo. En este caso, en lo que se refiere a bebé, están incluidos los individuos que tengan de cero a tres años; en lo que corresponde a niño, (ya sea sexo femenino o masculino) abarca las edades de 4 a 11 años; los adolescentes van de los 12 a los 17 años; los jóvenes, van de los 18 a los 24; los adultos jóvenes son de 25 a 29 años; los adultos maduros, van de los 30 a los 60 años y lo ancianos que van de los 61 años en adelante. (Véase cuadro número 5)

Cuadro No. 5

B) ETAPAS DE VIDA

1. Bebé
2. Niño
3. Adolescente
4. Joven
5. Adulto joven
6. Adulto maduro
7. Anciano

3.4.1. Las estratificaciones sociales, los diversos roles y los atributos físicos de los personajes

He incluido una clasificación que nos indicará la posición económica en la que se desenvuelve el personaje. Dicha estratificación social ha sido reconocida desde hace tiempo como un fenómeno casi universal de las sociedades humana. Siempre existen en cualquier sociedad algunos individuos o grupos que tienen más prestigio poder o privilegios que otros. En algunos casos, la división de posiciones sociales superiores e inferiores es muy rígida y existe poca o ninguna posibilidad de movilización de un grupo a otro.

Así, los estudiosos de la sociedad humana han reconocido la existencia de las clases sociales desde hace mucho tiempo, las cuales significan la distribución desigual entre los individuos de ciertas características o variables individuales, esto es la combinación de varias características y el valor que los miembros de la sociedad les atribuyen permiten que se hable de una escala, o de una estratificación, en la que las personas ocupan posiciones superiores o inferiores unas con respecto a otras.[29]

Aristóteles por ejemplo, dividía a la población en los muy ricos, los muy pobres y los que no son ni muy ricos ni muy pobres sino que se encuentran en situación intermedia.[30] Esta clasificación parece haber previsto los agrupamientos más recientes de las clases sociales en altas, medias y bajas.

Las características distintivas, que se señalan a continuación, servirán para indicar, someramente las diferencias entre las tres principales divisiones de clases.[31] La clase alta, tiende a caracterizarse por la posesión de riqueza, prestigio y ocio; por un alto nivel de vida material y social; generalmente acompañados de un sentimiento de orgullo de su linaje; y costumbres y convenciones sociales refinadas.

En lo que respecta a la clase media, tiende a imitar las costumbres de la clase alta, especialmente en lo que se refiere a los niveles de vida. Obtienen sus objetivos principalmente mediante el trabajo, con menos apoyo en las rentas o el capital. Pueden mostrar una tendencia muy arraigada a mantener las apariencias y a observar las formas sociales, aunque esto les cueste gran sacrificio.

Ahora bien, en lo que toca a la clase baja, se caracteriza generalmente por el trabajo manual; sus niveles de vida están por debajo de los de la clase media en cuanto se refiere a la educación, al alojamiento, al mobiliario domestico, al vestido, a la alimentación y a las diversiones. Se caracterizan por una participación social limitada en organizaciones formales. Estás clasificaciones las he tomado en cuenta solo para dar una idea de cómo en nuestra sociedad hay estratificaciones sociales que hoy en día ya son obsoletas, puesto que desde hace algunos años, México ha carecido casi totalmente de una clase media, ya que en la actualidad la gran mayoría de los habitantes, se considerarían todavía como miembros de la clase baja.

Tomando en cuenta lo anterior, hemos realizado un cuadro en el que solo tomaremos en cuenta la Clase alta, la media y la baja, de acuerdo a los parámetros marcados en cada una de las clase ya explicadas anteriormente. (Véase cuadro número 6)

---

[29] De Mendizábal, Othón, Luis Mora, José María y varios. Las clases sociales en México. Ed. Nuestro Tiempo. México 1975. Pág, 147

[30] Aristóteles, Política, Libro IV: Cap. XI.

[31] Las clasificaciones que aparecen en el texto, fueron tomadas del libro: Las clases sociales en México, de autores varios. Edit. Nuestro Tiempo. México 1975. Pág. 70

Cuadro No. 6
D) POSICIÓN ECONÓMICA DE LOS PERSONAJES

1. Clase alta
2. Clase media
3.Clase baja
4. No se indica

Por otra parte, si nos damos cuenta de la carga que la palabra "social" lleva consigo, podremos, e incluso deberemos acentuar especialmente la importancia que la ética social debe tener en las circunstancias por que atraviesa la sociedad moderna, pues una sociedad que sufre transformaciones críticas necesita considerar, en diferente medida que otra que se haya mantenido y asegurado al modo tradicional, los compromisos ético sociales que le son necesarios y necesita también, de modo especial, investigar las relaciones entre hombre e institución, así como considerar el poder que las instituciones tienen para influir sobre el individuo.[32]

Así pues, entendemos por institución todo orden y estructura social que, con poder propio y fuerza para condicionar al individuo lo abarcan en su seno. Lo que incluye también a todas aquellas estructuras del comportamiento personal creadas a través de las instituciones o exigidas por ellas y relativamente estables.

De tal forma, que los problemas planteados por una clasificación de los personajes del relato no están aun bien resueltos. Por cierto, hay coincidencias acerca de que los innumerables personajes del relato pueden ser sometidos a reglas de sustitución y que, aún dentro de una obra, una misma figura puede representar personajes diferentes.[33]

Ahora bien, dentro de las instituciones es preciso establecer distinciones precisas, pero solo nos limitaremos a las siguientes;[34] para explicar un poco el modo en que analizaremos los roles de los personajes, que en este caso, he clasificado en familiares, amorosos, laborales y disfuncionales. (Véase cuadro No. 7).

La primera de dichas instituciones es aquella que proporciona un fundamento a la vida histórica de la sociedad en todos los tiempos, como la familia y la comunidad política; según el concepto general (el propio de la Ciencias Sociales), sobre estas instituciones recae la cualificación eticosocial. Por el contrario, otras muchas instituciones desaparecen con el sistema social a que pertenecen (gremios, estamentos, castas, etcétera).

Siguiendo con las distinciones entre instituciones, diremos que la segunda se refiere a la diferencia entre instituciones tales como las organizaciones racionales (por ejemplo: las asociaciones de intereses) que sólo son convenientes y aquellas otras que en su ser, en si mismas, llevan la exigencia ética, han de aceptarla y realizarla; en este sentido se distingue, por ejemplo; la familia o una corporación del orden racional de una fábrica que sin duda está sometida a las exigencias de la ética social, pero no produce por sí misma ningún ethos (exceptuando la prescripción formulada en las empresas norteamericanas.

[32] Wendland. H.D. Introducción a la Ética Social. Edit. Labor. Pág. 10
[33] Barthes Roland, Greimas, A.J. y Autores Varios. Análisis estructural del relato. Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina 1970. Pág.30
[34] Las clasificaciones que aparecen en el texto fueron tomadas de: Ibidem. Op. Cit. Pág. 10 y 11

Cuadro No 7. de Roles

I)FAMILIARES	J) AMOROSOS	K) LABORALES	L)DISFUNCIONALES
1. Madre	1. Novia (o)	1. Doctor (a)	1. Drogadicto (a)
2. Padre	2. Amante	2. Arquitecto (a)	2. Alcohólico (a)
3. Hija (o)	3. Esposa (o)	3. Enfermera (o)	3. Ladrón
4. Prima(o)	4. Amiga (o)	4. Diseñador (a)	4. Narco
5. Tía (o)	5. Objeto sexual	5. Educador (a)	5. Traficante
6. Hermana (o)	6. Otro	6. Periodista	6. Holgazán
7. Esposa (o)	7. No se indica	7. Contador (a)	7. Golpeador
8.Abuela (o)		8. Abogada (o)	8. Violador
9. Suegra (o)		9. Político	9. Asesino
10. Cuñada (o)		10. Empresario (a)	10. Padrote
11. Otro		11. Funcionario (a)	11. Prostituta (o)
12. No se indica		12. Editor (a)	12. Otro
		13. Actriz/Actor	13. No se indica
		14. Modelo	
		15. Escritor	
		16. Médico	
		17. Modisto(a)	
		18. Vendedor (a)	
		19. Portero (a)	
		20. Ama de casa	
		21.Velador	
		22. Científico (a)	
		23. Fotógrafo (a)	
		24. Chofer	
		25. Mensajero	
		26. Estudiante	
		27. Cajero (a)	
		28. Carpintero	
		29. Secretario (a)	
		30. Costurera	
		31. Mecánico	
		32. Publicista	
		33. Policía	
		34. Comandante	
		35. Bailarín	
		36. Sirviente (a)	
		37. Otro	
		38. No se indica	

En lo que respecta a las cualidades físicas de los personajes, diremos que un atributo físico es una característica distintiva y de identificación de cada personaje en los diversos relatos y se refieren a la presencia física y a las características de la apariencia que se observan de los personajes en los relatos. Siendo aquellas cualidades o defectos corporales, como son el tronco racial, su corpulencia, etcétera. Para conocer los atributos físicos de éstos, previamente seleccionados, se toma en cuenta la presencia física y se describen cada característica de la apariencia que se observa en cada personajes.

Así, los principales pasos a seguir para la localización de las cualidades físicas de los personajes en los relatos son las siguientes: Primero, se hace una descripción física de la complexión del personaje en el relato; (robusta, delgado, etcétera). Segundo, se hace una descripción de la estatura del personaje del relato analizado; con relación a la estatura de los otros personajes de la historia; (alto, bajo, etcétera). Tercero, se hace una descripción física del cabello del personaje en el relato analizado. Por medio de la observación se determina tono, color, si es largo, corto, rizado, lacio, etcétera.

De igual manera, el cuarto paso es hacer una descripción física del tono de la piel del personaje en el relato analizado. Se determina por la observación a lo largo del relato, si es blanco, apiñonado o negro. Y finalmente, se hace una descripción física del rostro del personaje en el relato. Se determina por la observación si es estético, desagradable, si tiene alguna marca, etcétera. (Veáse cuadro No. 8)

CUADRO No. 8
C) ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAIES

1) Complexión
a) Flaco
b) Delgado
c) Gordo
d) Obeso
e) Otro
e) No se indica
2.Tono de Piel
a) Blanco
b)Apiñonado
c) Moreno
d) Negro
e) Otro
f) No se indica
3. Estatura
a) Alto
b) Bajo
c) Regular
d) Enano
e) Otro
f) No se indica

4.Cabello
a) Negro
b) Castaño
c) Café oscuro
d) Rubio
e) Largo
f) Corto
g) Regular
h) Rizado
i) Lacio
j) Quebrado
k) Otro
l) No se indica
5.Rostro
a) Estético
b) Desagradable
c) Regular
d) Tiene Marcas
e) Exagerado
f) Otro
g) No se indica

3.5. Las situaciones en el relato cinematográfico

Ahora bien, en lo que toca al estado característico de los personajes, esto es a las situaciones, las he dividido en situaciones agradables y desagradables, las primeras son aquellas que tienen complacencia o gusto y las segundas, son aquellas que disgustan o molestan. Pues como ya sabemos, las costumbres sociales tienen el efecto de eliminar del uso ciertos términos que se consideran vulgares, o demasiado crudos, o irreverentes, al igual que ciertas acciones y que cuando se relacionan con hechos de índole religiosa son considerados como pecados.

Así, la mayoría de las veces la mayor parte de los personajes dan su asentimiento a un conglomerado de reglas morales que no se molesta en examinar ni en poner en duda. Estás reglas son habitualmente las que les enseñaron durante su socialización y gracias a las cuales hemos aprendido a clasificar lo que es agradable y lo que no.

De tal forma que podemos caracterizar los objetos o situaciones como algo rico, sabroso, excitante, magnífico, impresionante, logrado, feliz, peligroso, repulsivo o terrible, entre otras cuestiones, haciendo plausible una determinada actitud hacia esos objetos o situaciones, apelando a estándares generales de valoración.[35]

Siguiendo con esas caracterizaciones, a continuación he clasificado las situaciones en agradables y desagradables, basándome en esos estándares de valoración de la sociedad contemporánea. (Véase cuadro número 9).

[35] Habermas, Jurgen. Teoría de la Acción Comunicativa. Ediciones Cátedra. Madrid 1989. Pág.273

Cuadro No. 9

C) SITUACIONES AGRADABLES	D) SITUACIONES DESAGRADABLES
1. Heroísmo	1. Cobardía
2. Redención	2. Servilidad
3. Reconciliación	3. Pelea
4. Afecto	4. Malquerencia
5. Coito	5. Coito forzado (violación)
6. Bienestar	6. Fatalidad
7. Reencuentro	7. Desencuentros
8. Fortaleza	8. Debilidad
9. Fortuna	9. Pobreza
10. Sabiduría	10. Ignorancia
11. Fidelidad	11. Infidelidad
12. Amparo	12. Desamparo
13. Esperanza	13. Desesperación
14. Beneficio	14. Maltrato
15.Temperancia	15. Lujuria
16. Revalorización	16. Desvalorización
17. Otra	17. Flagelación
18. No se indica	18. Accidente
	19. Otra
	20.No se indica

3.6. Los ambientes en el relato cinematográfico

Los ambientes en los relatos cinematográficos son muy importantes, ya que por medio de ellos se les ubica en su contexto a cada personaje. En este caso, los he clasificado en ambientes interiores y exteriores, tomando en cuenta los lugares más comunes donde el individuo interactúa cotidianamente, como podemos ver en los cuadros No. 10 y 11

Cuadro No. 10

N) AMBIENTES INTERIORES	M) AMBIENTES EXTERIORES
1. Casa	1. Calle
2. Oficina	2. Parque
3. Cine	3. Patio
4. Teatro	4. Plaza
5. Bares	5. Terraza
6. Hospital	6. Explanada

7.Cafés	7. Otro
8. Automóvil/Transporte Público	8. No se indica
9. Restaurante	
10. Centro Comercial	
11. Otro	
12. No se indica	

Cuadro No. 11 (Interiores)

1.CASA	2.OFICINA	3.CINE	4.TEATRO	5.BAR
a)Recamara	a)Estancia	a)sala de proyección	a)Camerinos	a)Barra
b) Cocina	b)Oficina	b)Sala de exhibición	b) Sala de exhibición	b)Pista
c) Sala	c) Pasillo	c)Confitería	c)Baño	c)Baños
d)Comedor	d)Comedor	d) Baño	d) Taquilla	d)Otro
e) Baño	e)Otro	e) Taquilla	e) Cafetería	e) No se indica
f) Pasillo	f)No se indica	f) Otro	f)Otro	
g) Estudio		g) No se indica	g) No se indica	
h) Estancia				
i) Otro				
j) No se indica				

6.HOSPITAL	7.CAFÉ	8.AUTO	9.RESTAURANTE	10.CENTRO COMERCIAL
a)Cuarto	a)Mesas	a)asientos traseros	a) Comedor	a) Departamentos
b)Pasillo	b)Barra	b)asientos delanteros	b) Baño	b) Baños
c)Estancia	c)Baño	c)cabina	c) Cocina	c) Cajas
d)Baño	d)Caja	d)Otro	d) Caja	d) Cafeterías
e)Oficina	e)Cocina	e) No se indica	e) Otro	e) Otro
f)Otro	f)Otro		f) No se indica	f) No se indicas
	g) No se indica			

Así, gracias a todas las clasificaciones que he mencionado anteriormente, obtuve el siguiente código, que fue con el que realicé el análisis a cada una de las secuencias de los cuatro largometrajes previamente seleccionados. El primer código se divide en personajes y ambientes y el segundo en situaciones e ideas núcleo, los cuales ayudaron al análisis del relato cinematográfico de los cuatro largometraje mexicanos.

CÓDIGOS FINALES

A) CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO DE LOS PERSONAJES

1. Femenino
2. Masculino
3. Homosexual
4. Otro
5. No se indica

B) EDAD DE LOS PERSONAJES

1. Bebé
2. Niño
3. Adolescente
4. Joven
5. Adulto Joven
6. Adulto Maduro
7. Anciano
8. No se indica

C) ATRIBUTOS FÍSICOS DE LOS PERSONAJES

1. Complexión
   a) Flaco (a)
   b) Delgado (a)
   c) Gordo (a)
   d) Obeso (a)
   e) Otro
   f) No se indica

2. Tono de Piel
   a) Blanco (a)
   b) Apiñonado (a)
   c) Moreno (a)
   d) Negro (a)
   e) Otro
   f) No se indica

3. Estatura
   a) Alto (a)
   b) Bajo (a)
   c) Regular
   d) Enano (a)
   e) Otro
   f) No se indica

4. Cabello
   a) Negro
   b) Castaño
   c) Café oscuro
   d) Rubio
   e) Largo
   f) Corto
   g) Regular
   h) Rizado

i) Lacio
j) Quebrado
k) Otro
l) No se indica

5. Rostro
   a) Estético
   b) Desagradable
   c) Regular
   d) Exagerado
   e) Otro
   f) No se indica

D) POSICIÓN ECONÓMICA DE LOS PERSONAJES
1. Clase Alta
2. Clase Media
3. Clase Baja
4. Otra
5. No se indica

E) CUALIDADES VIRTUOSAS DE LOS PERSONAJES
1. Fe/Humildad
2. Esperanza
3. Amor/Caridad
4. Prudencia
5. Justicia
6. Fortaleza
7. Templanza
8. Otra
9. No se indica

F) CUALIDADES PECAMINOSAS DE LOS PERSONAJES
1. Soberbia
2. Avaricia
3. Lujuria
4. Ira
5. Gula
6. Envidia
7. Pereza
8. Otro
9. No se indica

G) ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES
1. Necesidades Básicas
   a) Alimentación
   b) Dormir
   c) Bañarse
   d) Vestirse
   e) Evacuar
   f) Otra
   g) No se indica

2. Amorosas
   a) Cortejar
   b) Reclamar
   c) Complacer
   d) Comunicar
   e) Amar
   f) Tolerar
   g) Coito
   h) Compartir
   i) Otra
   j) No se indica

3. Laborales
   a) Profesionales
   b) Oficios
   c) Estudios
   d) Otra
   e) No se indica

4. Sociales y Secundarias
   a) Fiestas
   b) Reuniones
   c) Eventos Culturales
   d) Manejar
   e) Descansar
   f) Caminar
   g) No se indica

H) ACCIONES EXPRESIVAS DE LOS PERSONAJES

1. Hablar
2. Cantar
3. Gritar
4. Bailar
5. Llorar
6. Escribir
7. Pintar
8. Esculpir
9. Reír
10. Actuar
11. Tocar
12. Escuchar
13. Gesticular
14. Observar
15. Leer
16. Correr
17. Otro
18. No se indica

I) ROLES FAMILIARES DE PERSONAJES

1. Madre
2. Padre
3. Hija (o)

4. Prima (o)
5. Tía (o)
6. Hermana (o)
7. Esposa (o)
8. Abuela (o)
9. Suegra (o)
10. Cuñada (o)
11. Otro
12. No se indica

J) ROLES AMOROSOS DE LOS PERSONAJES

1. Novia (o)
2. Amante
3. Esposa (o)
4. Amiga (o)
5. Objeto Sexual
6. Otro
7. No se indica

K) ROLES LABORALES DE LOS PERSONAJES

1) Doctor (a)
2) Arquitecta (o)
3) Enfermera (o)
4) Diseñador (a)
5) Educador (a)
6) Periodista
7) Contador (a)
8) Abogada (o)
9) Político
10) Empresario (a)
11) Funcionario (a)
12) Editor (a)
13) Actriz/Actor
14) Modelo
15) Escritor
16) Médico
17) Modisto (a)
18) Vendedor (a)
19) Portero (a)
20) Ama de Casa
21) Velador
22) Antropólogo (a)
23) Fotógrafo (a)
24) Chofer
25) Mensajero
26) Estudiante
27) Cajero (a)
28) Carpintero (a)
29) Costurera (o)
30) Mecánico (a)
31) Publicista
32) Secretaria (o)
33) Policía

34) Comandante
35) Bailarín
36) Sirviente
37) Otro
38) No se indica

L) ROLES DISFUNCIONALES DE LOS PERSONAJES
1. Drogadicto (a)
2. Alcohólico (a)
3. Ladrón (a)
4. Narco
5. Traficante
6. Holgazán (a)
7. Golpeador (a)
8. Violador (a)
9. Asesino (a)
10. Padrote
11. Prostituta (o)
12. Otro
13. No se indica

M) AMBIENTES EXTERIORES EN EL RELATO
1. Calle
2. Parque
3. Patio
4. Plaza
5. Terraza
6. Explanada
7. Otro
8. No se indica

N) AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO
1. Casa
   a) Recámara
   b) Cocina
   c) Sala
   d) Comedor
   e) Baño
   f) Pasillo
   g) Estudio
   h) Estancia
   i) Otro
   j) No se indica

2. Oficina
   a) Estancia
   b) Oficina
   c) Pasillo
   d) Comedor
   e) Otro
   f) No se indica

3. Cine
   a) Sala de proyección
   b) Sala de exhibición
   c) Confitería
   d) Baño
   e) Taquilla
   f) Otro
   g) No se indica

4. Teatro
   a) Camerinos
   b) Sala de exhibición
   c) Baño
   d) Taquilla
   e) Cafetería
   f) Otro
   g) No se indica

5. Bar
   a) Barra
   b) Pista
   c) Baños
   d) Otro
   e) No se indica

6. Hospital
   a) Cuarto
   b) Pasillo
   c) Estancia
   d) Baño
   e) Oficina
   f) Otro
   g) No se indica

7. Café
   a) Mesas
   b) Barra
   c) Baño
   d) Caja
   e) Cocina
   f) Otro
   g) No se indica

8. Automóvil/Camión/Transporte Público
   a) Asientos traseros
   b) Asientos delanteros
   c) Cabina
   d) Otro
   e) No se indica

9. Restaurante
   a) Comedor
   b) Baño

c) Cocina
d) Caja
e) Otro
f) No se indica

10. Centro Comercial
a) Departamentos (varios)
b) Baños
c) Cajas
d) Cafetería
e) Otro
f) No se indica

11. Otro

12. No se indica

CODIGO DE ANÁLISIS DE LAS IDEAS NÚCLEO Y SITUACIONES

A) IDEAS NÚCLEO POSITIVAS
2) Acatamiento
3) Honestidad
4) Tranquilidad
5) Fidelidad
6) Amor
7) Perdón
8) Compañía
9) Triunfo
10) Seguridad
11) Incorruptibilidad
12) Ennoblecimiento
13) Otra
14) No se indica

B) IDEAS NÚCLEO NEGATIVAS
1) Violación
2) Corrupción
3) Violencia
4) Infidelidad
5) Odio
6) Venganza
7) Soledad
8) Frustración
9) Inseguridad
10) Corruptibilidad
11) Prostitución
12) Otra
13) No se indica

C) SITUACIONES AGRADABLES EN EL RELATO
1. Heroísmo
2. Redención

3. Reconciliación
4. Afecto
5. Coito
6. Bienestar
7. Reencuentro
8. Fortaleza
9. Fortuna
10. Sabiduría
11. Fidelidad
12. Amparo
13. Esperanza
14. Beneficio
15. Temperancia
16. Revalorización
17. Otra
18. No se indica

D) SITUACIONES DESAGRADABLES EN EL RELATO

1. Cobardía
2. Servilidad
3. Pelea
4. Malquerencia
5. Coito forzado (violación)
6. Fatalidad
7. Desencuentros
8. Debilidad
9. Pobreza
10. Ignorancia
11. Infidelidad
12. Desamparo
13. Desesperación
14. Maltrato
15. Lujuria
16. Desvalorización
17. Autodestrución
18. Flagelación
19. Accidente
20. Otra
21. No se indica

Ahora bien, a continuación desarrollaré una breve explicación sobre los usos y utilidades del código resultante. Primero que nada, para el código de análisis final, se le dio cierto orden a los datos desarrollados anteriormente, para así, hacer más ágil su aplicación. Además, se le dio una letra, apoyada en el abecedario, el cual fue de la A) a la N), para distinguir, el género de los personajes, sus atributos, su posición económica y sus cualidades, entre otras genealogías.

También se les numero de acuerdo a cada subdivisión que resultaba en los apartados. Posteriormente, toda la información se vació en cuadros, con base en sus claves (letras de abecedario y números). Aplicando todos estos datos a cada uno de los largometrajes seleccionados previamente. Dicho análisis se realizó, secuencia por secuencia. A continuación aparece un cuadro que ejemplifica lo que hemos mencionado.

PELICULA: NUM. DE ORDEN: 1 PAG. DE

SEC. PERS A B 1 2 3 4 C D E F

PELICULA: NUM. DE ORDEN: 2

SEC. PERS G H I J

Los cuadros anteriores, fueron de gran utilidad para hacer nuestra labor más ágil y rápida, ya que el procedimiento consistió en realizar una observación estructurada a cada uno de los relatos, secuencia por secuencia y posteriormente anotar en la primera barra el número de secuencia, después, de acuerdo al código, sacar el número y la letra correspondientes a lo que se estaba observando en la secuencia, colocando un asterisco en el resultado correspondiente.

Por ejemplo, si en la primera secuencia de la película Crónica de un Desayuno aparece un solo personaje, del sexo femenino, que es adolescente, delgado con un tono de piel blanco y una estatura regular. De acuerdo a nuestro código de análisis, los resultados serían: A 1, B 3, C 1b, C 2a, y C 3c.

O bien, si en la secuencia número dos, aparece un personaje masculino, que es un adulto maduro, de complexión obeso, con un tono de piel moreno y una estatura alta, entonces los resultados serían: A 2, B 5, C 1d, C 2c, y C 3a. (Para ver el desarrollo de estás características, ver tabla No. 1).

Claro esta, aplicando cada una de las clasificaciones de nuestro código, a cada uno de los personajes que aparecen a lo largo de las películas, secuencia por secuencia.

TABLA NÚMERO 1

PELICULA: Crónica de un desayuno														NUM. DE ORDEN: 1											PAG. 1						DE. 4
		A					B													C											
														1						2						3					
		1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	a	b	C	d	e	f	a	b	c	d	e	f	a	b	C	d	e	f
SEC	PERS.																														
1	1	*							*						*					*								*			
2	1		*								*						*					*					*				
.																															

Así, gracias a este procedimiento y desarrollo del código, logramos obtener los siguientes resultados. A continuación únicamente aparecerán los cuadros de los resultados globales de los cuatro relatos cinematográficos analizados. Si se desea ver los porcentajes obtenidos de cada largometraje, será preciso ir al anexo No. 1 que aparece al final de este trabajo.

CUADROS DE PORCENTAJES GLOBALES

(CUADRO No. 1) CARACTERÍSTICAS DE GENERO DE LOS PERSONAJES

GENERO	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
FEMENINO	88	30.03 %	95	32.42 %	63	21.50 %	47	16.04 %	100%
MASCULINO	180	32.90 %	93	17.0 %	194	35.46 %	80	14.62 %	"
HOMOSEXUAL	0	0 %	0	0 %	0	0 %	14	100 %	"
OTRO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	14	100 %	"

(CUADRO No. 2) EDAD DE LOS PERSONAJES

EDAD	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
BEBE	0	0 %	0	0 %	7	100 %	0	0 %	100%
NIÑO	2	7.89 %	0	0 %	8	18.42 %	28	73.68 %	"
ADOLESCENTE	28	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
JOVEN	1	1.53 %	0	0 %	62	93.84 %	3	4.61 %	"
ADULTO JOVEN	149	36.88 %	177	34.91 %	78	15.38 %	65	12.82 %	"
ADULTO MADURO	81	34.03 %	11	4.20 %	102	42.85 %	45	18.90 %	"
ANCIANO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
NO SE INDICA	7	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	100%

(CUADRO No. 3) COMPLEXIÓN DE LOS PERSONAJES

COMPLEXIÓN	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
FLACO(A)	55	38.19 %	37	25.69 %	35	24.30 %	17	11.80 %	100%
DELGADO(A)	92	19.24 %	142	29.70 %	155	32.42 %	89	18.61 %	"
GORDO (A)	14	15.55 %	4	4.44 %	47	52.22 %	25	27.77 %	"
OBESO (A)	3	9.67 %	2	6.45 %	17	54.83 %	9	29.03 %	"

(CUADRO No. 4) TONO DE PIEL DE LOS PERSONAJES

TONO DE PIEL	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
BLANCO	230	38.46 %	146	24.41 %	136	22.74 %	86	14.38 %	100%
APIÑONADO	8	7.20 %	32	28.82 %	19	17.11 %	52	46.84 %	"
MORENO	18	14.75 %	10	8.19 %	91	74.59 %	3	2.45 %	"
NEGRO	0	0 %	0	0 %	7	100 %	0	0 %	"

(CUADRO No.5) ESTATURA DE PERSONAJES

ESTATURA	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
ALTO	47	31.75 %	39	26.35 %	50	33.78 %	12	8.10 %	100%
BAJO	35	25.54 %	6	4.37 %	93	67.88 %	3	2.18 %	"
REGULAR	173	31.80 %	141	25.91 %	104	19.11 %	126	23.16 %	"
ENANO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%

(CUADRO No. 6) CABELLO DE PERSONAJES

CABELLO	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
NEGRO	71	28. 04 %	66	26.04 %	61	24.04 %	52	20.08 %	100%
CASTAÑO	66	21.78 %	61	20.13 %	54	17.82 %	56	18.48 %	"
CAFÉ OSCURO	113	50 %	32	14.15 %	53	23.45 %	28	12.38 %	"
RUBIO	10	13.51 %	30	40.54 %	33	44.59 %	1	1.35 %	"
LARGO	97	30.50 %	75	23.58 %	87	27.35 %	59	18.55 %	"
CORTO	149	39.21 %	69	18.15 %	85	22.36 %	77	20.26 5	"
REGULAR	14	9.85 %	48	33.80 %	76	53.52 %	4	2.81 5	"
RIZADO	23	31.94 %	32	44.44 %	15	20.83 %	2	2.77 %	"
LACIO	183	33.45 %	127	23.21 %	151	27.60 %	86	15.72 %	"
QUEBRADO	25	13.44 %	28	15.05 %	81	43.54 %	52	27.95 %	"
OTRO	0	0 %	0	0 %	43	91.48 %	4	8.51 %	"
NO SE INDICA	11	78.57 %	0	0 %	3	21.42 %	0	0 %	"

(CUADRO No. 7) ROSTRO DE PERSONAJES

ROSTRO	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
ESTÉTICO	151	36.12 %	140	33.49 %	57	13.63 %	70	16.74 5	100%
DESAGRADABLE	40	43.47 %	4	4.34 %	31	33.69 %	17	18.47 %	"
REGULAR	69	21.03 %	43	13.10 %	165	50.30 %	51	15.54 %	"
EXAGERADO	3	42.85 %	4	57.14 %	0	0 %	0	0 %	"
OTRO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
NO SE INDICA	6	85.71 %	0	0 %	1	14.28 %	0	0 %	100%

(CUADRO No. 8) ESTRATIFICACIÓN SOCIAL

POSICIÓN ECONÓMICA	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
CLASE ALTA	36	49.31 %	28	38.35 %	9	12.32 %	0	0 %	100%
CLASE MEDIA	181	27.59 %	133	20.27 %	207	31.55 %	135	20.57 %	"
CLASE BAJA	9	20.45 %	0	0 %	35	79.54 %	0	0 %	"
NO SE INDICA	20	74.07 %	0	0 %	0	0 %	7	25.92 %	"

(CUADRO No. 9) VIRTUDES DE LOS PERSONAJES

VIRTUDES	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
FE/HUMILDAD	30	28.03 %	22	20.56 %	30	28.03 %	25	23.36 %	100%
ESPERANZA	38	24.05 %	30	18.98 %	54	34.17 %	36	22.78 %	"
AMOR/CARIDAD	40	28.57 %	23	16.42 %	53	37.85 %	24	17.14 %	"
PRUDENCIA	101	28.93 %	79	22.63 %	110	31.51%	59	16.90 %	"
JUSTICIA	3	37.05 %	3	37.05 %	1	12.05 %	1	12.05 %	"
FORTALEZA	55	44 %	17	13.06 %	35	28 %	18	14.04 %	"
TEMPLANZA	19	45.23 %	6	14.28 %	12	28.57 %	5	11.90 %	"
OTRA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%

(CUADRO No. 10) PECADOS DE LOS PERSONAJES

PECADOS	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
SOBERBIA	31	17.71 %	42	24 %	55	31.42 %	47	26.85 %	100%
AVARICIA	9	18 %	5	10 %	35	70 %	1	2 %	"
LUJURIA	18	25.71 %	24	34.28 %	16	22.85 %	12	17.14 %	"
IRA	59	30.41 %	46	23.71 %	54	27.83 %	35	18.04 %	"
GULA	2	33.33 %	1	16.66 %	1	16.66 %	2	33.33 %	"
ENVIDIA	2	5.26 %	17	44.73 %	9	23.68 %	10	26.31 %	"
PEREZA	1	2.38 %	11	26.19 %	11	26.19 %	19	45.23 %	"
OTRO	0	0 %	1	100 %	0	0 %	0	0 %	"

(CUADRO No. 11) ACCIONES FÍSICAS DE PERSONAJES (NECESIDADES BÁSICAS)

NECESIDADES BÁSICAS	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
ALIMENTACIÓN	10	16.94 %	18	30.50 %	22	37.28 %	9	15.25 %	100%
DORMIR	5	21.73 %	4	17.39 %	11	47.82 %	3	13.04 %	"
BAÑARSE	1	11.11 %	3	33.33 %	2	22.22 %	3	33.33 %	"
VESTIRSE	1	8.33 %	3	25 %	4	33.33 %	4	33.33 %	"
EVACUAR	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
OTRA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
NO SE INDICA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%

(CUADRO No. 12) ACCIONES FÍSICAS (AMOROSAS)

AMOROSAS	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
CORTEJAR	5	20.83 %	14	58.33 %	1	4.16 %	4	16.66 %	100%
RECLAMAR	10	19.60 %	18	35.29 %	9	17.64 %	14	27.45 %	"
COMPLACER	15	37.05 %	16	40 %	5	12.05 %	4	10 %	"
COMUNICAR	42	25.92 %	53	32.71 %	36	22.22 %	31	19.13 %	"
AMAR	14	32.55 %	4	9.30 %	15	34.88 %	10	23.25 %	"
TOLERAR	21	25.92 %	25	30.86 %	12	14.81 %	23	28.39 %	"
COITO	5	23.80 %	8	38.09 %	7	33.33 %	1	4.76 %	"
COMPARTIR	64	26.89 %	71	29.83 %	51	21.42 %	52	21.84 %	"
OTRA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
NO SE INDICA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%

(CUADRO No. 13) ACCIONES FÍSICAS (LABORALES)

LABORALES	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
PROFESIONALES	20	55.55 %	4	11.11 %	12	33.33 %	0	0 %	100%
OFICIOS	2	7.69 %	6	23.07 %	13	50 %	5	19.23 %	100%
ESTUDIOS	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
OTRA	3	25 %	0	0 %	9	75 %	0	0 %	100%
NO SE INDICA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%

(CUADRO No. 14) ACCIONES FÍSICAS (SOCIALES Y SECUNDARIAS)

SOCIALES Y SECUNDARIAS	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
FIESTAS	11	44 %	14	56 %	0	0 %	0	0 %	100%
REUNIONES	58	36.02 %	35	21.73 %	63	39.13 %	5	3.10 %	"
EVENTOS CULTURALES	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
MANEJAR	16	51.61 %	4	12.90 %	11	35.48 %	0	0 %	100%
DESCANZAR	4	3.53 %	25	22.12 %	49	43.36 %	35	30.97 %	100%
CAMINAR	39	16.52 %	33	13.98 %	93	39.40 %	71	30.08 %	100%
NO SE INDICA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%

(CUADRO No. 15) ACCIONES EXPRESIVAS DE PERSONAJES

ACCIONES EXPRESIVAS	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
HABLAR	178	30.84 %	144	24.95 %	158	27.38 %	97	16.81 %	100%
CANTAR	17	60.71 %	4	14.28 %	1	3.57 %	6	21.42 %	"
GRITAR	46	23.71 %	60	30.92 %	59	30.41 %	29	14.94 %	"
BAILAR	8	38.09 %	10	47.61 %	2	9.52 %	1	4.76 %	"
LLORAR	8	10.81 %	17	22.97 %	29	39.18 %	20	27.02 %	"
ESCRIBIR	0	0 %	1	50 %	0	0 %	1	50 %	"
PINTAR	0	0 %	0	0 %	1	100 %	0	0 %	"
ESCULPIR	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
REIR	66	28.57 %	44	19.04 %	67	29 %	54	23.37 %	100%
ACTUAR	9	69.23 %	4	30.76 %	0	0 %	0	0 %	"
TOCAR	14	58.33 %	5	20.03 %	4	16.66 %	1	4.16 %	"
ESCUCHAR	125	37.53 %	79	23.72 %	81	24.32 %	48	14.41 %	"
GESTICULAR	52	22.51 %	49	21.21 %	77	33.33 %	53	22.94 %	"
OBSERVAR	129	27.80 %	89	19.18 %	159	34.26 %	87	18.75 %	"
LEER	7	77.77 %	0	0 %	2	22.22 %	0	0 %	"
CORRER	21	39.62 %	12	22.64 %	15	28.30 %	5	9.43 %	"
OTRO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	2	100 %	"
NO SE INDICA	2	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"

(CUADRO No. 16) ROLES FAMILIARES DE PERSONAJES

ROLES FAMILIARES	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
MADRE	7	16.27 %	1	2.32 %	14	32.55 %	21	48.83 %	100%
PADRE	19	67.85 %	0	0 %	7	25 %	2	7.14 %	"
HIJA (O)	20	27.77 %	1	1.38 %	18	25 %	33	45.83 %	"
PRIMA (O)	1	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
TIA (O)	0	0 %	0	0 %	0	0 5	0	0 %	"
HERMANA(O)	0	0 %	0	0 %	13	13.68 %	41	43.15 %	"
ESPOSA (O)	18	19.78 %	53	58.24 %	10	10.98 %	10	10.98 %	"
ABUELA (O)	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
SUEGRA (O)	0	0 %	0	0 %	1	100 %	0	0 %	100%
CUÑADA (O)	0	0 %	0	0 %	21	100 %	0	0 %	"
OTRO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
NO SE INDICA	5	33.33 %	0	0 %	9	60 %	1	6.66 %	100%

(CUADRO No. 17) ROLES AMOROSOS DE PERSONAJES

ROLES AMOROSOS	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
NOVIA (O)	0	0 %	0	0 %	0	0 %	8	100 %	100%
AMANTE	17	22.07 %	4	5.19 %	44	57.14 %	12	15.58 %	"
ESPOSA (O)	18	18.75 %	53	55.20 %	10	10.41 %	15	15.62 %	"
AMIGA (O)	91	36.84 %	104	42.10 %	45	18.21%	7	2.83 %	"
OBJETO SEXUAL	0	0 %	7	46.66 %	2	13.33 %	6	40 %	"
OTRO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
NO SE INDICA	1	8.33 %	0	0 %	10	83.33 %	1	8.33 %	100%

CUADRO No. 18) ROLES LABORALES DE PERSONAJES

ROLES LABORALES	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
DOCTOR (A)	0	0 %	0	0 %	2	100 %	0	0 %	100%
PERIODISTA	0	0 %	0	0 %	2	100 %	0	0 %	"
EMPRESARIO	3	21.42 %	0	0 %	11	78.57 %	0	0 %	"
FUNCIONARIO	10	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
ACTRIZ/ACTOR	5	62.05 %	0	0 %	3	37.05 %	0	0 %	"
MODELO	0	0 %	24	53.33 %	21	46.66 %	0	0 %	"
ESCRITOR	0	0 %	22	100 %	0	0 %	0	0 %	"
VENDEDOR (A)	6	50 %	0	0 %	0	0 %	6	50 %	"
PORTERA (O)	2	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
AMA DE CASA	0	0 %	0	0 %	9	100 %	0	0 %	"
VELADOR	1	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 5	"
ANTROPÓLOGA	0	0 %	22	100%	0	0 %	0	0 %	"
FOTOGRAFA(O)	0	0 %	21	100 %	0	0 %	0	0 %	"
CHOFER	4	33.33 %	5	41.66 %	1	8.33 %	2	16.66 %	"
ESTUDIANTE	0	0 %	0	0 %	19	40.42 %	28	59.57 %	"
CAJERO (A)	1	7.69 %	0	0 %	12	92.30 %	0	0 %	"
SECRETARIA(O)	1	50 %	1	50 %	0	0 %	0	0 %	"
MECÁNICO (A)	4	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
PUBLICISTA	16	25.39 %	25	39.68 %	22	34.92 %	0	0 %	"
POLICÍA	0	0 %	0	0 %	5	100 %	0	0 %	"
COMANDANTE	3	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
BAILARIN	0	0 %	1	100%	0	0 %	0	0 %	"
SIRVIENTE	6	6.66 %	4	10.25 %	3	7.69 %	26	66.66 %	"
OTRO	0	0 %	3	10 %	27	90 %	0	0 %	"
NO SE INDICA	28	31.11 %	33	14.41 %	69	30.13 %	99	43.23 %	"

(CUADRO No. 19) ROLES DISFUNCIONALES DE PERSONAJES

ROLES DISFUNCIONALES	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
DROGADICTO	0	0%	27	75%	9	25%	0	0%	100%
ALCOHÓLICO (A)	0	0%	15	88.23%	2	11.76%	0	0%	"
LADRÓN	9	37.05%	0	0%	15	62.05%	0	0%	"
NARCO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%
TRAFICANTE	17	100%	0	0%	0	0%	0	0%	100%
HOLGAZÁN	0	0%	0	0%	38	58.46%	27	41.53%	"
GOLPEADOR	2	4%	20	40%	3	6%	25	50%	"
VIOLADOR	0	0%	2	100%	0	0%	0	0%	"
ASESINO	2	5.71%	0	0%	33	94.28%	0	0%	"
PADROTE	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%
PROSTITUTA	2	100%	0	0%	0	0%	0	0%	100%
OTRO	6	85.71%	0	0%	1	14.28%	0	0%	"
NO SE INDICA	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%

CUADRO No. 20 AMBIENTES EXTERIORES EN EL RELATO

AMBIENTES EXTERIORES	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
CALLE	112	43.41%	33	12.79%	79	30.62%	34	13.17%	100%
PARQUE	8	57.14%	6	42.85%	0	0%	0	0%	"
PATIO	17	22.97%	11	14.86%	43	58.10%	3	4.05%	"
PLAZA	1	100%	0	0%	0	0%	0	0%	"
TERRAZA	8	27.58%	16	55.17%	4	13.79%	1	3.44%	"
EXPLANADA	4	23.52%	5	29.41%	8	47.05%	0	0%	"
OTRO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%
NO SE INDICA	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	"

CUADRO No. 21 AMBIENTES INTERIORES (CASA)

CASA	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
RECAMARA	24	20.16%	31	26.05%	53	44.53%	11	9.24%	100%
COCINA	0	0%	6	10.34%	30	51.72%	22	37.93%	"
SALA	21	13.20%	66	41.50%	22	13.83%	50	31.44%	"
COMEDOR	18	7.72%	18	7.72%	18	7.72%	17	7.29%	"
BAÑO	1	4.16%	13	54.16%	4	16.66%	6	25%	"
PASILLO	20	11.69%	58	33.91%	52	30.40%	41	23.97%	"
ESTUDIO	9	42.86%	11	52.38%	1	4.76%	0	0%	"
ESTANCIA	20	25.97%	30	38.96%	17	22.07%	10	12.98%	"
OTRO	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%
NO SE INDICA	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	"

CUADRO No. 22 AMBIENTES INTERIORES (OFICINA)

OFICINA	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
ESTANCIA	13	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	100%
OFICINA	20	74.07 %	2	7.40 %	5	18.51 %	0	0 %	"
PASILLO	8	80 %	2	20 %	0	0 %	0	0 %	"
COMEDOR	0	0 %	3	100 %	0	0 %	0	0 %	"
OTRO	0	0 %	0	100 %	0	0 %	0	0 %	"

CUADRO No. 23 AMBIENTES INTERIORES (BAR)

BAR	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
BARRA	1	20 %	4	80 %	0	0 %	0	0 %	100%
PISTA	9	81.81 %	2	18.18 %	0	0 %	0	0 %	"
BAÑOS	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
OTRO	2	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	100%
NO SE INDICA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%

(CUADRO No. 24) AMBIENTES INTERIORES (AUTOMÓVIL/TRANSPORTE PÚBLICO)

AUTOMOVIL/ TRANSPORTE PÚBLICO	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
ACIENTOS TRACEROS	22	66.66 %	4	12.12 %	5	15.15 %	2	6.06 %	100%
ACIENTOS DELANTEROS	37	50 %	10	13.51 %	26	35.13 %	1	1.35 %	"
CABINA	2	100 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
OTRO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
NO SE INDICA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"

(CUADRO No. 25) AMBIENTES INTERIORES (RESTAURANTE)

RESTAURANTE	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
COMEDOR	13	65 %	4	20 %	3	15 %	0	0 %	100%
BAÑO	0	0 %	3	100 %	0	0 %	0	0 %	"
COCINA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
CAJA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
OTRO	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"
NO SE INDICA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	"

(CUADRO No. 26) AMBIENTES INTERIORES (CENTRO COMERCIAL)

CENTRO COMERCIAL	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
DEPARTAMENTOS	0	0 %	1	100 %	0	0 %	0	0 %	100%
BAÑOS	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
CAJAS	0	0 %	0	0 %	9	100 %	0	0 %	100%
CAFETERÍA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%
OTRO	0	0 %	0	0 %	2	100 %	0	0 %	100%
NO SE INDICA	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0	0 %	0%

CUADROS DE IDEAS NÚCLEO Y SITUACIONES

(CUADRO DE IDEAS NÚCLEO POSITIVAS)

	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
IDEAS NÚCLEO POSITIVAS	Sec	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
Acatamiento	11	57.89%	2	10.52%	4	21.05%	2	10.52%	100%
Honestidad	11	26.82%	11	26.82%	14	34.14%	5	12.19%	"
Tranquilidad	22	30.98%	8	11.26%	27	38.02%	14	19.71%	"
Fidelidad	1	16.66%	1	16.66%	4	66.66%	0	0%	"
Amor	9	13.84%	12	18.46%	29	44.61%	15	23.07%	"
Perdón	3	8.82%	10	29.41%	7	20.58%	14	41.17%	"
Compañía	30	34.48%	15	17.24%	20	22.98%	22	25.28%	"
Triunfo	5	23.80%	5	23.80%	10	47.61%	1	4.76%	"
Seguridad	12	52.17%	2	8.69%	9	39.13%	0	0%	"
Incorruptibilidad	4	100%	0	0%	0	0%	0	0%	"
Ennoblecimiento	11	50%	3	13.63%	6	27.27%	2	9.09%	"
Otra	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%
No se indica	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	"

(CUADROS DE IDEAS NÚCLEO NEGATIVAS)

	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
IDEAS NÚCLEO NEGATIVAS	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
Violación	6	85.71%	1	14.28%	0	0%	0	0%	100%
Corrupción	18	78.26%	0	0%	5	21.73%	0	0%	"
Violencia	21	33.87%	8	12.90%	21	33.87%	12	19.36%	"
Infidelidad	0	0%	9	45%	8	40%	3	15%	"
Odio	21	27.63%	18	23.68%	21	27.63%	16	21.05%	"
Venganza	11	45.83%	2	8.33%	11	45.83%	0	0%	"
Soledad	16	16%	23	23%	26	26%	35	35%	"
Frustración	42	22.58%	41	22.04%	58	31.18%	45	24.19%	"
Inseguridad	35	44.30%	26	32.91%	14	17.72%	4	5.06%	"
Corruptibilidad	13	68.42%	0	0%	6	31.57%	0	0%	"
Prostitución	11	100%	0	0%	0	0%	0	0%	"

(CUADROS DE SITUACIONES AGRADABLES)

	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
SITUACIONES AGRADABLES	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
Heroísmo	17	80.95%	0	0%	2	9.52%	2	9.52%	100%
Redención	2	50%	0	0%	2	50%	0	0%	"
Reconciliación	1	6.25%	7	43.75%	2	12.05%	6	37.05%	"
Afecto	21	23.33%	17	18.88%	35	38.88%	17	18.88%	"
Coito	2	18.18%	3	27.27%	6	54.54%	0	0%	"
Bienestar	11	30.55%	3	8.33%	15	41.66%	7	19.44%	"
Reencuentro	11	37.93%	7	24.13%	6	20.68%	5	17.24%	"
Fortaleza	27	42.85%	4	6.34%	22	34.92%	10	15.87%	"
Fortuna	1	16.66%	0	0%	5	83.33%	0	0%	"
Sabiduría	3	33.33%	3	33.33%	3	33.33%	0	0%	"
Fidelidad	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%
Amparo	4	66.66%	0	0%	1	16.66%	1	16.66%	100%
Esperanza	27	32.14%	7	8.33%	29	34.52%	21	25%	"
Beneficio	6	40%	1	6.66%	5	33.33%	3	20%	"
Temperancia	13	40.62%	3	9.37%	9	28.12%	7	21.87%	"
Revalorización	1	5.55%	8	44.44%	8	44.44%	1	5.55%	"
Otra	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%
No se indica	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	"

(CUADRO DE SITUACIONES DESAGRADABLES)

	TODO EL PODER		SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS		AMORES PERROS		CRÓNICA DE UN DESAYUNO		
SITUACIONES DESAGRA-DABLES	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	SEC.	%	TOTAL
Cobardía	24	32.87%	17	23.28%	19	26.02%	13	17.80%	100%
Servilidad	26	32.05%	8	10%	26	32.05%	20	25%	"
Pelea	2	5.26%	13	34.21%	15	39.47%	8	21.05%	"
Malquerencia	1	3.84%	8	30.76%	5	19.23%	12	46.15%	"
Coito forzado	1	33.33%	2	66.66%	0	0%	0	0%	"
Fatalidad	3	21.42%	2	14.28%	7	50%	2	14.28%	"
Desencuentro	14	48.27%	3	10.34%	9	31.03%	3	10.34%	"
Debilidad	9	16.98%	18	33.96%	9	16.98%	17	32.07%	"
Pobreza	0	0%	0	0%	5	100%	0	0%	"
Ignorancia	7	36.84%	4	21.05%	1	5.26%	7	36.84%	"
Infidelidad	1	7.69%	7	53.84%	4	30.76%	1	7.69%	"
Desamparo	15	20.27%	7	9.45%	26	35.13%	26	35.13%	"
Desesperación	40	23.52%	41	24.11%	49	28.82%	40	23.52%	"
Maltrato	6	20%	6	20%	13	43.33%	5	16.66%	"
Lujuria	6	30%	5	25%	6	30%	3	15%	"
Desvalorización	7	14.58%	19	39.58%	5	10.41%	17	35.41%	"
Autodestrucción	0	0%	5	55.55%	2	22.22%	2	22.22%	"
Flagelación	1	25%	0	0%	1	25%	2	50%	"
Accidente	0	0%	0	0%	4	100%	0	0%	"
Otro	0	0%	1	100%	0	0%	0	0%	"
No se indica	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0%

CAPÍTULO IV

CAPÍTULO IV. REPRESENTACIÓN DE LA VIDA URBANA EN EL CINE MEXICANO DE FIN DE SIGLO

El cine mexicano puede ver hacía atrás y advertir sus errores, sus ingenuidades y sus vicios, equilibrándolos con el empeño de todos, desde la familia que compra su boleto para ver la película en una salita perdida en la provincia, hasta el cineasta que tardó años en plasmar en la pantalla esa visión particular que quiso compartir con todos. Ha sido una historia de amor larga, difícil y apasionante.[1]

Así, en décadas pasadas, el cine mexicano ha esbozado múltiples e insospechados géneros cinematográficos que con el paso de los años solamente se han consolidado algunos de ellos. Los cuales, han sido de vida efímera y únicamente han tratado de cubrir la función de sustituir apresuradamente los "éxitos" taquilleros de Hollywood, mediante comedias románticas o melodramas lights, que por lo regular siempre tienen un final feliz o simplemente tratan de lograr un hit taquillero.

Actualmente, la comedia (en sus diversas modalidades) ha sido un género bastante explotado por la pantalla grande, y que por lo menos en número, arraigo y comercialidad, este género ha tenido bastante presencia en el cine mexicano de fin de Siglo.

Además, dichas producciones a lo largo de sus historias han representado diversas perspectivas de la ciudad de México y de sus habitantes, que han sabido aprovechar los espacios de una urbe inestable y en desigualdad, con personajes que saben evadir su realidad por medio de la risa, el llanto o cualquier cosa que produzca distracción.

De este modo, podemos hacer un paréntesis aquí y señalar que el cine de evasión, es el que sin pretenderlo influye más en el espectador, el cual, paradójicamente, cuanto más quiere escaparse de la realidad, tanto más profundamente está aprendiendo en la pantalla lo que va a trasladar después a su existencia: trajes y costumbres, modos de hablar, de sentir y de pensar. [2]

En tanto, los largometrajes analizados, muestran una ciudad de México espectadora, que observa y vive los cambios políticos, económicos y sociales de su entorno y de su gente.

Así, la comedia Todo el poder, pone de relieve algunas causas del clima paranoico que se vive en la ciudad de México, a fin de milenio. Nos habla de la inseguridad y la corrupción en diversos niveles, pero de un modo entre realidad y sueño, entre ficción y fantasía, ya que dentro del largometraje aún existen héroes que rescatan a la princesa del malvado enemigo, siendo en este caso la urbe una protagonista importante.

Por su parte, Sexo, pudor y lágrimas es una comedia romántica que expone los conflictos internos y de pareja del individuo treintañero, en diversas circunstancias de su vida, mostrando una ciudad espectadora.

---

[1] García Riera, Gustavo y Coria José Felipe. Nuevo cine mexicano. Editorial. Clío.
[2] García Escudero, José María. Vamos a hablar de cine. Salvat editores. España 1970. Pág. 15

Dicho largometraje se desarrolla en un edificio de Polanco en el Distrito Federal. El relato expone la vida de seis personas, dos parejas y un par de amigos que regresan del extranjero después de largas ausencias, durante las cuales reflexionan sobre el amor, el matrimonio, la fidelidad y el éxito profesional.

Por otro lado, también es importante señalar que no solamente el género comedia es el que ha proliferado a finales de los 90 puesto que en los últimos años se han dado propuestas importantes, que bien podrían considerarse dentro del cine de calidad.

Como lo es el melodrama familiar Crónica de un desayuno, que ha roto con el estereotipo de los clásicos melodramas que mostró el cine mexicano durante muchos años, exhibiendo las pasiones desatadas, las crisis amorosas y económicas, las burlas de un destino cruel, los excesos violentos y la truculencia brutal y desmedida: ahí el melodrama encontró sus caminos más delirantes, siendo el exceso, una característica típica del melodrama.[3]

Sin embargo, Crónica de un desayuno ha logrado mostrar que se puede hacer buen cine en México con un relato sencillo como lo es, la crónica de un desayuno y lo que sucede mientras se puede llevar a cabo ese sencillo y cotidiano acto.

El realizador Benjamín Cann, nos expone su muy particular modo de ver a la familia mexicana que habita en la Ciudad de México y aclara que la historia no es una propuesta para un cine mexicano nuevo, sino únicamente una forma de ver la vida.[4]

Por su parte, Alejandro González Iñarrítu, con su opera prima Amores perros logra ser un éxito en taquilla con una propuesta innovadora e interesante en cuanto a la estructura narrativa y a las técnicas cinematográficas, creando su historia a partir de un accidente automovilístico que cambia la vida de cada uno de los personajes primarios y los entrelaza sin que ellos lo perciban. Aquí, la urbe interpreta de nueva cuenta el rol de espectadora, siendo una ciudad muda al caos, al dolor, al amor, al día, a la noche y a la realidad-fantasía de sus habitantes.

Ahora bien, sería pertinente señalar que los textos que a continuación presento, son las interpretaciones de los porcentajes resultantes, del análisis estructural que se ha realizado a los cuatro largometrajes ya mencionados anteriormente. Además los porcentajes, se presentan en cuadros de tres columnas, cada una de las cuales indica, alguna cualidad o característica de los personajes, la frecuencia de aparición en las secuencias correspondientes y el porcentaje de representación a lo largo del relato, que podremos ver mas detalladamente al final del trabajo.

Dichos cuadros están numerados y en cada uno de ellos, podemos observar los resultados por separado de cada largometraje, los cuales se podrán encontrar al final del trabajo como anexos. Y para que este más claro, será especificado al final de los párrafos pertinentes.

---

[3] Aviña, Rafael. Una familia de tantas: Una visión del cine social en México. CONACULTA. México 2000. Pág. 31

[4] Proceso 1244/13 de septiembre/2000. Pág. 86

FICHA TÉCNICA DEL LARGOMETRAJE

"TODO EL PODER"

Producción:	Estudios México Films
Dirección:	Fernando Sariñana
Guión:	Fernando Sariñana/Enrique Rentería/Carolina Rivera
Edición:	Alexandro Rodríguez
Fotografía:	Eduardo Martínez Solares
Música:	Enrique Quezadas
Año:	1999
Duración:	102 minutos

4.1 El poder de la inseguridad y la corrupción en la ciudad de México: ¿Fantasía o realidad?

Todo el poder es una comedia ante todo. Es una producción que en forma ligera y fantasiosa trata la inseguridad y la corrupción que se vive en la ciudad de México. Fantasía que consiste en dejar de ser la víctima para convertirse en el héroe que le da su merecido a uno que otro maleante de los que operan impunemente en está gran urbe.

Dicho largometraje, consta de 99 secuencias de las cuales el sexo femenino obtuvó una representación a lo largo del relato de 32.83% y el masculino 67.16%.(Ver porcentajes en el cuadro No. 1)

4.1.1 Las féminas de Sariñana

El sexo femenino a lo largo de los años, ha jugado un papel muy importante en la historia del cine en México, ya que desde la época de la Revolución se ha hecho presente y por lo regular siempre es tomada como un adorno, un complemento, o bien, muy raras veces como la protagonista principal. Por lo cual, ahora veremos el papel que tiene en las nuevas producciones mexicanas de fin de Siglo.

Iniciaré señalando que en el largometraje Todo el poder, la figura femenina madura funge el rol de ama de casa, pero saliendo de los estándares anteriormente establecidos por el cine mexicano, puesto que la ama de casa que expone Fernando Sariñana, es la mujer preocupada únicamente por el último grito de la moda, por las últimas recetas para bajar de peso o por las cremas que le dejaran el cutis de adolescente.

Son mujeres delgadas, de tez blanca, cabello por lo regular rubio o rojizo y con un rostro regular. Son de clase alta, con un marido que funge el rol de funcionario o empresario, que tiene tiempo de sobra para visitar el café que esta de moda, o para cuidar a su mascota, o simplemente para descansar. Nunca se les muestra haciendo alguna labor doméstica, ya que son damas adultas que viven para el arreglo personal y el decorado de interiores.

Algunas de las cualidades pecaminosas que se pudieron observar en estás mujeres son: la posesividad (ya sea hacía sus maridos, o hacía algún otro personaje u objeto), la soberbia (ya que solo importan ellas) y la envidia (por no obtener lo que otras poseen). (Ver porcentajes globales en el cuadro No. 10)

También, existe la joven adulta profesionista divorciada o soltera, sin ningún prejuicio, que a las primeras de cambio se ve enamorada de un individuo desempleado, que vive con la esperanza de cambiar el clima de corrupción que impera en la ciudad de México en que le ha tocado vivir.

Es el estereotipo de mujer que se muestra cotidianamente en las telenovelas (vestimenta suntuosa, posición económica desahogada y rostro estético);es representada como una actriz fracasada que no tiene más remedio que vender seguros para sobrevivir, pero que vive con la esperanza de que algún día un productor la descubra en está gran urbe y la lleve al estrellato.

Algunas de las características físicas que predominan en este personaje, son (los estereotipos actuales) extremadamente delgada, blanca, de cabello oscuro y largo, con un rostro estético. En tanto, sus cualidades virtuosas existe la esperanza (de cambiar su vida actual que es tan insatisfactoria), el amor (hacía el primer individuo que conoce accidentalmente), la prudencia (ante acontecimientos que vive cotidianamente), y la fortaleza (ante la realidad que la asfixia pero que tiene que sobrellevar).

Ahora bien, la parte folklórica del relato, lo representa doña Cleo (Carmen Salinas), una figura femenina madura, de complexión obesa, tez blanca, de cabello corto y rizado, el cual muestra una clase media baja[5], este personaje solo tienen algunas apariciones mínimas para gritar leperadas, alburear a los inquilinos, o para mostrar una realidad con humor muy simple.

Las cualidades morales que predominan en este personaje son la humildad, la prudencia, la fortaleza y la pereza. (Ver cuadros de porcentajes globales 9 y 10)

Por otro lado, únicamente existe un personaje adolescente femenino, que muestra una generaciones más despiertas e inteligentes, en comparación a cómo las habían representado en largometrajes pasados (La primera y segunda noche), ya que mostraban a adolescentes inmaduras y desubicadas. Algunas de las cualidades predominantes en este personaje son: el amor, la prudencia, y la fortaleza.

4.1.2 Todo el poder de la masculinidad

En lo que respecta a la figura masculina adulta joven, se nos muestra un personaje primario soñador, con una imagen del estereotipo del intelectual (rostro estético y de anteojos). Un publicista poco agraciado y desempleado por elección propia, ya que la prioridad en su vida son sus convicciones. Es un personaje obsesionado con descubrir a los maleantes que lo han despojado de la camioneta de su ex -mujer y que son apoyados por funcionarios públicos.

Dentro de sus características físicas encontramos a un hombre delgado, regular de estatura, blanco, cabello oscuro, rostro estético y con lentes, para el cual lo más importante es no violar su ética y sus principios.

Las cualidades pecaminosas y virtuosas que predominan en este personajes son la Ira (ante las injusticias que se presentan en su vida), la soberbia (al luchar por sus convicciones), la fe/humildad (ante los aspectos negativos que tiene que enfrentar), la Esperanza (para lograr lo que se propone), el amor (hacía su hija y una nueva pareja que lo apoya incondicionalmente en su búsqueda) y la fortaleza (ante la adversidad e injusticia y ante los que quieren doblegarlo).

[5] Es preciso señalar que a lo largo de las interpretaciones estaré haciendo mención de dos tipos de clase media, que en este caso son la media alta y la media baja. Dicha diferenciación radica en el hecho de que en México ya no podemos hablar únicamente de tres tipos de clase (alta, media y baja) pues en cada una de ellas han existido subdivisiones. Hablando únicamente de lo que aquí nos compete (representaciones). Es pertinente señalar que la clase media alta, es aquella que subsiste gracias a la remuneración que obtiene de su empleo, pero un empleo a nivel profesional, que le da el acceso a un estándar de vida, más elevado que aquel que obtiene el individuo que ejerce algún oficio. En tanto, la clase media baja incluye a los individuos que reciben un salario mínimo, el cual les costea únicamente sus necesidades básicas y por lo regular son los obreros o los individuos que ejercen algún oficio.

Otro personaje importante en el relato es el villano, pero en esta ocasión representado por un comandante de la Policía Judicial y sus secuaces que tienen una triple labor, la de policías, traficantes y ladrones. En estos casos, el estereotipo manejado años atrás por el cine mexicano sigue predominando, pues son hombres adultos, de rostros desagradables y extremadamente exagerados en sus modos de gesticular. Las cualidades pecaminosas que se les atribuyen a este tipo de personajes son: la lujuria, la soberbia, la avaricia, la gula y la pereza, en este caso, todos los atributos negativos.

Asimismo, vemos una clase alta masculina, representada por funcionarios y empresarios prominentes, son hombres de aspecto distinguido, delgados, tez blanca y rostro regular (no son guapos, pero tampoco son anti estéticos). Por lo general, las cualidades pecaminosas que los representan son: la soberbia, la avaricia y la envidia; mientras que en sus cualidades existe la fortaleza en mayor grado que cualquier otra. Son individuos casados, pero nunca aparecen con algún progenitor , solo se exponen en fiestas, donde se reúnen las altas esferas de la sociedad, para negociar, o para convivir con gente que en un futuro muy próximo podrían ayudarlos.

No obstante, no podía faltar el adulto joven, con un hogar estable, con hijos y una esposa que funge el rol de madre (tanto de él, como de sus hijos). Es un profesionista exitoso (dicho éxito basado únicamente en lo material) , que esta a la merced de quien quiera manipularlo, pues es un individuo falto de carácter. Su aspecto físico es el de un hombre alto, un poco gordo, cabello café claro, con lentes y un rostro regular. Las cualidades que lo caracterizan son, la humildad, la caridad y la prudencia.

Y finalmente, se nos muestra una clase media baja, empleada en algún oficio como son: el hombre que es velador, o el par de hombres que son chóferes de un camión de mudanzas y un mecánico. Personajes que no pueden faltar en esta ciudad caótica y que únicamente tienen un par de apariciones a lo largo del relato. Son de tez morena, de rostro antiestético y por lo regular las cualidades pecaminosas que predominan en ellos son: la lujuria, la pereza y la humildad.

Son individuos, que al parecer se presentan para demostrar que los estereotipos del mexicano humilde que predominó en el cine mexicano en años atrás, sigue vigente, solo que ahora en participaciones secundarías y siempre más humildes y corrompidos que los personajes primarios.

4.1.3 Roles sociales y ambientes de poder

Podemos observar que dentro de las accione sociales que más frecuencia de representación tuvieron a lo largo del relato, fueron las fiestas y reuniones, lo cual denota que a pesar de ser individuos, están anhelando constantemente ser parte de algo o de alguien, pues no toleran la soledad. (Ver cuadro de porcentajes No. 14)

Ahora bien, en el relato cinematográfico analizado encontramos que dentro de los roles familiares el que ocupa el primer lugar en frecuencia de representación es el de hija con 28.57 %, mientras que el de padre tiene 27.14%, quedando así en tercer lugar el de esposa con

25.71%. Mientras que en los roles amorosos encontramos que el primer lugar lo ocupa la amiga o el amigo con una frecuencia de representación de 71.65% y la amante con un porcentaje menor de 13.38%. (Ver cuadro de roles No. 16 y 17)

Ahora bien, dentro de los ambientes exteriores tenemos que el porcentaje más alto lo ocupa la calle, siendo esta una avenida, una glorieta, una banqueta o incluso un parque. (Ver cuadro de porcentajes globales No. 20). En este punto, sería bueno señalar que la ciudad de México funge el rol de protagonista principal, pues se hace hincapié a lo largo del relato cinematográfico en la violencia que ha dominado sus espacios. Siendo la doncella que ha sido secuestrada por la violencia y la inseguridad, la cual será rescatada por el príncipe que en este caso es el personaje primario.

4.1.4 Todo el poder del egoísmo

El individuo en nuestra sociedad esta en una constante búsqueda individual de una felicidad concebida exclusivamente como goce, donde los individuos viven juntos unos con otros sin poder superar su soledad, encerrados en su egoísmo, puesto que la vida en las grandes ciudades es inhumana y cruel, no sólo a causa de las dificultades económicas sino en razón de la soledad, de la indiferencia del prójimo, de la dificultad de los contactos y de la angustia que resulta de ello.[6]

De ahí que la temática predominante en los relatos cinematográficos analizados, sean: la frustración, la cual obtiene un porcentaje de representación de 22.82%, mientras que la inseguridad obtiene un 19.02%, quedando en tercer y cuarto lugar el odio con 11.41% y la corrupción con 9.78%. Estos temas se pueden observar claramente en el personaje primario, ya que a pesar de que el individuo tiene sueños y convicciones, siempre se doblega ante el poderosos, frustrándose así sus ideales.

Además, estos aspectos negativos se dan en la mayoría de los personajes soñadores o no, pues se muestra que con su realidad estable o no, siempre llega la frustración cuando piensan en la otra opción de vida que hubieran deseado, por ello, se sienten inseguros y llegan a odiar su presente y los obstáculos que van viviendo. En lo que respecta a los aspectos positivos, encontramos en primer lugar la compañía con un porcentaje de representación de 25.21%, mientras que la tranquilidad obtuvo 18.48% y finalmente, la seguridad con 10.08%.

Por otro lado, hay situaciones desagradables a lo largo del filme, como son: la desesperación que repunta en la lista con un porcentaje de representación de 24.53%, seguida por la servílidad que obtiene 15.95%, luego le sigue la cobardía con 14.72% y finalmente el desamparo que obtiene 9.20%. Situaciones que sufren en momentos diversos la mayoría de los personajes. (ver cuadro de situaciones desagradables)

Y por supuesto, la contraparte son aquellas situaciones agradables que también se hacen presentes a lo largo del filme, como son: la fortaleza y la esperanza con un porcentaje de representación de 19.85% en los dos casos, seguidas del afecto con 15.44% y el heroísmo con

[6] Goldman, Annie. *Cine y Sociedad moderna*. Ed. Fundamentos. Madrid 1972. Pág. 49 y 51

un porcentaje de 12.5% (aunque esta última situación solo sea pasajera). (ver cuadro de situaciones agradables)

Hasta aquí, hemos hecho una breve interpretación de los datos obtenidos por medio del código de análisis elaborado anteriormente. Pero sería pertinente continuar señalando que de acuerdo a nuestros resultados obtenidos la edad que mayor frecuencia de aparición reportó en el relato fue, la de adulto joven con 149 representaciones, seguido de los adultos maduros con 81 representaciones de un total de 268 personajes, obteniendo así el adulto joven un porcentaje de 55.59%, seguido del adulto maduro con 30.22% y el adolescente con 10.44%. (Ver cuadro de porcentajes No. 2) De ese modo, los atributos físicos de mayor frecuencia en los personajes fueron los siguientes: representaciones ya sean femeninas o masculinas de complexión delgada, blancos, estatura regular, cabello lacio, corto y café oscuro, con un rostro estético. (Ver cuadro de porcentajes No. 3, 4, 5, 6 y 7)

Por otro lado, es de suma importancia señalar que en lo referente a las estratificaciones sociales nuestro código de análisis ha contemplado únicamente tres tipos de clases (alta, media y baja), obteniendo la clase media un porcentaje de representación de 73.57%. Pero, si consideramos que las sociedades humanas no sólo son estructuras diferenciadas, sino que son también sistemas dinámicos en los que las actividades y los papeles diferenciados son valorados en diferentes grados, llegaremos a observar que la valoración parece ser un aspecto inevitable de la interacción humana en la consecución de las metas individuales y en la integración social, por tanto, son cambiantes de acuerdo a la escala de valores sociales. [7]

Así, hemos llegado a la conclusión, de que a lo largo de nuestro análisis encontramos dos tipos de clase media, la alta y la baja (explicadas con anterioridad al principio de estás interpretaciones), por tanto, podemos decir que el 75.57% obtenido por la clase media, se reparte entre la clases media alta y la baja. (ver cuadro de porcentajes No. 8)

Por otro lado, la virtud con mayor frecuencia de aparición registrada ha sido la prudencia, siendo su contraparte la Ira con un porcentaje de 45.03%, cualidad pecaminosa con mayor frecuencia de representación registrada a lo largo del relato. (Ver cuadros No. 9 y 10) Asimismo, las acciones físicas con mayor porcentaje en el registro fueron: dentro de las necesidades básicas, la alimentación 58.82% y el dormir 29.41%; dentro de las amorosas están el comunicar 23.86% y el compartir 36.36%; mientras que en las acciones laborales, están en primer lugar los profesionistas 80%; y en las acciones sociales y secundarias, encontramos las reuniones 45.31% y el conducir 12.5%. (Ver cuadro de porcentajes No. 11, 12, 13 y 14)

Por otra parte, tenemos a las acciones expresivas con mayor representación: el hablar 26.09%, el observar 18.91% y el escuchar 18.32%, mientras que el leer 1.02%, el bailar 1.17% y el llorar 1.17% fueron las de menor representación a lo largo del relato cinematográfico.

---

7 Barber, Bernard, Estratificación social. FCE. México 1964. Pág. 12 y 17.

FICHA TÉCNICA DEL LARGOMETRAJE

"SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS"

Producción:	Titán & SPL Producciones, IMCINE y Argos.
Dirección:	Antonio Serrano
Guión:	Antonio Serrano
Edición:	Samuel Larson
Fotografía:	Xavier Pérez Grobet
Música:	Aleks Syntek
Año:	1999
Duración:	107 minutos

4.2 El sexo, el pudor y las lágrimas en parejas treintañeras de la ciudad de México.

El largometraje de Antonio Serrano, le apuesta a una historia familiar para el espectador, plagada de treintañeros profesionistas, de clase media alta, perfectamente reconocibles en el aquí y el ahora del Distrito Federal y poco explotadas por el cine mexicano.

Al tema de la crisis de pareja, reflejo de la crisis social, el realizador en su largometraje , añade la especificidad de una clase acomodada, con sus placeres, ocios y azotes; El registro de una confusión sentimental generalizada y el presentimiento del fracaso, la crisis de los treinta años acentuada por la vanidad del estatus social; el derrumbe de la credibilidad machista y los saldos de esa "batalla de los sexos" que rebasando lo anecdótico, lo estrictamente cómico, llega a sugerir una interesante radiografía crítica de los valores familiares, algo apenas presente en el cine mexicano.[8]

De ese modo, debemos resaltar que en dicha producción el sexo femenino registró un porcentaje de representación mayor que el masculino, donde el primero obtuvo 50.53%, mientras que el segundo obtuvo un porcentaje de 49.46%. Además, es razonable hablar de treintañeros, ya que la edad que mayor porcentaje obtuvo fue la del adulto joven, con 94.65%, mientras que el adulto maduro solo obtuvo 5.34%. Estos porcentajes registrados son validos, tanto en personajes femeninos, como en personajes masculinos.

4.2.1 El pudor y las lágrimas de la feminidad

Sexo, Pudor y Lágrimas muestra a las figuras femeninas, concebidas como punto de identificación del público contemporáneo ya que parecen abarcar todas las personalidades y circunstancias de vida posibles, pero de una clase media alta.[9] De esta manera, Antonio Serrano muestra a la mujer adulta joven profesionista, casada o, en unión libre, pero ejerciendo su profesión. Son fotógrafas, ex modelos o cientificas; casadas o solteras, pero a final de cuentas con sus conflictos internos o de pareja. Luchando por una estabilidad emocional en su vida.

En tanto, el estereotipo físico que se representa, es la figura femenina delgada, de tez blanca, estatura regular, cabello largo y rostro estético, este último basado en los parámetros establecidos por la sociedad. Donde las características son los patrones impuestos por los medios masivos de comunicación que posteriormente podrán ser seguidos por el público receptor. De esta manera, el hombre ha llegado a estar más próximo a la realidad que le circunda sus facultades imaginativas (a nivel individual), no es mas que un individuo aplastado de "una sola dimensión", la dimensión adaptativa.

Dicha dimensión es descrita por Edgar Morin acertadamente, denominándola el "fenómeno de identificación y proyección" cuyo lugar geométrico son las Stars, las cuales reinan en un inaccesible Olimpo de colores fosforescentes, en un universo a su medida cuyas extravagancias , placeres fuera de serie y lujo inaudito sacian los sueños irrealizables del público.[10]

---

[8] La Jornada/20 de Junio de 1999/Sección Cultura. Pág. 27
[9] Unomasuno/14 de Junio de 1999/Sección Sábado. Pág. 13
[10] Goldman, Annie. Cine y Sociedad moderna. Edit. Fundamentos. Madrid 1972. Pág. 52

Estos personajes femeninos, adultas jóvenes rompen con los estereotipos de figuras femeninas que el cine mexicano de años atrás, plasmo en sus pantallas, ya que representaba a las mujeres como: "tontas y perdidas, pero buenas en el fondo, donde lo más importante son "los grandes hombres": ellos hacen la historia y las mujeres sólo pasan como sombras sufridas y abnegadas".[11]

También en los 70s y principios de los 80, la adulta joven fue utilizada únicamente como objeto sexual, en cuya época el sexo se convierte en el sustituto cinematográfico de la trivialidad. En el largometraje Sexo, pudor y lágrimas, podemos observar que la mujer joven es independiente, siente, piensa y opina, y que además es autosuficiente, pero que a pesar de ello vive con una gran insatisfacción en su vida ya sea emocional (porque está sola y no tiene pareja, o bien, por que la pareja que tiene no la comprende)o sexual (porque el hombre la toma únicamente como el objeto de su satisfacción, o porque no satisface sus necesidades en el momento que ella desea).

Aunado a esto, sobreviven con grandes frustraciones que hacen su presente infeliz y por tanto, se refugian ya sea en alguna ex pareja, (que retorna después de varios años, a invadir su presente), en un pasado feliz de realización profesional, o bien, se escudan tras la careta de frivolidad y seguridad, que están muy lejos de tener, ya que es mejor aparentar que no pasa nada, en lugar de desmoronarse y actuar ante la inminente realidad.

En este caso, la ruptura de los estereotipos de figuras femeninas jóvenes se da, pero únicamente en el cambio de circunstancias, como ejemplo: la mujer ya no aparece realizando labores domésticas (pues tiene asistente doméstica, o cuenta con los últimos aparatos electrodomésticos que le hacen la vida más confortable), ahora es una mujer moderna con una profesión, que ejerce su labor felizmente, pero que a final de cuentas sigue dependiendo del hombre.

Además, ya no está a la disposición de lo que a él se le ofrezca, hoy, es una joven adulta que toma decisiones, pero según lo que nos muestra este largometraje, primero debe pasar por un calvario, (el cual consiste, en sentir su vida infeliz y terminada por la ausencia de la pareja), para después reencontrarse con ella misma y comenzar, o bien, solucionar sus diferencias y continuar.

Tal vez porque a la temática fundamental de la felicidad personal hay que añadir la temática no menos fundamental de la felicidad en el amor, ya que la felicidad no es comunitaria ni solitaria, sino que implica una pareja, "sin amor no se es nada", dice la canción La Goualante du pauve Jean, "Amor, te debo los más bellos días de mi vida". Así, el amor es algo más que amor, es el fundamento nuclear, según Edgar Morin y según la ética de la existencia, del individualismo privado. Es la aventura que justifica la vida, es el hallazgo del propio destino: amar es ser verdaderamente sí mismo, comunicarse con los demás y conocer la intensidad y la plenitud de la vida.[12]

[11] Bartra, Eli. Faldas y Pantalones. Textos sobre Imagen. Colección Filmoteca de la UNAM Junio 2000. Núm. 3 Pág. 2

[12] Morin, Edgar. El espíritu del tiempo. Editorial Taurus. España 1965. Pág. 164 y 165.

Pero que a pesar de ello, viven con una gran insatisfacción, ya sea emocional o sexual y con grandes frustraciones que hacen su presente infeliz y por tanto se refugian en el ex amante, en un pasado feliz de realización profesional o se escudan tras la careta de frivolidad y seguridad, que están muy lejos de tener.

Estos personajes, tienen las cualidades virtuosas de la esperanza (de que en algún momento tengan el valor de cambiar su realidad y sean felices), el amor (como sentimiento dador del ser, como diría Julio Cortázar) y la prudencia (ante la realidad insoportable y asfixiante).

Así, las cualidades pecaminosas que las caracterizan a lo largo del relato son: la soberbia, la ira, la envidia y la lujuria, basada esta última en la insatisfacción o en la carencia de tal.

Por otra parte, a lo largo de este filme, también aparece la representación de la figura femenina madura, como la madre del hijo treintañero (a quien sigue manteniendo y del cual no recibe ninguna satisfacción), aparece representada con una estratificación social alta, que solo se preocupa de las opiniones de su circulo de amistades y de la planeación de su siguiente viaje al extranjero.

Es una mujer madura, elegante, de tez blanca, ojos claros, estatura regular y rostro estético. Y finalmente, registramos un personaje tradicional, como lo es el de auxiliar doméstica o sirvienta, representada por una joven de tez morena, delgada, estatura baja y rostro regular, la cual hace su aparición en algunas secuencias, donde solo sonríe y obedece ordenes.

4.2.2 El sexo masculino con cierto pudor a romper el estereotipo del macho

Si bien es cierto, el papel de las mujer ha cambiado a lo largo de los años, ya que se han reafirmado como sujeto con valores propios, igual ante ley que el varón. A pesar de que la constitución le confiere este derecho de igualdad, son pocos los hombres que han logrado aceptarla como su igual y son pocas las mujeres que han rebasado su pasividad y su resignación.

Por ello, el cine aún sigue representado esa desigualdad entre los sexos, aunque actualmente las cosas han cambiado superficialmente, ya que el hombre es mas condescendiente con la pareja y la mujer más independiente, pero en cuanto al plano económico, pues en el largometraje de Sariñana aún se observa una figura femenina dependiente emocional del hombre.

Sexo, pudor y lágrimas, sin embargo, captura el malestar social y cultura de una época, los años noventa, tal como lo han podido vivir en la ciudad de México, una generación con privilegios sociales (los yuppies que ya la hicieron, o aquellos que hacen todo por llegar a ser yuppies), agobiada sin embargo por un doble trauma: cumplir treinta años en medio de un naufragio emocional absoluto y no lograr relaciones satisfactorias de pareja.[13]

[13] La Jornada. Sección Cultural. 20 de Junio de 1999. Pág. 27

En dicho largometraje, los personajes masculinos son representados en primera instancia por un intelectual estereotipado. (anteojos, rostro estético, tez blanca, delgado y de estatura regular, cuya labor es la de escritor). Cuyas cualidades virtuosas son: el amor (hacía su esposa, aunque sea incapaz de complacerla en el plano sexual), la esperanza (para cambiar actitudes y solucionar su conflicto matrimonial) y la fortaleza (ante las adversidades de su vida).

Es un personaje que aparentemente denota un amplio criterio, que es capaz de compartir su espacio con la ex pareja de su mujer, pero que en el fondo vive atormentado por los celos y las dudas.

Otro de los personajes, que se representan en el largometraje, es una figura masculina de tez apiñonada, de estatura regular, delgado y rostro estético. Un ser prepotente con una gran insatisfacción y vacío en su vida, el cual trata de llenarlo con infinidad de conquistas, utilizando a la mujer únicamente como objeto sexual y aparentando ante los demás un matrimonio moderno, feliz y satisfactorio. Incluso, en algunas secuencias funge los roles disfuncionales de golpeador y drogadicto.

De la misma forma, aparece otro más de los personajes masculinos, representado a lo largo del filme, como el hombre libre de ataduras, sin pareja, sin empleo y sin ningún compromiso en su vida. Tratando de aparentar satisfacción y felicidad, pero que en realidad no siente. Ya que lo que denota es un profundo vacío e insatisfacción, para quien el reencuentro con una ex novia es todo lo que tiene, por lo tanto trata de recuperar aquel momento en que fue feliz y era querido por alguien. Además, es un bohemio aventurero, galán, solitario, casanova fracasado, condenado a la inmadurez y a la compañía de Cirilo, su oso de peluche.

El personaje, vuelve a caer en el estereotipo del desubicado fracasado (desaliñado, poco serio, y nada exitoso en el plano económico y emocional) a quien solo le importa el relajo y conquistar mujeres. Sus características físicas son las de un individuo extremadamente delgado, de estatura regular, rostro estético, cabello rubio y tez blanca. Las virtudes que encontramos en él, a lo largo del relato fueron: la esperanza (de encontrar una ancla que lo ate a la vida y que pueda cambiar ese vacío e insatisfacción). En tanto, dentro de las cualidades pecaminosas encontramos a la Soberbia (al negar su realidad y aparentar lo que no existe en él), la lujuria (como fuga a la realidad), la Ira (al ver como todos los personajes a su alrededor están en conflicto y tratan de cambiarlo y él no) y la envidia (por lo que los otros tienen y el no es capaz de conseguir).

Por su parte, los personajes secundarios, son pertenecientes a una clase media baja (para variar), empleados en oficios mal remunerados como son, el de chofer, el vendedor de naranjas, o el sirviente que por lo general, son hombres maduros de rostro antiestéticos, de tez morena, bajos de estatura y robustos, salvo algunas excepciones donde el personaje llega a ser alto, de rostro estético y delgado. Teniendo en común únicamente, la humildad, la lujuria y la envidia, hacía los que tienen lo que ellos no poseen.

Por último, debemos señalar que en el largometraje, aparece un personaje masculino como objeto sexual, alto, delgado, tez morena, rostro regular con la única virtud de la humildad, con el oficio de bailarín de table dance.

De tal forma, los personajes que representan a los adultos jóvenes son pertenecientes a una clase media alta, con un tránsito en su rutina de Narvante a Polanco, con paradas obligatorias en los lugares comunes del tema crisis de pareja, y todo ello con los ingredientes de la actual comedia romántica hollywoodense, tal vez la razón de su éxito en taquilla.[14]

En Sexo, pudor y lágrimas, los ambientes exteriores que mayor frecuencia de aparición tienen son la calle y la terraza, los cuales obtienen un porcentaje de: calle 46.47 % y terraza 22.53%.

4.2.3 La frustración, la soledad y la inseguridad como temas recurrentes.
Ahora bien, las ideas núcleo o temas positivos que mayor frecuencia de aparición tuvieron a lo largo de 66 secuencias, fueron: la compañía 21.73%, el amor 17.39% y la honestidad15.94%.

Por su parte, los temas negativos que habría que resaltar, fueron: la frustración 31.03% (ante la realidad inminente que les ha tocado vivir a cada personaje, ante su incapacidad de soñar y luchar por sus ideales y ante el miedo a cambiar).

Además de la inseguridad con 20.31% y la soledad con 17.96%, cuyos porcentajes denotan que aún con una profesión y una supuesta vida ya realizada, nunca hay seguridad de nada, pues todos son instantes que se desvanecen con el tiempo.

Por lo tanto, las necesidades fisiológicamente condicionadas no constituyen la única parte de la naturaleza humana que posee carácter ineludible. Hay otra parte que es igualmente compulsiva, una parte que no se halla arraigada en los procesos corporales, pero sí en la esencia misma de la vida humana, en su forma y en su práctica: la necesidad de relacionarse con el mundo exterior, la necesidad de evitar la soledad. [15]

No obstante, en contraparte a lo dicho anteriormente, también existen situaciones agradables a lo largo del relato como son: el afecto 26.98%, la revalorización 12.69% y la esperanza 11.11%. Y las negativas o desagradables son: la desvalorización 11.44%(del individuo), la debilidad 10.84% y la cobardía 10.24% (a experimentar algo nuevo y a cambiar). (ver cuadro de situaciones desagradables)

4.2.4 El pudor de los personajes

Mientras que la posición económica predominante en el relato fue la clase media, con un porcentaje de representación de 82.60%, quedando en segundo lugar la clase alta, con un porcentaje de 17.39%. (ver cuadro No. 8)

---

[14] Ibibem, Op. Cit. Pág. 27
[15] Fromm, Erich. El miedo a la libertad. Edit. Paidós. Argentina. Pág. 45

La mayor virtud que se registró con alto porcentaje de representación a lo largo del largometraje fue la prudencia 43.64%, siendo la ira su contraparte con un porcentaje de 31.29%.

En tanto, la acciones físicas que mayor representación tuvieron los personajes son: dentro de las necesidades básicas; la alimentación 64.28% y el dormir 14.28; en las amorosas se encuentran en primer lugar; la comunicación 25.35% y el compartir 33.97%. En las cuestiones laborales; la mayor frecuencia la ocupan los oficios 60% y en las sociales y secundarias están en primer lugar; las reuniones 31.53% y el caminar 29.72%. (ver porcentajes en cuadros No. 11,12,13 y 14).

Sin embargo, las acciones expresivas con mayor frecuencia de representación por los personajes son: el hablar 27.79%, el observar 17.18% y el escuchar 15.25%, quedando en cuarto lugar el gritar 11.58% y en quinto el llorar 3.28%, acciones que únicamente se presentan en momentos de crisis. (ver cuadro No. 15)

Ahora bien, los roles amorosos que mayor frecuencia de representación tienen son: el de esposo (a) 31.54% y amigo (a) 61.90%, ya que de un total de 168 roles representados, 104 pertenecen al segundo y 53 al primer caso. (ver cuadro de porcentajes No. 17)

Asimismo, los roles laborales con mayor frecuencia de aparición en el relato son: el de publicista y modelo; el primero con un porcentaje de 15.52% y el segundo con 14.90%. (ver cuadro de porcentajes No. 18)

En tanto, los roles disfuncionales de los personajes con mayor representación son: el drogadicto (a) 42.18% y el de alcohólico (a) 23.43%. (ver cuadro de porcentajes No. 19)

Finalmente, el ambiente interior que mayor frecuencia de representación tiene el filme, es la casa, esto es, secuencias desarrolladas en la sala 32.51% y en el pasillo 28.57%.

FICHA TÉCNICA DEL LARGOMETRAJE

"AMORES PERROS"

Producción:	Alejandro González Iñarrítu
Dirección:	Alejandro González Iñarrítu
Guión:	Guillermo Arriaga Jordán
Fotografía:	Rodrigo Prieto
Música:	Gustavo Santaolaya
Año:	2000
Duración:	147 minutos

4.3. Los perros del amor

El largometraje Amores Perros, es una producción que ha logrado ser un éxito en taquilla y en diversos festivales internacionales, además de mostrar que el cine mexicano tiene esperanzas de salir de las formulas gastadas que había explotado durante muchos años. Aquí, la ciudad de México funge de nueva cuenta el rol de espectadora, pues es una urbe muda al caos, al dolor, al amor y a la realidad-ficción de los personajes. La película, esta conformada por tres historias, cada una de las cuales representa diversas estratificaciones sociales que conforman la sociedad de hoy en día y donde el rol masculino juega un papel muy importante a lo largo de las tres historias que nos presenta González Iñarrítu, ya que de 257 representaciones el 75.48% es dedicado al género masculino y únicamente 24.51% al género femenino.

Además de entender que las prioridades en la vida para uno y otro sexo son distintas, también se da por sentado que unos y otros son muy diferentes entre si y que, por tanto, su sicología y forma de ser condicionan sus actitudes e intereses.[16]

Ahora, lo que nos interesa señalar desde un principio es que estos prejuicios están todavía muy interiorizados en nuestra sociedad y que provocan otro tipo de discriminaciones que sitúan a las mujeres en desventaja con respecto a los hombres y donde aquella consigna de que "el niño mirará al mundo; la niña mirará al hogar" sigue teniendo su efecto en la actualidad y lo podremos observar más adelante, cuando toque el turno a la figura femenina.

4.3.1 Octavio y Susana (Amor traicionado)

En la primera historia –Octavio y Susana- Iñarrítu muestra una clase media baja, que va al día en la cobertura de sus necesidades básicas. Expone varios personajes que representan la diversidad de los habitantes de esta gran urbe.

Expone un personaje primario obsesionado con la mujer de su hermano mayor, que trata de ganar dinero fácil para huir con su amor platónico (que en una parte de la historia deja de serlo) y realizar su amor plenamente. Es un joven de tez blanca, ojos verdes, delgado y rostro estético, despreocupado de su realidad. Vive en un ambiente familiar y social que lo obliga a la competencia y a la venganza, para así poder demostrar supremacía.

Dentro de sus virtudes, podemos encontrar la Esperanza, en grado mayor que cualquier otra, pues su existencia esta sustentada en ella, (esperanza de adquirir dinero a como de lugar, de ser correspondido en su amor por la esposa de su hermano, de cambiar su realidad actual y principalmente de quedar como vencedor ante su hermano). El amor es otra virtud presente en este personaje masculino primario, pues vive el amor prohibido que traiciona y el amor fiel que sirve como instrumento de su transformación (Cofi/Perro). Además de la Prudencia (ante las circunstancias adversas que va viviendo a lo largo del relato). Dentro sus cualidades pecaminosas, encontramos la Ira, que lo lleva a la venganza y desesperación; y la avaricia, que lo conducirá a límites insospechados.

[16] Riera, J. M y Valenciano E. Las mujeres de los 90s: el largo trayecto de las jóvenes hacía su emancipación. Ediciones Morata. Madrid 1993. Pág. 113

Otra de las figuras masculinas que pudimos observar en esta primera historia, es la de un personaje secundario empleado como cajero en un centro comercial, pero que al mismo tiempo lleva una doble vida, pues se dedica a atracar comercios, para solventar sus gastos familiares y sus vicios. Es un personaje secundario, delgado, de tez blanca, estatura y rostro regulares, el cual denota con sus actitudes a lo largo del relato, una gran insatisfacción y frustración de su vida actual, pues no puede cambiarla y lo mejor es evadirla por todos los medios posibles.

Este personaje, no cuenta con ninguna virtud, únicamente con cualidades pecaminosas, de las cuales, las más importantes son: la ira (hacía todo aquel que interfiera en sus objetivos), la envidia (hacía todos aquellos que logran poder económico fácilmente), y la soberbia (al sentirse desplazado de su supremacía ante su hermano menor).

Sin embargo, también existen diversos personajes secundarios que tratan de demostrar su supremacía sustentada en lo económico. Aquí, aparece un personajes que se autodenomina "empresario", una figura masculina muy folklórica. Es un hombre, obeso, de tez morena y rostro desagradable, para el que su negocio de "pelea de perros" es su gran imperio y gracias al cual ha logrado sus éxitos materiales a lo largo de su vida. Es un adulto maduro, para el que la prudencia es su mayor virtud (siempre y cuando nadie interfiera en sus intereses) pues la mayoría de sus cualidades son pecaminosas, entre las que encontramos a la avaricia, la pereza y la gula.

Y finalmente, dentro de las figuras masculinas se expone al villano del relato que en este caso, es representado por un adulto joven de rostro antiestético y mirada de odio (cumpliendo la regla que el cine México estipuló a lo largo de los años), tez morena, cabello rubio y estatura media. Para el que, lo más importante es mostrar su superioridad por medio del abuso hacía los más débiles y del poder económico. Este personaje y sus amigos (o bien, banda) se dedican únicamente a la obtención de dinero fácil y a la holgazanería. Son figuras masculinas para las que el abuso en grupos (o bandas) los hace fuertes ante cualquier amenaza. Dentro de las cualidades pecaminosas que caracterizan a dichos personajes, encontramos a la soberbia, la ira y la avaricia.

4.3.2 El niño mirará al mundo; la niña mirará al hogar

La figura femenina que nos presenta González Iñarritu en su largometraje, es representada por la mujer sumisa ante la voluntad del hombre (sea esposo o hijo, que al cabo da lo mismo). En este caso, aparece el personaje primario representado por una joven, que se dedica a estudiar y al mismo tiempo atiende los quehaceres del hogar y a su bebé.

Es una figura femenina, que con lo único que cuenta en la vida es: con un marido golpeador que la utiliza como objeto sexual y como su servidumbre particular; un hogar en el que vive siempre como invitada o sirvienta de entrada por salida y con un hijo que hace mucho más difícil su realidad. Sus virtudes son la esperanza (ante la posibilidad de una nueva vida al lado de otro hombre y ante la ilusión vana de que su marido cambie) y la fortaleza (para soportar una realidad que no la satisface, pero que es incapaz de cambiar). La cualidad pecaminosa de este personaje femenino es la Ira (ante las actitudes de su marido al cual tiene que soportar

cotidianamente ya que "es la cruz, que le tocó cargar" y ante su madre alcohólica con la que no cuenta para nada).

Otro personaje femenino que aparece a lo largo del relato es el de la madre sumisa y abnegada que se desvive por el bienestar de sus hijos. Es una figura femenina de estatura baja, complexión robusta, para la cual, la virtud más preciada es la prudencia (ante todas las acciones de sus hijos) y la Fe (hacía una virgen de Guadalupe, espectadora, colocada en un retablo en la escalera de su casa).

Y finalmente se observa una figura femenina hundida en los excesos del alcohol, despreocupada de la hija que alguna vez existió en su vida y llena de soberbia. Es una figura de tez blanca, cabello rubio y estatua media, que aparece en algunas secuencias, pero que nos contextualiza un poco la realidad y el origen del personaje femenino primario.

4.3.3 Valeria y Daniel (Amor fracasado)

La segunda historia, -Valeria y Daniel- nos exponen una clase media alta, con un nivel de vida más elevado que la historia anterior. Aquí, el personaje primario esta conformado por una figura femenina con el rol laboral de modelo, que cuenta con las siguientes características físicas: alta, extremadamente delgada, tez blanca, cabello largo rubio y rostro estético.

Es una adulta joven para la cual, la principal cualidad pecaminosa es la soberbia (encaminada al amor propio, interesado y egoísta, cualidad pecaminosa que pierde cuando un accidente cambia su vida) y la ira (que se apodera de ella ante la perdida de su belleza exterior y la poca interior que poseía). Además, en algunas secuencias muestra la virtud del Amor (hacía su mundo de apariencias, hacía su vida acomodada y hacía su mascota canina, la cual es la representación metafórica de su seguridad, su único cariño y su vida perdida).

Asimismo, aparece un personaje secundario femenino, que representa la esposa abnegada y fiel, engañada por el marido, que tiene una vida insatisfactoria y llena de conflictos. Siendo su mayor virtud la prudencia (ante la insatisfacción de su matrimonio y ante la infidelidad de su marido) y la esperanza (ante el retorno de éste).

4.3.4 La insatisfacción masculina

Aquí, la figura masculina es representada por un personaje adulto maduro de tez blanca, complexión delgada, cabello oscuro, que fungen varios roles dentro del que podemos encontrar el de diseñador gráfico y a la vez los roles amoroso de marido, padre y amante.

Trata de fugarse de su realidad con la amante; para la cual lo más importante es satisfacer su vanidad y el aspecto material y cuyo mundo se ve derrumbado después del accidente que sufre y que tendrá consecuencias desastrosas para él, las cuales se ven reflejadas en una secuencia del filme, cuando ella le reprochará en algún momento " eres un egoístas, siempre lo has sido, dejaste a tu esposa porque es una pendeja".

Las virtudes que observamos en el personaje primario masculino fueron: la esperanza (en un principio, por que se logre su amor pleno con la amante y después porque su relación con ésta vuelva ha ser lo mismo después del accidente), el amor (hacía lo que dejo atrás en su matrimonio y hacía la mascota canina de su amante) y la fortaleza (ante la decisión de abandonar a su mujer e hijas por su amante, y ante las adversidades que sufre su nueva relación después del accidente.

4.4.4 «El chivo» y «Maru» (Amor redimido)

La última historia la conforma –El chivo y Maru-, donde se expone un personaje primario masculino de aspecto desagradable (sucio y con poca higiene personal), robusto, de tez morena, cabello largo y canoso, con barba, el cual juega el rol de asesino a sueldo e indigente. Para el cual, los ideales tomaron en su vida el lugar de la familia. Al final derrotado.

Es un personaje que en un momento de su vida jugó el rol de guerrillero, al cual, el sistema relegó al olvido de su condición humana, pero al que un recuerdo lo mantiene a salvo y un guerrero herido detona su redención. Dicha redención se vive en las secuencias finales cuando un llamado por teléfono a su hija lo expone : ". . la tarde en que me fui, te abracé, te cargué, te pedí perdón por lo que iba a hacer entonces, creía que había cosas más importantes que estar con tu madre y contigo, quería componer el mundo para después compartirlo contigo. . ".

Esta última historia mezcla a lo largo de su relato una clase media alta y una clase baja, expone personajes sirviéndose de los más desvalidos, para su beneficio. Las virtudes que encontramos en este personaje son la esperanza (de poder recuperar el cariño de su hija perdida años atrás), el amor (encaminado hacía sus mascotas caninas, vehículo por el que redime su odio, y hacía su ex -esposa e hija perdidas al cambiarlas, por sus convicciones). Un amor que redime, uno de esperanza y campos áridos.

También, este personaje tiene cualidades pecaminosas como son: la Ira (hacía sus ideales que no sirvieron de nada, y solamente tomaron el lugar de su familia, y hacía el abandono del respeto a la vida y de su vida en particular) y la soberbia (que lo hace al final, dar la cara y regresar la imagen de sí mismo que tal vez nunca debería haber escondido).

Finalmente, diré que en este relato no aparecen personajes femeninos interactuando directamente con el personaje primario, sino únicamente como una figura femenina de recuerdos y otra materializada en su presente, pero lejana. Aunque si aparecen dos figuras masculinas de clase alta, son adultos jóvenes yuppies, que persiguen en todo momento el éxito económico y hacen hasta lo imposible porque así sea, los cuales se sirven de él en algun momento del relato.

4.4.5 Amores desolados y odiados

Los temas o Ideas Núcleo con mayor frecuencia de aparición son: el amor, ese sentimiento indefinible y esquivo, al que solemos ponerlo apellidos para tratar -casi siempre inútilmente- de comprenderlo; la tranquilidad y la compañía. Así, una vez más podemos observar que el hom-

bre no tolera su soledad y busca la compañía de otro ser a cambio de una cuota muchas veces dolorosa. Además, dentro de las situaciones agradables que hay en el relato cinematográfico de Amores perros, están: la esperanza (siempre como cualidad central de los momentos críticos que viven los personajes), el afecto (siempre encaminado este a las mascotas caninas) y la fortaleza (que muestran cada uno de los personajes en los momentos críticos que les tocan vivir).

Asimismo, la contraparte de lo positivo y lo agradable es lo negativo y desagradable, los temas o ideas núcleo negativos como son: la frustración (de su vida), la soledad (insoportable y asfixiante) y el odio (hacía la realidad que escogieron vivir). También, hay situaciones desagradables que observamos en el relato con mayor frecuencia, como son : la desesperación (al llegar a un límite de intolerancia hacía el dolor), la servilidad y el desamparo. De esta manera, pudimos observar diversos escenario de una ciudad de México cambiante, así como a sus habitantes con una asfixiante realidad y una flagelante soledad.

4.4.6 Cualidades, acciones y otras características

Los atributos físicos que mayor frecuencia de representación obtuvieron a lo largo del relato fueron: la complexión delgada, tez blanca, estatura regular, cabello oscuro, corto y lacio; con un rostro estético. (ver cuadros No. 3,4,5,6 y 7). Así, la posición económica que mayor porcentaje registró, fue la clase media, pero una vez mas, es una clase media alta, ya que la mayoría de los personajes son profesionistas y tienen un estándar de vida más elevado que un obrero. (Ver cuadro No. 8)

Así, la mayor virtud que se registró en las representaciones de los personajes fueron en primer lugar la prudencia 37.28% , siendo la ira su contraparte con 29.83% la mayor cualidad pecaminosa. (ver cuadro No. 9 y 10) Ahora bien, dentro de las acciones físicas que mayor frecuencia de aparición tienen en el relato, son: dentro de las necesidades básicas; la alimentación 56.41% y el dormir 28.20%; en las amorosas esta el comunicar 26.47% y el compartir 37.05%. Mientras que en el aspecto laboral están los oficios 38.23% y las profesiones 35.29%. (ver cuadros No. 11,12 y 13) Por su parte, las acciones expresivas con mayor frecuencia de representación fueron: el hablar 24.12%, en tanto el observar obtuvo el 24.27%, el escuchar 12.36% y el reír 10.22%, esta última acción se presenta en momentos de gran satisfacción o felicidad para los personajes. (ver cuadro No. 15)

En lo que respecta a los roles que juegan los personajes, los de mayor frecuencia son: en los familiares; el de cuñado (a) 22.58% , el de hija (o) 19.35%; en los amorosos, la amiga (o) 40.54% y el amante 39.63%. Mientras que en los laborales el de mayor frecuencia es el de publicista 10.67% y el de modelo 10.19%, así como en los roles disfuncionales, el de mayor frecuencia fue el holgazán 37.62% y el de asesino 32.67%. (ver cuadros No. 16,17,18 y 19)

Finalmente, los ambientes interiores de mayor frecuencia a lo largo del relato fueron en la casa; la recamara 26.90% y el pasillo 26.39%. (Ver cuadro No. 21) Mientras que en los otros ambientes registramos menor porcentaje. (ver cuadros de porcentajes del 22 al 30).

FICHA TÉCNICA DEL LARGOMETRAJE

"CRÓNICA DE UN DESAYUNO"

Producción:	Escarabajo, Tabasco Films e IMCINE
Dirección:	Benjamín Cann
Guión:	Benjamín Cann y Sergio Schmueler
Fotografía:	Serguei Saldívar Tanaka
Música:	Jacobo Lieberman
Año:	2000
Duración:	120 minutos

Adaptación de la obra teatral homónima de Jesús González Dávila

4.4 Las crónicas de la Narvarte

Crónica de un desayuno se desarrolla en un departamento de la colonia Narvante, en 15 minutos por la mañana Benjamín Cann nos narra una historia tan cotidiana como lo es un desayuno y lo que puede ocurrir alrededor mientras se pueda dar este simple y sencillo acto.

El realizador, –nacido en el D.F. en 1953- nos cuenta una historia urbana donde se reflejan los conflictos y las esperanzas propios de quien vive en una ciudad como la nuestra, plasmando así su visión sobre la familia mexicana a fin de milenio y exponiendo así una clase media baja.

Ahora bien, dentro del análisis que hemos realizado, se puede observar que el género con mayor frecuencia de aparición a lo largo del relato es de nueva cuenta el masculino 51.61%, mientras que el femenino obtuvo un porcentaje de representación de 30.32%. No obstante la edad de mayor representación, es el del adulto joven 46.09%, seguido del adulto maduro con 31.91% y el de niño con 19.85%. (Ver cuadro de porcentajes No. 2)

4.4.1 Lo femenino en crónicas estereotipadas

Crónica de un desayuno, es un relato que nos muestra una figura femenina adulta madura, que funge el rol de madre soltera, solitaria y descuidada, que se dedica a evadir la realidad en todo momento. Una mujer de estatura media, delgada, cabello lacio y oscuro con un rostro regular, para la que la felicidad retorna cuando el marido vuelve a su hogar, después de largos años de ausencia.

Las virtudes que pudimos observar en esta mujer a lo largo del análisis fueron las siguientes: humildad (ante el retorno del marido ausente), la esperanza (de conservar el cariño del marido) y la prudencia (ante los cuestionamientos de sus hijos). El rol laboral que realiza, nunca se indica, pero se específica a lo largo del relato que se prepara para ir a trabajar.

Este personaje trata de evadir su sufrimiento por medio de acciones expresivas como: reír, cantar y bailar, en lugar de afrontar el problema, lo que hace una forma de vida más libre y que a final de cuentas no la lleva a nada, pues se siente más sola. El rol amoroso que funge en el relato, es el de objeto sexual, pues después de una larga ausencia de su pareja, lo acepta sin reproches, a cambio de una noche de sexo y de un poco de compañía.

Ahora bien, las figuras femeninas adultas jóvenes, son representadas por mujeres de tez blanca, delgadas, cabello largo y oscuro, estatura regular y rostro estético; que aunque muy similares físicamente en el aspecto emocional y social hay un gran abismo entre ellas. La primera, quiere irse de su casa, (cuando regresa el padre ausente, al que ella daba por muerto) pero nunca se va. Funge el rol de hija y hermana mayor, que no puede aceptar vivir en una farsa y por ello trata de alejarse, pero nunca lo logra, porque se da cuenta que ella es parte indispensable de ésta.

Así, dentro de sus virtudes encontramos: la esperanza (de algún día encontrar una pareja que la ame, y de tomar la decisión de huir de su hogar) y el amor (hacía si misma y hacía su hermano menor). Sus cualidades pecaminosas son: la ira (ante la impotencia de su realidad y

hacía su madre) y la envidia (hacía la vecina que tienen un hombre que la ama y ella no). Así, la segunda figura femenina joven, vive enamorada de un hombre mayor, siendo su mayor virtud el amor (hacía su pareja, un amor incondicional que rompe cualquier barrera).

También aparece la figura femenina de un travestí homosexual. Un personaje adulto joven de cabello largo, castaño, complexión delgada, estatura regular y rostro estético, para quien lo más importante es poder recuperar su miembro , que fue cercenado al inició del relato. Una de sus mayores virtudes es la fortaleza (ante el dolor físico y emocional que vive) y la prudencia (ante las circunstancias adversas que vive a lo largo del relato). Es un personaje, que según palabras de Benjamín Cann –realizador de la cinta- "es una metáfora muy fuerte, es un símbolo, ya que a todos los mexicanos les cortaron el miembro y lo siguen buscando a ver si algún día dan con él".[17]

Y finalmente, dentro del género femenino encontramos otras dos mujeres adultas maduras sumisas y complacientes ante los mandatos del marido. Una de ellas es alta, delgada, tez blanca y rostro regular, cuya mayor virtud es la humildad (ante el marido). La otra es la mujer de estatura regular, gorda, de tez blanca, y rostro estético, para quien es asfixiante su realidad y mejor opta por el suicidio ante la insoportable realidad, siendo la fortaleza su aparente y mayor cualidad.

4.4.2 La masculinidad: una crónica de ficción o realidad

En lo que respecta a la figura masculina en el relato, aquí aparecen personajes de varias edades, que iremos describiendo. En primer lugar, aparece representado el hijo mayor, como el clásico golpeador de la colonia, que ni lo sabe hacer, pero que juega a que lo es mientras le crea, y que en alguna secuencia tiene un minuto de lucidez al señalar "el único medio seguro para dominar a una ciudad acostumbrada a ser libre, es destruirla".

Es el hombre de estatura regular, obeso, cabello negro, tez blanca y rostro regular, cuya mayor cualidad es la ira (ante aquellos que llegan a descubrir su verdadera personalidad y ante los que obstruyen sus objetivos), la pereza (ya que todo el tiempo desea estar en su sillón –su reino, su trono- del que nunca se despega , pues sin él, no sería nada) y la soberbia (siendo su ser el único importante en su vida).

Otro personaje masculino que es importante resaltar, es un niño, quien recibe todos y cada un de los mensajes de su entorno. Un personaje de estatura regular, cabello oscuro, delgado y rostro estético, que prefiere creer en historias de ficción que en su familia, pues ha descubierto que los adultos son mentirosos. Lo cual se puede ejemplificar cuando le dice a su hermano mayor "dice mi papá, que si lo deseas con mucha fuerza puedes entrar al país de no se donde, y que allá nada se prohíbe, puras jaladas no". Su mayor cualidad es la esperanza (ante lo que desea y espera, pero nunca ocurre) y la humildad (ante todos, pues solo así recibe un poco de atención). Además, una cualidad pecaminosa importante que denota este personaje es la ira (ante su padre, que los abandono; ante su hermana, que intenta alejarse de ellos y dejarlos y hacía su madre y hermano por tanta indiferencia).

[17] Revista Proceso 1244. 13 de septiembre de 2000. Pág.

Por otro lado, aparece el adulto mayor en el rol de padre, que retorna a su hogar después de muchos años de ausencia, porque ya no le queda de otra. Regresa a invadir los espacios de la que en algún momento fue su familia. Es una figura masculina obesa, tez blanca, estatura regular y rostro desagradable, cuyas mayores cualidades pecaminosas son la soberbia y la pereza. Es un personaje que esta presente solo en escasas secuencias , a lo largo del relato, solo es parte de instantes pasados, de los cuales se sostienen cada uno de los personajes, pues a pesar de la ausencia del padre, los hijos se descubren similares a él.

Así, a lo largo de este relato, pudimos observar a una familia lejana a posibilidades amorosas, dentro de su hogar, pero que sin embargo se dan a su alrededor sin ellos percibirlas.

4.4.3 La crónica de la frustración y la estética en los personajes

Los temas o ideas núcleo positivas que mayor frecuencia de representación tienen a lo largo del relato son las siguientes: la compañía 29.03%, el amor 20% y la tranquilidad 18.66%. Mientras que en las negativas encontramos a la frustración 39.13%, a la soledad 30.43% y al odio 13.91%. (Ver cuadro de Ideas Núcleo)

Las primeras ideas núcleo, como ya hemos mencionado, son situaciones que percibimos alrededor de los personajes primarios, ya que la frustración, la soledad y el odio son los que predominan en ellos. Ahora bien, las situaciones agradables con mayor frecuencia de aparición a lo largo del relato cinematográfico "Crónica de un desayuno" son las siguientes: la esperanza 26.25%, la fortaleza 12.05% y el afecto 21.25%, mientras que en las situaciones desagradables encontramos la desesperación 22.47%, la cobardía 17.30% y el desamparo 14.60%. (ver cuadro de situaciones en el relato cinematográfico)

Mientras que la posición económica predominante, es una clase media baja, con las siguientes virtudes: la prudencia 35.11% y la esperanza 21.42%. En tanto que sus cualidades pecaminosas son: la soberbia 37.30% y la ira 27.77%. (ver cuadro No. 9 y 10) Así, a lo largo del relato, las acciones físicas de mayor representación fueron: dentro de las necesidades básicas, la alimentación 47.36% y el vestir 21.05%; y en las amorosas; el comunicar 22.30% y el compartir 37.41%. (ver cuadros de porcentajes No. 11,12,12 y 14) También, registramos acciones expresivas con mayor frecuencia de representación como fueron: el hablar 24%, el observar 21.53% y el reír 13.36%. (ver cuadro No. 15)

Además, en los roles de representación de los personajes, los de mayor frecuencia son: en los familiares, el de hermano (a) 37.96%; en los amorosos, el de esposa (o) 30.61%; en los laborales, el mayor porcentaje es el apartado (no se indica) 61.49%, puesto que a lo largo del relato no se específica la función laboral de los personajes. Y en los roles disfuncionales los de mayor frecuencia fueron el holgazán 47.36% y el golpeador 43.85%.

Por otra parte, la mayoría de las secuencias a lo largo del relato se desarrollan en ambientes interiores, como son: la casa, con mayor frecuencia en la sala 18.72% y el pasillo 15.35%. Así, podemos observar que tanto las representaciones del individuo de fin de siglo, como de la ciudad de México, exponen la realidad de esta inmensa urbe, la cual es telón de fondo a las diversas historias que se muestran en el relato.

INTERPRETACIONES GLOBALES

". . no somos unos cuantos millares de hombres y mujeres en una naturaleza inmensa e intacta, y sí millares y millones en un mundo descarnado y consumido, y ciego . . "

José Saramago
(Ensayo sobre la ceguera)

4.1. La figura masculina madura: Representación del protagonista enajenado.
Como bien sabemos, los hombres, a lo largo del tiempo han dominado el mundo y han mantenido una relación de inferioridad con las mujeres. Este ejerció de dominación ha creado también un estereotipo de masculinidad a menudo, mucho más inflexible que el femenino, puesto que a este se le ha educado (socializado) para que fuera independiente, se dedicara a lo público y garantizara los recursos económicos para el resto de la humanidad (mujeres y niños).[18]

Por ello, resulta importante señalar que el cine de fin de siglo en México ha retratado la misma actitud: "el predominio del hombre", tan solo en los resultados del análisis que hemos llevado a cabo a cuatro largometrajes, pudimos observar que el sexo masculino quedó en primer lugar con 547 representaciones , mientras que el femenino obtuvo 293. (ver cuadro No. 1)

Así, la figura masculina madura, aparece representada de diversas formas: En primer lugar, como el adulto que representa al villano del relato; empezando con el funcionario, que al mismo tiempo es traficante; siguiendo con un comandante de la Policía Judicial que realiza negocios turbios; pasando por el ex guerrillero fracasado que termina como asesino a sueldo; y finalizando con el padre de familia irresponsable que retorna al hogar después de muchos años de ausencia.

En segundo lugar, aparece la representación de los hombres maduros pero exitosos; que tienen como única meta en lo que les queda de vida, acrecentar sus ganancias a costa de lo que sea. Dichos personajes son representados con las siguientes características físicas: complexión delgada, tez blanca, estatura regular, cabello en la mayoría de los casos castaño o escaso, de porte elegante y rostro estético.

O bien, el otro extremo, es el del hombre maduro humilde que aparece representado como mecánico, velador, comerciante o dedicado a algún otro oficio, de tal forma que pareciera que con estos personajes se nos trata de recordar (como si se nos olvidara) que en México aún existe el folklore de una clase media baja, en condiciones económicas y sociales realmente precarias, que se sabe reír de su pobreza y de su desgracia. Estos últimos personajes maduros, nos recuerdan en sus características físicas y en sus cualidades pecaminosas que los representan (pereza, lujuria e ira), a aquellos personajes del cine de los 80s, ya que siguen siendo los estereotipos creados en aquella época (obesos, de aspecto desagradable, morenos y desaliñados), cuando los títulos de los largometrajes en aquella época eran: "La pulquería, los mexicano calientes, el día del compadre, dando y dando, las calenturas de Juan Camaney", entre otros títulos.

Dichos personajes fungen frecuentemente el rol de villanos. Son hombres maduros que portan lentes oscuros, (prototipo utilizado en el cine mexicano de finales de los 70s y principios de los 80s, cuando el policía, el narco, o el malo del relato era presentado con dichas características), como si dicha característica, los hiciera aparentar mayor maldad, o estética.

[18]Riera, J.M. y Valenciano, E. Las mujeres de los 90:el largo trayecto de las jóvenes hacía su emancipación. Ediciones Morata. Madrid 1993. Pág.194.

Así, las diversas representaciones del hombre maduro nos exponen las variadas estratificaciones sociales del México contemporáneo, que van, de una clase alta, clase media y baja; a una clase alta, media alta, media baja y baja. Mientras que las cualidades predominantes en dichos personajes a lo largo de los relatos cinematográficos analizados son: en los villanos, la lujuria, la avaricia y la pereza; no registrando en las secuencias alguna virtud.

En tanto, los hombres exitosos tienen como única virtud la fortaleza; siendo sus cualidades pecaminosas la soberbia, la envidia y la avaricia. Son personajes no muy alejados de las cualidades pecaminosas del villano. Mientras que el hombre maduro que cuenta con algún oficio y que representa a una clase media baja, tiene como virtud la humildad y como cualidades pecaminosas más sobresalientes a la lujuria y la pereza. Aunque al final, no esta de mas señalar que los roles disfuncionales de mayor representación en los cuatro relatos en las figuras masculinas fueron: el holgazán con 65 representaciones, seguido del golpeador con 50, el drogadicto con 35 y el asesino igualmente con 35 representaciones.

4.2 Los adultos jóvenes de fin de siglo en el cine urbano: Con ciertos visos de igualdad entre los sexos

Hablar de la igualdad entre sexos a fin de Siglo, es hablar de la historia de las mujeres que con trabajo y lucha se han ganado a pulso un lugar en la sociedad, una sociedad que estaba considerada hecha para hombres y por hombres. Siendo que en los primeros años del cine en México las historia y los personajes mostrados en la pantalla, situaron a la mujer en un segundo plano, la expusieron como un accesorio más para la comodidad del hombre.

En los años recientes, el cine mexicano ha retratado ese cambio de actitud en las nuevas generaciones: una mentalidad "moderna" (supuestamente) que incluye ciertos visos de igualdad entre hombres y mujeres. No obstante, la doctrina de la iglesia por donde se mire, ha argumentado y defendido la inferioridad de la mujer con respecto al hombre. Siempre se ha opuesto a la igualdad entre los dos sexos y, cuando no ha habido más remedio que aceptarlo formalmente, ha mantenido con redoblada fuerza que unos y otros tienen unos fines muy diferentes en esta vida. [19]

De ese modo, por mucho que se intente glorificar como un "sacrifico hermosos" o como "un destino sagrado", con argumentos supuestamente científicos o con la teología en la mano, todo lleva la misma conclusión: las mujeres son inferiores en todo menos en aquello por lo que la Naturaleza o Dios las han creado; tener y criar hijos, cuestión que en esta época, se ha tratado de cambiar, sin grandes resultados.

Lo cierto es que la diferencia en la igualdad que podemos observar en la sociedad y en las representaciones que el cine ha hecho y sigue haciendo de ello, están hoy plenamente vigentes. Y aunque se diga lo contrario, estás supuestas diferencias que actualmente conforman la condición femenina son las causas o el pretexto que luego discrimina a las mujeres y les impide ejercer sus derechos y su igualdad formal hasta las últimas consecuencias. [20]

19 Ibidem, Op. Cit. Pag. 168
20 Ibidem, Op. Cit. Pag. 175

De tal forma que el cambio en las representaciones que el cine expone, se han dado en la figura femenina joven, pero principalmente en la forma que el cine representa al hombre adulto joven, cuestión que tocaremos más adelante. Así, de acuerdo a los resultados obtenidos en el análisis de los cuatro largometrajes mexicanos, observamos el predominio del adulto joven, sobre el adulto maduro y los jóvenes. Dichas clasificaciones contemplan tanto al sexo masculino, como al sexo femenino.

4.3 La reafirmación de la virilidad

El adulto joven es representado de diversas formas en el cine mexicano, siendo la primera de ellas, la figura masculina de clase media alta, que cuenta con una profesión (ya sea la de moda o de mayor remuneración económica), en este caso la de publicista, que obtuvo 63 representaciones en los cuatro largometrajes (la más elevada), seguida del estudiante con 47 representaciones y la de modelo con 45 representaciones, estás últimas ocupaciones son destinadas a la figura femenina en la mayoría de los casos. (Ver cuadro No. 18)

Son individuos presentados con una imagen agradable, delgados, de tez blanca, de estatura media y rostro estético, que llevan en la mayoría de los casos anteojos. Se exponen como "intelectuales", u hombres exitosos en el aspecto laboral, pues en sus vidas sentimentales siempre tienen conflictos y creen que el trabajo es lo único importante, y casi exclusivo, de su vida; que el triunfo (y no la felicidad) es lo que debe mover sus impulsos en todos los terrenos, que la posesión (riqueza y mujeres) es un grado de éxito social; que no debían tener miedo ni ser emotivos ni expresar sus sentimientos: ya que la fuerza y agresividad son sus ventajas para ganar a los demás; puesto que el débil siempre pierde.

Las virtudes que se pudieron registrar en estos personajes fueron la esperanza, el amor y la prudencia, mientras que en sus cualidades pecaminosas encontramos la soberbia y la ira. Aunque también se registraron adultos jóvenes de clase media baja, que por lo regular, o se dedican a un oficio (chóferes, mecánicos, cajeros, etcétera) o bien, son : drogadictos, apostadores, holgazanes o golpeadores.

Por lo regular, son caracterizados como los villanos del relato o los que provocan algún conflicto y por tanto no cuentan con ninguna virtud, sino únicamente con cualidades pecaminosas como son: la soberbia, la avaricia, la ira, la lujuria y la pereza.

Son figuras masculinas que deben reafirmar y demostrar constantemente su virilidad (poseer el máximo de mujeres, tener las erecciones en el momento oportuno, ser fuertes y agresivos, buscar el triunfo por encima de lo que haga falta, disimular sus sentimientos) tanto que, en muchos casos, provoca desasosiego y angustia que puede generar depresiones o actitudes violentas.

Además, pudimos percatarnos que se siguen estereotipando a los personajes de acuerdo a su estratificación social. En este caso, los de clase media alta son exitosos en el plano económico, mientras que los de la clase media baja, están en esa constante lucha por obtener dicho éxito, que por lo regular lo obtienen por caminos ilegales.

4.4 La adulta joven: superwoman o moderna ama de casa

De acuerdo a nuestros resultados obtenidos, la figura femenina adulta joven, es representada con el rol amorosos de madre, de esposa, de amiga o de amante; o bien, con el rol laboral de científica, fotógrafa o publicista. Es una mujer de clase media alta, independiente que ya no aparece sumisa ante el hombre, que ya no espera todo del sexo masculino, que busca hasta conseguir sus objetivos.

La fémina actual, es libre de ataduras morales y sociales, ya que se deja llevar por la razón, en la mayoría de secuencias y no por el sentimentalismo, no permite restricciones de ningún tipo. Sus virtudes sobresalientes son: la esperanza, el amor, la prudencia y sobre todas la fortaleza, mientras que sus cualidades pecaminosas son: la soberbia, la envidia y la ira. Si son representadas con el rol de esposas, o de madres, nunca se les muestra realizando labores domésticas o sumisas ante el esposo, pues este en la mayoría de los casos, tampoco es presentado como el macho mexicano al cual debe obediencia la mujer, o de menos, en apariencia.

Por lo regular, la mujer siempre aparece sin hijos, como si el hecho de procrearle quitara esa supuesta independencia que se ha ganado con el paso de los años. Sus mayores virtudes son la esperanza y el amor, siendo sus cualidades pecaminosas la lujuria y la envidia. Así, el rol femenino, en la mayoría de las adultas jóvenes, sale de los clichés y lugares comunes en que se había encasillado años atrás, en diversos filmes, en apariencias.

Ahora bien, hay un personaje importante de señalar en esta categoría, puesto que es un travestí homosexual que representa una figura femenina, dócil y humilde en busca de un hombre que la ame a costa de lo que sea. Este es el único personaje con preferencias sexuales diferentes, registrado a lo largo del análisis a las cuatro películas mexicanas. (Ver cuadro No. 1) Es de complexión delgada, de tez blanca, ojos claros y rostro estético, el cual juega en algunos momentos del relato el rol amoroso de objeto sexual. No obstante, este tipo de personajes han sido llevados a la pantalla grande (a nivel internacional) en la década de los noventas, como una suerte de revolución liberadora en términos sexuales, pero no así en el cine mexicano.

Sin embargo, la condición femenina que se vende en los medios masivos de comunicación, o que se representa en el cine, va desde la superwoman a la moderna ama de casa. Una y otra, solo se diferencian porque una trabaja fuera de casa y la otra cuida básicamente de su hogar e hijos (si los hay) pero ya no es representada como la ama de casa aburrida y encerrada todo el día, que aparece lavando, planchando o barriendo.

Hoy, la figura femenina adulta joven, tiene estudios, es agradable, guapa, viste a la moda, es activa sexualmente, le encanta salir y se desenvuelve perfectamente en su vida social. Seguirá encargándose de su casa, aunque para ello contratará a una asistenta. Es una mujer emancipada, pero su emancipación no ha atenuado las dos funciones, seductora y doméstica de la mujer burguesa, ya que dicha emancipación opera no solo en la promoción social, sino mediante la hiper-erotización y la transformación de las servidumbres domésticas en control electrodoméstico.[21]

[21] Morín, Edgar. El espíritu del tiempo. Madrid 1965. Editorial Taurus. Pág. 177

Estos, son los prototipos de mujeres que mejor representan esta "moderna" mujer de finales del siglo XX. Realiza así el sincretismo entres tres imperativos: seducir, amar y vivir confortablemente.

4.5 La mujer madura: ama de casa electrificada o estereotipo de antaño

Pareciera ser que las mujeres están muy presentes y muy activas en la cinematografía mexicana, cuando la realidad es que el sexo masculino es el dominante en la mayoría de filmes. (Véase cuadro No. 1) Lo que si es cierto, es que lo femenino se sigue entendiendo de acuerdo a clichés, lugares comunes y estereotipos que el cine mexicano de años atrás creó y utilizó durante mucho tiempo y sobre todo en personajes femeninos maduros.

En lo referente a la posición económica de la mujer, anteriormente, fuera de la clase social que fuera, siempre aparecía cocinando, lavando, o planchando ropa, siendo esta una constante en anteriores películas. Actualmente, esos estereotipos solo los vemos reflejados en mujeres maduras de clase media baja, puesto que las figuras femeninas de clase alta, o de clase media alta, nunca aparecen realizando ninguna labor domestica. Sin embargo, cuentan con asistentes domesticas que realizan dichas labores, o bien, son amas de casa modernas, guapas, elegantes, para quien el microondas, la lavadora, la licuadora y la aspiradora, entre otros aparatos electrodomésticos, les facilitan los quehaceres del hogar.

4.5.1 La figura femenina madura de clase media baja: siguiendo el estereotipo del cine mexicano

Dentro de dicha categoría aparece representada la mujer como portera de un edificio, como madre soltera con hijo holgazanes o problemáticos, o como alcohólica. Cuyas características físicas predominantes son: complexión robusta, tez blanca, estatura media y rostro regular, esto es, ni estético, ni antiestético.

La mayoría de ellas son madres solteras, aunque algunas, claro está, aún cuentan con el marido, aunque éste, nunca coopere en ninguna actividad. Son mujeres pendientes de las necesidades y deseos del personaje masculino, representado este con el rol de hijo, marido o amante. Son amas de casa de clase media baja, que por lo general aparecen en la mayoría de secuencias realizando acciones físicas como: cocinar, lavar o planchar; siempre al servicio del hombre, sea este representado con el rol de hijo, de esposo o de amante.

La mujer madura es presentada como el pilar del hogar, como la responsable de la manutención económica de los hijos (aun contando con el marido holgazán en algunos casos) y como la sierva del marido. Así, podemos observar que los clichés, los lugares comunes y los estereotipos en que se encasillo a la mujer madura por muchos años, aún siguen vigentes tanto en el cine, como en nuestra sociedad, aunque si han cambiado los escenarios y las épocas.

Así, dentro de las virtudes que pudimos registrar en estás mujeres se encuentran: la humildad, la esperanza y la fortaleza; mientras que en sus cualidades pecaminosas encontramos, la ira y la envidia.

4.5.2 La mujer madura de clase alta: emancipada o accesorio masculino

Ahora bien, ya hemos hablado de la mujer madura de clase media baja, ahora toca el turno a la de clase alta. Comenzaremos diciendo que la mayoría de estás mujeres son la total contradicción de las anteriores ya mencionadas, pues que estás figuras femeninas son de complexión delgada, de estatura regular, de rostro estético y de tez blanca.

Así, su posición económica en la mayoría de los casos, es gracias al marido influyente y pudiente, puesto que éste, es funcionario o empresario (corrupto, pero funcionario). Son mujeres de clase alta que viven por el arreglo personal, que están al pendiente de los lugares de moda, para así poder planear su siguiente viaje. En el caso de tener hijos (que son como un accesorio más), se desviven por depositarles el suficiente dinero en sus cuentas bancarias o por comprarles el último juguete, o el departamento en una zona de moda. Nunca aparecen realizando labores domesticas, ya que las únicas acciones físicas que realizan son: abanicarse el rostro ó caminar para modelar su Chanel o para pasear a su mascota.

Estas mujeres siempre son accesorios para ir del guante del marido. Ya no se les ve realizando labores domesticas, pero sin embargo, siguen haciéndose cargo del hogar, por medio de asistentes domésticas y de todos los aparatos de línea blanca que facilitan su labor. Son «el arquetipo de la mujer moderna. Es una fémina emancipada, desde luego, pero su emancipación no ha atenuado las dos funciones, seductora y doméstica. Además realiza el sincretismo en tres imperativos: seducir, amar y vivir confortablemente. Existe, desde luego, una antinomia entre el hogar y el amor; el divorcio o la aventura amorosa clandestina, pueden resolver o conciliar la contradicción».[22]

La mayor virtud en estás mujeres es la prudencia, mientras que sus mayores cualidades pecaminosas son: la soberbia, la avaricia y la envidia. Donde las distinciones de clase son tomadas muy a pecho y donde la figura femenina sigue tan estereotipada (como en los inicios del cine mexicano) aún a finales de Siglo. Lo que es cierto e irreductible (por lo menos durante unos años mas), es que el machismo y la misoginia siguen presente en la mayoría de personajes masculinos representados en el cine, pero también circula con vigencia en nuestra sociedad actual, donde la mayoría de mujeres aún lo sigue permitiendo. Tal vez, esa igualdad entre sexos que tanto se pregona, solo se pueda ver en algunos relatos cinematográficos, que exponen a los jóvenes construyendo nuevos valores y nuevas estructuras morales y culturales, puesto que en la realidad estos aspectos se dan muy escasamente.

4.6 La Juventud de Fin de Siglo: En busca de su interior y del destino

"...la gente joven / se conforma rápidamente, / tiene toda la vida por delante..."/.
José Saramago (Ensayo sobre la ceguera)

Si bien es cierto, el cine ha creado sus propias nociones de destino; los caminos que se entrecruzan, las decisiones fatales que tomamos de manera consciente o inconsciente, los personajes que se conectan a diario sin mirarse a los ojos, o aquellos otros que intentan forjarse su propio concepto del destino mirando hacía si mismos; hacía una búsqueda interior, rastreando en sus propias vidas una fuerza oculta y latente.

[22]Ibidem, Op. Cit. Pág. 177

Como bien señala Edgar Morin, la adolescencia actual se encuentra profundamente desmoralizada por el aburrimiento burocrático que mana de la sociedad adulta , y quizá más aún por la inconsistencia y la hipocresía de los valores establecidos; siente de forma vivísima el gran problema del sentido de la existencia humana; quizá esté profundamente marcada por el sentimiento de aniquilación y suicidio que sufre la sociedad. [23]

En efecto, el cine urbano de fin de Siglo ha sabido retratar una adolescencia en conflicto, en esa constante búsqueda de una identidad y de un camino hacía donde dirigirse. Así, de acuerdo a los resultados de nuestro análisis, podemos observar que la adolescencia ocupa un porcentaje menor a las otras categorías, quedando en segundo lugar la clasificación de niño y en tercer lugar el joven. De esta forma, los adolescentes son presentados en algunos casos, únicamente como personajes secundarios, que forman parte del relato cinematográfico, como utilería en el relato, al parecer para hacer ver el filme, como muy incluyente, puesto que inmiscuye a la mayoría de los miembros de una sociedad.

Además, son personajes estéticos cuyas cualidades pecaminosas son: la pereza y la lujuria; teniendo como mayor virtud la humildad y la prudencia. Que son presentados además como personajes primarios, que viven en eterno conflicto, ya sea emocional o existencial por lo regular, son estéticos, de complexión delgada, de tez blanca y de estatura regular. En estos casos son mostrados en una posición económica de clase media baja, cuya única salida es el dinero fácil y cuyo fin es trágico, dejando como moraleja al final del relato, que aquel que se desvía por el mal camino, termina mal, (según los esquemas de maldad predominantes en nuestra sociedad).

Así, podemos ver que la adolescencia de hoy se encuentra de todas formas, en la cultura de masas, un estilo estético-lúdico que se adapta a su nihilismo, una afirmación de valores privados que corresponden a su individualismo, y una aventura imaginaria que mantiene, sin satisfacerla totalmente, su necesidad de aventuras.

4.6.1 De la pubertad a la vida adulta

El comienzo de la juventud se puede fijar en una franja de edad determinada porque responde, fundamentalmente, a causas fisiológicas, el final de este período depende de toda una serie de factores que convertirán a la joven en una persona adulta. Pero lo que si es cierto, es que las etapas que el individuo vive para llegar a la condición adulta, no se cumplen en las recientes generaciones, puesto que la mayoría de veces la adolescente llega a la vida adulta sin haber pasado por dicha etapa, pues sus responsabilidades recién adquiridas se lo impiden.

La adolescencia es efectivamente, la edad de la búsqueda individual, de la iniciación, el paso atormentado entre una infancia que no se ha terminado todavía y una madurez todavía no asumida, es una presocialidad (aprendizaje, estudios) y una socialización (trabajo, derechos cívicos). [24]

[23] Ibidem, Op. Cit. Pág. 190
[24] Ibidem, Op. Cit. Pág. 188

En lo que respecta a los resultados obtenidos por medio del análisis a los filmes, el género femenino (adolescente) es presentado en los largometrajes analizados como la madre joven que estudia y al mismo tiempo se ocupa de los cuidados de su bebé. Además, vive en la casa de su suegra porque no tiene otra opción. Es una figura femenina cuya personalidad aún no se ha cristalizado, y cuyos papeles en la sociedad todavía no se han convertido en máscaras endurecidas sobre los rostros; es un ser débil , inseguro y emotivo; cualidades que no le permiten asumir alguna otra tarea de responsabilidad (aunque lo deseé, o trate de hacerlo) fuera del hogar.

Por el contrario, es apta para las tareas domésticas y el cuidado de los hijos, así como para hacerla de asistenta en los quehaceres u objeto sexual, tareas que, como todo mundo sabe, son muy "femeninas". Es una figura femenina de complexión delgada, de tez morena, estatura y rostro regulares, cuyas mayores virtudes son: la esperanza y la prudencia, mientras que su cualidad pecaminosa (que la llevarán a vivir en eterno conflicto) es la lujuria.

Este tipo de personajes, no sabe que es lo que quiere ni lo que le conviene, sólo se sabe atada un hombre (conflictivo) por el simple hecho de tener un hijo de él y ser tan dependiente. Es una adolescente que proviene de un hogar disfuncional donde la madre se ha perdido en su alcoholismo. Sin embargo, la contraparte de este tipo de personajes, es una adolescente, (tal vez niña) que vive la separación de sus padres, la cual denota su madurez en todo momento, hacía los cambios físicos y biológicos que vive su cuerpo y hacía la aceptación de una vida independiente tanto con su padre como con su madre y sus respectivas parejas. Este tipo de personaje, tiene como mayor virtud la fortaleza y como cualidad pecaminosa la ira.

Como pudimos advertir esta aparente uniformidad de la cultura juvenil no es tan nítida cuando se analizan de cerca las representaciones que el cine hace de los jóvenes de diferentes sexos o que viven en hábitats distintos o que proceden de una u otra clase social.

Ya hemos observado que las chicas jóvenes no son todas iguales. Cada joven tiene su propia biografía. Cada una es el resultado de múltiples factores que lo perfilan de un modo diferenciado con el resto de las personas de su edad. Los jóvenes y las jóvenes forman parte de grupos determinados con sus propias culturas que a menudo, les alejan tanto o más de otros grupos de su edad que de los adultos.

4.6.2 La ficción infantil

Sería bueno mencionar que también existen personajes clasificados en la categoría de niños, que son en algunos casos, complemento de una situación que se trata de demostrar en el relato, en este caso solo aparecen para complementar a personajes que representan el rol de padres, ya que nunca denotan nada, más allá del rol de hijos.

No obstante, aparece un único personaje masculino clasificado en la misma categoría, que funge el papel de personaje primario y el cual recibe todo y cada uno de los mensajes de su entorno, llegando a poner su fe, en las fantasías y ficciones que se inventa y no en los miembros de su familia. Situación que se ve reflejada en una secuencia cuando señala: "dice mi papá que

si lo deseas con mucha fuerza, pueden entrar al país de no se donde y que allá nada se prohíbe, puras jaladas no".

Es un niño de complexión delgada, tez blanca y rostro estético, que ignora la realidad que vive en su cotidianidad, pues existe sumergido en su mundo alterno de ficción. Es un ser que no conoce el amor, solo la servicialidad hacía los demás, pues gracias a esta última, se siente tomado en cuenta por su familia.

De tal forma, que el análisis realizado nos muestra una juventud que en su cotidianidad no sabe lo que quiere o a donde va, ya que solo es una marioneta de los medios masivos de comunicación y de una generación pasada que se considera en vías de desarrollo porque tiene e-mail y celular, pero que muy en el fondo conserva los mismos esquemas morales, ideológicos y culturales de las épocas pasadas, por lo cual actualmente, los jóvenes se están construyendo (o creen construirse) un nuevo juego de valores, una nueva estructura, una "nueva sociedad", que camina horizontalmente a la vieja y dentro de ella, donde los modelos dominantes no son ya los de la familia o la escuela, sino los de la prensa y el cine.

4.7 Sin amor no se es nada, ó, un poco más y a lo mejor nos comprendemos.

El amor se ha convertido en el tema obsesivo de la cultura de masas, como bien señala Edgar Morin.[25] Este amor cantado, fotografiado, filmado, truncado, revelado y repetido parece natural y evidente. Se debe a que es el tema de la felicidad moderna, pero no una felicidad comunitaria ni solitaria, sino que implica una pareja.

Así, la totalidad de los lazos afectivos, antaño diseminados en las múltiples relaciones intra familiares, tiende a concentrarse en la pareja, la cual, nace de la disolución de estas relaciones, pero como fundamento del matrimonio. [26]

Ahora bien, de acuerdo a lo anterior, podemos decir que en los cuatro largometrajes analizados se dan relaciones de pareja muy diversas; desde amantes, pasando por matrimonios funcionales, hasta disfuncionales. En dichas relaciones de pareja se expone que la finalidad de una mujer consiste en primer lugar en ser feliz y que el primer medio para conseguirlo es integrarse a la sociedad procurando tomar parte lo máximo posible de los repartos de bienes materiales.

Además, (como ya lo planteó en décadas pasadas el cine populachero) jamás se cuestiona al matrimonio por ser la institución capital de todo sometimiento (puesto que se dan casos de unión libre, donde también existe el sometimiento) tampoco lo ironiza como "la única forma legítima para fundar una familia" (ya que en la mayoría de representaciones, no existe tal); pero si, puede atacarlo con socarronería sexista, por sus consecuencias funestas para la libertad viril.

---

[25] Morin, Edgar. El espíritu del tiempo. Madrid 1965. Edit. Taurus. Pág. 160
[26] Ibídem, Op. Cit. Pág. 14

De tal forma, que las relaciones de pareja de los relatos cinematográficos analizados, nos muestran el temor del hombre ; no a la obligación económica, ni a la anulación gozosa de la mujer o su dependencia total, ni a la propia domesticación; sino que el temor al matrimonio como absurda renuncia a "todas las mujeres del mundo".

No obstante, el hombre también se encuentra muy limitado en sus potencialidades (tanto en nuestra sociedad, como en las representaciones que exponen los cuatro largometrajes. a transmitido de padres a hijos y que le sirvió de ejemplo cuando era un niño. [27] Pero las relaciones entre la pareja (en el cine y en la sociedad moderna) siguen siendo asimétricas: las mujeres que trabajan deben seguir ocupándose de las tarea domésticas, ya sea directamente o con asistentes. La famosa complementariedad no es más que una forma de esconder una realidad que poco tiene que ver con una distribución igualitaria de tareas.

Además, se sigue considerado a la familia como una unidad para todo. Lo importante para el bienestar, es que entren suficientes recursos y siempre debe ser prioritario que la "persona principal" (antes cabeza de familia) trabaje y sea capaz de mantenerla.[28]

La familia, no es un colectivo formado por personas independientes que deciden vivir juntos y, en su caso tener hijos. Es mucho más, se trata de que la pareja se convierta en un todo, en una "unidad superior" en la que el hombre y mujer sean iguales en sus tareas, se fundan un mismo destino: el de una familia, trabajar para sustentar la economía, los trabajos domésticos y la crianza y educación de los hijos (si los hay).

Así, los cuatro filmes analizados, representan relaciones de pareja jóvenes que siguen perjudicando a las mujeres e impidiendo el desarrollo de sus capacidades personales, aunque traten de mostrar lo contrario. Aunque se trate de exponer una supuesta emancipación del considerado "sexo débil", mediante la promoción social (acceso a las carreras masculinas, a los derechos políticos, a la independencia económica, entre otras muchas).

En tanto, a lo largo de los años el matrimonio a comportado y sigue comportando, una serie de cargas para las mujeres y ventajas para los hombres. A unos les asegura poder dedicar todo el tiempo a su "mundo" sin tener que preocuparse lo más mínimo de otras tareas cotidianas. Otras, renunciarán al "mundo" para encerrarse en su casa y dedicar el tiempo al marido y a los hijos. Por su parte, las relaciones de pareja maduras son representadas de acuerdo a clichés y a lugares comunes (el hombre dominador-la mujer sumisa y dedicada al hogar).

4.8. La ciudad de México como telón de fondo en la cinematografía de fin de Siglo

Las ciudades sirven de lugares de residencia, pero son también lugares que pueden ser cantados, por los cuales se puede sentir nostalgia, y que se pueden elogiar o condenar. Evidentemente, es difícil medir el urbanismo como un estado de espíritu, y ciertamente es imposible aplicar a ello ninguna norma de medición concreta.

---

[27]Riera, J.M. y Valenciano, E. Las mujeres de los 90:el largo trayecto de las jóvenes hacía su emancipación. Ediciones Morata. Madrid 1993. Pág. 195

[28]Ibídem, OP. Cit. Pág. 177

Sin embargo, es importante describir lo que sabemos acerca de los sentimientos y símbolos que van unidos a las ciudades, aunque sólo sea para evitar posibles parcialismos de actividad que podrían influir sobre cualquier investigación de la vida urbana.[29]

Sin embargo, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, sentaron los cimientos de lo que posteriormente sería la cinematografía urbana, dejando un número considerable de películas con escenas urbanas. Dichos filmes, crearon la tendencia a reflejar lo propio y lo representativo que se vivía en la gran urbe. Además, la ciudad fue participe de la evolución urbana del siglo XX, cuyo desarrollo fue uno de los signos de la modernidad.

Y aún en la actualidad la ciudad de México y en particular los rumbos de Polanco y la Colonia Narvarte, se han convertido en un tercer símbolo,que atestigua su crisis y su redención. Así, podemos descubrir una urbe en constante movimiento y expectación ante las diversas historias que viven sus habitantes. Actualmente, la urbe a pasado de ser únicamente, un telón de fondo en los relatos cinematográficos que se presentan en la pantalla grande, puesto que es muda concurrente, de los personajes primarios y secundarios que en ella interactúan. Es también, una ciudad cambiante que muestra los diversos rostros de los mexicanos y que expone el caos y la inseguridad que se vive en la cotidianidad.

De tal forma que las cualidades emocionales y morales atribuidas a la vida urbana son una demostración del significado simbólico de la ciudad. Esta ha sido considerada como la encarnación del bien o del mal; como representante del progreso o de la decadencia; como lugar de perdición humana o de salvación humana.[30]

Así, de acuerdo al análisis realizado a los cuatro largometrajes, podemos observar que los ambientes exteriores obtuvieron un porcentaje importante, ya que la calle registra 258 frecuencias de representación a lo largo de los cuatro largometrajes analizados; 14 veces en un parque, 74 veces en un patio, 29 veces en la terraza y 17 veces en una explanada. (ver cuadro No. 20)

De este modo, considero que la ciudad de México sigue siendo un escenario de gran importancia, de menos en los largometrajes analizados, quizás no ya, como un personaje primario, pero si como un símbolo importante para el desarrollo de los relatos. Esto quiere decir, que el hombre no es neutral frente a las ciudades, sino que las rodea de valores y creencias. De ahí que las ciudades se conviertan en símbolos , lo mismo que las cosas.[31] Por lo cual, los símbolos de la ciudad son de muchos tipos, pero comprenden imágenes espaciales, imágenes de características sociales y culturales, e imágenes temporales.

4.9 La frustración y la desolación se apoderan del individuo en el cine de fin de Siglo

Cuando nace un hombre se le fija un escenario. Debe comer y beber y por ende, trabajar; ello significa que le será preciso trabajar en aquellas condiciones especiales y en aquellas determi-

[29] P. Gist, Noel y Fleis Fava, Silvia, Sociedad Urbana. Edic. Omega. Barcelona 1973. Pág. 683
[30] Ibidem, Op. Cit. Pag 683
[31] Ibidem, Op. Cit. Pag. 683

nadas formas que le impone el tipo de sociedad en la cual ha nacido. Ambos factores, su necesidad de vivir y el sistema social, no pueden ser alterados por él en tanto individuo, siendo ellos lo que determinan el desarrollo de aquellos rasgos que muestran una plasticidad mayor.

Así, el modo de vida, tal como se halla predeterminado para el individuo por obra de las características peculiares de un sistema económico, llega a ser el factor primordial en la determinación de toda la estructura de su carácter, por cuanto la imperiosa necesidad de auto conservación lo obliga a aceptar las condiciones en las cuales debe vivir.[32]

De tal forma que a lo largo de los años, el cine ha representado los diversos modos de vida e interacción del individuo pero de acuerdo a la percepción de cada realizador. Así, las temáticas mas recurrentes o ideas núcleo en los largometrajes analizados, han sido clasificadas en positivas y negativas, dichas temáticas han sido expresadas por medio del sintagma, esto es: situaciones, personajes y ambientes que conforman cada película y cada secuencia.

El título de este apartado nos sugiere las temáticas y situaciones de aspecto negativo que son más recurrentes en los cuatro relatos, según los resultados arrojados en el análisis realizado.

Dentro de las ideas núcleo positivas, mencionaremos tres de las más destacadas (de acuerdo al mayor porcentaje registrado), en primer lugar encontramos la compañía, la cual es de suma importancia en los relatos, ya que el hombre tiene horror a la soledad, por ello la evade en todo momento. o bien, siendo su primer pensamiento; "sea un leproso, un prisionero, un pecador o un inválido: tener un compañero en su desgracia".[33]

No estaría de más señalar, que los hombres no pueden vivir sin carecer de formas de mutua cooperación. En cualquier tipo posible de cultura, el hombre necesita de la cooperación de los demás si quiere sobrevivir; debe cooperar ya sea para defenderse de los enemigos, ya sea para poder trabajar y producir. Es por ello que la compañía es tan frecuente en los largometrajes.

En segundo lugar, encontramos como idea núcleo positiva a la tranquilidad, temática de igual importancia que la anterior, puesto que los personajes buscan estar estables tanto emocional como económicamente; lo cual, les brinda dicho estado.

Y finalmente, aparece en tercer lugar el amor, el cual nunca deja de hacerse presente en todos los géneros cinematográficos, puesto que se ha convertido en el tema obsesivo de la cultura de masas. (véase cuadro No. 1)

Ahora bien, las ideas núcleo negativas, como ya mencionamos hace un momento son: en primer lugar la frustración, tema de mayor frecuencia en los relatos, ya sea dirigida ha la vida misma del personaje o hacía diversas situaciones que éste es incapaz de solucionar o de llevar a cabo.

---

[32] Fromm, Erich. El miedo a la libertad. Edit. Piadós. Buenos Aires. Pag. 44

[33] Ibidem, Op. Cit. Pag. 46

En segundo lugar aparece la soledad, temática que a pesar de ser evadida en todo momento por los personajes, aparece con mayor frecuencia a lo largo de los relatos. Además, como señala Erich Fromm, el tipo de conexión que el individuo tiene con el mundo puede ser noble o trivial, pero aun cuando se relacione con la forma más baja y ruin de la estructura social, es, de todos modos, mil veces preferible a la soledad.[34]

Y finalmente la inseguridad se hace presente en las diversas historias urbanas. Dicha inseguridad se ve representada, cuando el individuo esta solo y deja de pertenecer a algo, o bien, cuando sigue caminos distintos de los que caracterizaban su existencia.

Además, la sumisión aumenta la inseguridad del individuo y al mismo tiempo origina hostilidad y rebeldía, que son tanto más horribles en cuanto se dirigen contra aquellas mismas personas de las cuales sigue dependiendo o llega a depender. [35] (ver cuadro No. 2)

Por otro lado, encontramos a las situaciones, ya sean agradables o desagradables, siendo las primeras (de acuerdo al mayor porcentaje obtenido en el análisis): el afecto , seguida de la esperanza (situación que aparece en la mayoría de secuencias y es utilizada como consuelo al presente asfixiante que esta viviendo el personaje).

Así, la esperanza para Nietzsche ya es en sí un estimulante de la vida mucho mejor que cualquier dicha que se logre. Hay que sostener a los que padecen con alguna esperanza que no pueda ser contradicha por realidad alguna. [36]

Y finalmente dentro de las situaciones agradables encontramos a la fortaleza (temática que es recurrente cuando hay adversidades en lo vivido por los personajes). (véase cuadro No. 3)

Posteriormente encontramos a las situaciones desagradables, las cuales fueron: en primer lugar, la desesperación ; en segundo lugar aparece la servilidad y en tercer lugar, la cobardía. (ver cuadro No. 4)

---

[34] Ibidem, Op. Cit. Pag. 46

[35] Ibidem, Op. Cit. Pag. 56

[36] Nietzsche, Federico, El anticristo. Edit. Mexicanos Unidos. México 1993. Pág.42

"Un pez solo en su pecera se entristece
y entonces basta ponerle un espejo,
y el pez vuelve a estar contento"
Julio Cortázar
(Rayuela)

Se habían convertido en simples siluetas sin sexo,
manchas imprecisas,
sombras perdiéndose en la sombra.
Pero para ellos no, pensó,
ellos se diluyen en la luz que los rodea,
es la luz lo que no les deja ver"
José Saramago
(Ensayo sobre la ceguera)

Quizás, nuestra sociedad esta constituida actualmente por esas manchas, sombras y siluetas a las que se refiere José Saramago en su Ensayo sobre la ceguera (2000). Ya que a lo largo de los años han seguido manteniendo las estructuras sociales y culturales, que han heredado las viejas generaciones a las nuevas.

En esta época moderna , hemos podido observar que lo único que cambiado son los escenarios y los personajes, ya que las representaciones siguen siendo en gran medida similares. Patrones culturales que se repiten una y otra vez, hasta el cansancio, aunque con algunas excepciones.

Las representaciones que el cine en México ha realizado del individuo, han expuesto infinidad de realidades, conductas, fantasías y ficciones y han provocado las proyecciones identificaciones de que nos habla Edgar Morin. Algunas de las cuales han tomado como escenario a la ciudad de México, la cual continúa jugando un rol relevante y aparece en la mayoría de los relatos como muda concurrente al desarrollo de los largometrajes, y por lo tanto, han sido denominados como cine urbano.

Dicho cine, como hemos podido observar, representa la cotidianidad del individuo que habita la ciudad, pero de una manera subjetiva, ya que a pesar de exponer temas demasiado trillados, algunas producciones llegan a ser innovadoras, por el trato que se les da a lo largo del relato.

No obstante, la ciudad es cambiante en cuanto las connotaciones que se hacen de los personajes, ya que dependiendo de su estratificación social, será el escenario de esta gran urbe.

Por tal motivo, llegamos a la conclusión de que a pesar de encasillar a los largometrajes dentro de algún género específico, si podemos decir que los relatos son urbanos, porque a lo largo de ellos, se narra la vida y peripecias del individuo que habita en la ciudad, ya que sea como sea, ésta sirve y seguirá sirviendo de escenario a las diversas historias que han sido contadas y que están en espera de serlo.

Aunque sean comedias lighs, románticas, dramas o thrillers; las representaciones que el cine expone, muestran las divergentes estratificaciones sociales y necesidades de la mayoría de habitantes de la gran urbe, pero específicamente representa las necesidades y caminos de una juventud que se busca y que busca.

Por lo cual, la cultura de masas termina definitivamente la cristalización del individuo, proporcionándole héroes y modelos a seguir. Al mismo tiempo tiende a atrofiar las virulencias. Por lo cual, las relaciones de proyección-identificación que el cine determina, concurren a sumir al espectador tanto en el ambiente como en la acción de la película y posteriormente serán consideradas verdaderas evasiones pasivas para los adultos y modelos a seguir para los jóvenes, ya que estos, no solo copian los atributos físicos, sino también los morales y las acciones de los personajes representados en la pantalla.

Lo cual, es verdaderamente preocupante, puesto que el cine mexicano contemporáneo, no les ofrece muchas alternativas, como se pudo observar a lo largo del análisis, donde los porcentajes de representación de estos personajes son menores y donde resulta relevante hacer la observación de que las únicas salidas que les ofrece la vida (de acuerdo a los cuatro largometrajes) son: el dinero fácil (por todos los medios posibles, que por lo regular son negativos) y un fin trágico (muerte, drogadicción, marginación y soledad, entre otros) dejando como moraleja al termino del relato "quien obra mal, mal le va".

Ahora bien, los jóvenes no son los únicos que han recibido ese trato, ya que otras de las representaciones que el cine hace, y es importante resaltar, son las figuras femeninas que con el paso de los años han conservado las misas estructuras culturales y sociales, de las cuales no han logrado emanciparse, y no únicamente en las representaciones, sino también en nuestra sociedad.

La mujer sigue siendo entendida y representada, por medio de estereotipos y lugares comunes. Sobre todo, en las representaciones de la mujer madura, ya que a ésta, es

normal verla sumisa y abnegada ante las figuras masculinas que la rodean. Ella si aparece lavando, planchando o atendiendo al hombre, sea este, el marido, el hijo o el amante. Mientras que en figuras femeninas jóvenes la representación es un poco diferente, pues ahora son mujeres activas sexualmente y profesionistas. Aquí, dicha representación trata de ser más light. Entendido este termino como que ahora la mujer joven aparentemente está emancipada del hombre.

Emancipación que se entiende por la simple y sencilla razón de que ya no agarra un escoba, ya no friega los trastes o la ropa. Pues hoy en día, los aparatos electrodomésticos son el eje de la emancipación. O bien, si es más emancipada, ya cuenta con una profesión que la pone en mayor igualdad con el hombre (pero únicamente en ese aspecto, porque seguirá haciéndose cargo del hogar).

Ahora bien, la diferencia no estriba únicamente en las representaciones de figuras femeninas jóvenes o maduras, ya que otra característica importante es la estratificación social. Porque entre mayor posición económica tenga esta (no importando edad), mayor será su emancipación ante el hombre. Aunque la emancipación siga entendiéndose, en base a los lineamientos anteriormente mencionados.

Por ello, hoy en día, la figura femenina de estratificación social alta que representa el cine en México, tiene tiempo para dedicarse a ella, pues el "milagro" de las asistentes domésticas le evitan entrar a la cocina o al cuarto de lavado.

Solo que este tiempo de ocio que ha ganado; los medios masivos de comunicación se han encargado de organizárselos. Cuestión que el cine representa a la perfección, porque son mujeres que van con el último grito de la moda; que les preocupa no envejecer o subir de peso, y sobre todo, vivir con mayor opulencia que la vecina, la amiga o la comadre.

Sin embargo, estás representaciones, son superficiales y sosas, ya que la realidad de la mujer en esta sociedad es mucho más brutal e injusta. Puesto que si se quiere lograr un cambio, este debe ser concientizado por las mujeres, o de menos (soñando un poco) debe estar apoyado por el sexo masculino.

Pero pareciera osado dicho planteamiento, ya que la socialización del hombre y la mujer han sido programados, de modo diferente y además están hechos para reproducir generación tras generación las estructuras sociales y culturales en este México contemporáneo.

Situación que se puede observar claramente en las representaciones que los largometrajes analizados nos exponen. Pues pareciera ser que ante la supuesta igualdad entre sexos, lo único que ha cambiado ha sido el discurso pues las acciones y actitudes siguen siendo muy similares a lo que nos mostró hasta el cansancio el cine urbano en épocas pasadas.

Aunque actualmente, en las películas analizadas exhiben una figura masculina que tiene sentimientos y por lo tanto llora, se deprime y es tierno, pero que a final de cuentas, su única labor en esta vida, es la de proveedor de la humanidad (entiéndase mujeres y niños), puesto que no participa en ninguna otra labor que pueda ser considerada para las mujeres. Y cuando lo hace, considera que se esta "emputenciedo". [1]

Pareciera ser que el cine urbano contemporáneo, representa a las figuras masculinas como aquellos seres que creen que el trabajo es lo único importante y casi exclusivo, de su vida, que el triunfo (y no la felicidad)es lo que debe mover sus impulsos en todos los terrenos, que la posesión (riqueza y mujeres) es un grado de éxito social supremo; que no deben sentir temor, ya que la fuerza y la agresividad son sus ventajas para ganar a los demás; puesto que el débil siempre pierde, claro esta, con sus contadas excepciones.

Por lo cual, podemos decir que las representaciones de las generaciones contemporáneas, muestran un cambio mínimo en sus estructuras, el cual no los exenta de la cultura en que fueron socializados.

En lo que se refiere a sus roles, la mayoría de los personajes son sociales, integrados a las normas del grupo. Son individuos que cuentan con una profesión u oficio, que sustenta sus necesidades, y que a lo largo del análisis descubrimos, que la profesión con mayor frecuencia de representación fue la de publicista, tal vez porque algunos de los realizadores de dichos filmes, provienen de esa profesión y de alguna forma, muestran los problemas o los beneficios de dicha labor, o bien, fue solamente una coincidencia.

No obstante, también existen los roles disfuncionales, que por lo general, representan a los villanos del relato, los cuales conservan el estereotipo de los villanos del cine de épocas pasadas. Aunque únicamente en cuanto a características físicas (rostro antiestético, tez morena, obeso y exagerado en cuanto a su atuendo), ya que los roles que fungen en la sociedad contemporánea son muy variados, ya que van desde el clásico ladrón, viciosos u holgazán; hasta el funcionario con un cargo público, o bien, el judicial o comandante. Por lo tanto, también estos personajes y sus estratificaciones sociales son diversas.

Además, por medio de los cuatro relatos cinematográficos analizados, logramos ver que tanto los valores de la familia mexicana, como las estructuras culturales y sociales contemporáneas, ya son caducas. Y por tanto, deben renovarse con el paso de los años, tanto en la sociedad como en algunas representaciones cinematográficas.

Situación que al parecer exponen implícitamente los largometrajes mexicanos Todo el poder, Sexo pudor y lágrimas, Amores perros y Crónica de un desayuno. Como ejemplo, basta mencionar algunas cuestiones que se exponen a lo largo de los relatos: en primer lugar, se habla de la virginidad, pero ya no, como el único valor puro de la mujer, puesto que esta

[1] Terminología vulgar, utilizada para denominar al hombre que de acuerdo a prejuicios sociales, comienza su conversión de hombre a mujer.

situación ya no es importante, porque los personajes llegan a caer en la promiscuidad (tanto femeninos, como masculinos), ya que ahora son liberales y de mente muy abierta.

También, se habla implícitamente del matrimonio, pero ya no, como un requisito para la vida en pareja, ni como la ley que permite el ejercicio de una vida sexual libre. Tampoco se considera al divorcio como "cosa del demonio", o como una afrenta a las leyes de la Iglesia y de la sociedad. A lo largo de los relatos, la mujer toma la iniciativa para la separación (cuando ésta se da) ya que ya no se creé el argumento cristiano de "hasta que la muerte los separe".

El cine, ahora expone la representación de una figura femenina que ya no piensa en los demás como prioridad, sino que ahora ya piensa en ella. Aunque la estratificación social sea un eje importante en esta decisión, pues entre más elevada, mayor poder en la toma de decisiones, ya que las clases bajas y medias bajas siguen conservando las estructuras pasadas.

Así, hemos logrado evidenciar que las representaciones del individuo de fin de siglo, dependen ahora de las estratificaciones sociales, pues las altas han cambiado (en menor grado, pero han cambiado), y las bajas siguen conservando las mismas estructuras. Gracias a lo cual, en la actualidad, muchos fenómenos sociales, razas o personas, siguen siendo entendidas por infinidad de estereotipos, lugares comunes o clichés, que el propio cine ha implantado a lo largo de los años.

Sin embargo, más allá de exponer representaciones urbanas, dar moralejas o tratar de representar los cambios en las estructuras sociales y culturales, el cine, como medio masivo de comunicación, ha mostrado en la pantalla, las necesidades del individuo, y ha pretendido que por medio de él, sea menos infeliz y más libre. Y no conforme con ello, lo ha producido industrialmente.

Así, estos relatos cinematográficos nos ayudan a entender un poco esta sociedad, pues aparte de que la dotan de patrones a seguir, permite que los sujetos se desarrollen en ésta y que se identifiquen con las representaciones, o bien, que se proyecten a través de ellas. Sin olvidar por supuesto que las películas hoy en día son un instrumento difusor y provocador de imitaciones y que éste es solo una parte de lo que Edgar Morin llama tercera cultura.

Por lo tanto, el papel que juega el individuo en los relatos, puede ayudarnos a entender el comportamiento de otro tipo de personajes, en otro tipo de historias, por ejemplo: en telenovelas, en programas de entretenimiento, en video clips, en series o en relatos cuyos referentes son instrumentos difusores de mensajes.

De ahí, la importancia de este trabajo, pues la metodología utilizada para revelar, clasificar y denotar los atributos, acciones, características y roles de los personajes, se pueden aplicar fácilmente para analizar a otros personajes circundantes en nuestra realidad.

ANEXO

CUADROS DE PORCENTAJES DE CADA LARGOMETRAJE

CUADROS DE PORCENTAJES DEL LARGOMETRAJE "TODO EL PODER"

CUADRO No. 1

CARACTERÍSTICAS DE GENERO DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
FEMENINO	99 SECUENCIAS	32.83 %
MASCULINO	"	67.16%
HOMOSEXUAL	"	0 %
OTRO	"	0%

CUADRO No.2

EDAD DE LOS PERSONAJES	FRECUENCA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
BEBE	99 SECUENCIAS	0 %
NIÑO	"	0.97 %
ADOLESCENTE	"	9.09%
JOVEN	"	0.32%
ADULTO JOVEN	"	60.71%
ADULTO MADURO	"	26.29%
ANCIANO	"	0 %
NO SE INDICA	"	2.59%

CUADRO No. 3

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (COMPLEXIÓN)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
FLACO (A)	99 SECUENCIAS	32.54 %
DELGADO (A)	"	54.43 %
GORDO (A)	"	8.28 %
OBESO (A)	"	1.77 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	2.95%

CUADRO No. 4

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (TONO DE PIEL)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
BLANCO (A)	99 SECUENCIAS	88.80 %
APIÑONADO (A)	"	3.08 %
MORENO (A)	"	6.94 %
NEGRO (A)	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	1.15 %

CUADRO No. 5

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (ESTATURA)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ALTO	99 SECUENCIAS	17.60 %
BAJO	"	13.10%
REGULAR	"	64.79 %
ENANO	"	0 %

CUADRO No. 6

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (CABELLO)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
NEGRO	99 SECUENCIAS	9.31%
CASTAÑO	"	8.66 %
CAFÉ OSCURO	"	14.82%
RUBIO	"	1.31 %
LARGO	"	12.72 %
CORTO	"	19.55 %
REGULAR	"	1.83%
RIZADO	"	3.01 %
LACIO	"	24.01 %
QUEBRADO	"	3.28 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	1.44 %

CUADRO No. 7

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (ROSTRO)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ESTÉTICO	99 SECUENCIAS	40.92 %
DESAGRADABLE	"	10.84 %
REGULAR	"	18.69 %
USA LENTES	"	25.74 %
TIENE MARCAS	"	1.35 %
EXAGERADO	"	0.81 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	1.62 %

CUADRO No. 8

POSICIÓN ECONÓMICA DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
CLASE ALTA	99 SECUENCIAS	14.63 %
CLASE MEDIA	"	73.57 %
CLASE BAJA	"	3.65 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	8.13 %

CUADRO No. 9

CUALIDADES VIRTUOSAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
FE/HUMILDAD	99 SECUENCIAS	10.48 %
ESPERANZA	"	13.28 %
AMOR/CARIDAD	"	13.98 %
PRUDENCIA	"	35.31 %
JUSTICIA	"	1.04 %
FORTALEZA	"	19.23 %
TEMPLANZA	"	6.64 %
OTRA	"	0 %

CUADRO No. 10

CUALIDADES PECAMINOSAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
SOBERBIA	99 SECUENCIAS	23.63 %
AVARICIA	"	6.87 %
LUJURIA	"	13.74%
IRA	"	45.03 %
GULA	"	1.52 %
ENVIDIA	"	1.52 %
PEREZA	"	0.76 %
OTRO	"	0 %

CUADRO No. 11

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (NECESIDADES BÁSICAS)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
ALIMENTACIÓN	99 SECUENCIAS	58.82 %
DORMIR	"	29.41 %
BAÑARSE	"	5.88 %
VESTIRSE	"	2.88 %
EVACUAR	"	0 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 12

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (AMOROSAS)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
CORTEJAR	99 SECUENCIAS	2.84 %
RECLAMAR	"	5.68 %
COMPLACER	"	8.52 %
COMUNICAR	"	23.86 %
AMAR	"	7.95 %
TOLERAR	"	11.93 %
COITO	"	2.84 %
COMPARTIR	"	36.36 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 13

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (LABORALES)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
PROFESIONALES	99 SECUENCIAS	80 %
OFICIOS	"	8 %
ESTUDIOS	"	0 %
OTRA	"	12 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 14

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (SOCIALES Y SECUNDARIAS	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
FIESTAS	99 SECUENCIAS	8.59 %
REUNIONES	"	45.31 %
CULTURALES	"	0 %
MANEJAR	"	12.5 %
DESCANZAR	"	3.12 %
CAMINAR	"	30.46 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 15

ACCIONES EXPRESIVAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
HABLAR	99 SECUENCIAS	26.09 %
CANTAR	"	2.49 %
GRITAR	"	6.74 %
BAILAR	"	1.17 %
LLORAR	"	1.17 %
ESCRIBIR	"	0 %
PINTAR	"	0 %
ESCULPIR	"	0 %
REIR	"	9.67 %
ACTUAR	"	1.31 %
TOCAR	"	2.05%
ESCUCHAR	"	18.32 %
GESTICULAR	"	7.62 %
OBSERVAR	"	18.91 %
LEER	"	1.02%
CORRER	"	3.07 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0.29 %

CUADRO No. 16

ROLES FAMILIARES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
MADRE	99 SECUENCIAS	10 %
PADRE	"	27.14 %
HIJA (O)	"	28.57 %
PRIMA (O)	"	1.42 %
TÍA (O)	"	0 %
HERMANA (O)	"	0 %
ESPOSA (O)	"	25.71 %
ABUELA (O)	"	0 %
SUEGRA (O)	"	0 %
CUÑADA (O)	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	7.14 %

CUADRO No. 17

ROLES AMOROSOS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
NOVIA (O)	99 SECUENCIAS	0 %
AMANTE	"	13.38 %
ESPOSA (O)	"	14.17 %
AMIGA (O)	"	71.65 %
OBJETO SEXUAL	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0.78 %

CUADRO No. 18

ROLES LABORALES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
EMPRESARIO (A)	99 SECUENCIAS	3.33 %
FUNCIONARIO (A)	"	11.11 %
ACTRIZ/ACTOR	"	5.55 %
VENDEDOR (A)	"	6.66 %
PORTERA (O)	"	2.22 %
VELADOR (A)	"	1.11 %
CHOFER	"	4.44 %
CAJERO (A)	"	1.11 %
SECRETARIA (O)	"	1.11 %
MECÁNICO	"	4.44 %
PUBLICISTA	"	17.77 %
COMANDANTE	"	3.33 %
SIRVIENTE	"	6.66 %
NO SE INDICA	"	31.11 %

CUADRO No. 19

ROLES DISFUNCIONALES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
LADRÓN	99 SECUENCIAS	23.68 %
TRAFICANTE	"	44.73 %
GOLPEADOR	"	5.26 %
ASESINO	"	5.26 %
PROSTITUTA	"	5.26 %
OTRO	"	15.78 %

CUADRO No. 20

AMBIENTES EXTERIORES EN EL RELATO	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
CALLE	99 SECUENCIAS"	74.66 %
PARQUE	"	5.33 %
PATIO	"	11.33 %
PLAZA	"	0.66 %
TERRAZA	"	5.33 %
EXPLANADA	"	2.66 %

CUADRO No. 21

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (CASA)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
RECAMARA	99 SECUENCIAS	21.23 %
COCINA	"	0 %
SALA	"	18.58 %
COMEDOR	"	15.92 %
BAÑO	"	0.88 %
PASILLO	"	17.69 %
ESTUDIO	"	7.96 %
ESTANCIA		17.69 %

CUADRO No. 22

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (OFICINA)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
ESTANCIA	99 SECUENCIAS	31.70 %
OFICINA	"	48.78 %
PASILLO	"	19.51 %
COMEDOR	"	0 %

CUADRO No. 23

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (BAR)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
BARRA	99 SECUENCIAS	8.33 %
PISTA	"	75 %
BAÑOS	"	0 %
OTRO	"	16.66 %
NO E INDICA	"	0 %

CUADRO No. 24

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (AUTOMÓVIL / TRANSPORTE PÚBLICO/ CAMIÓN)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
ASIENTOS DELANTEROS	99 SECUENCIAS	36.06 %
ASIENTOS TRACEROS	"	60.65 %
CABINA	"	3.27 %
OTRO	"	0 %

CUADRO No. 25

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (RESTAURANTE)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
COMEDOR	99 SECUENCIAS	76.47 %
BAÑO	"	0 %
COCINA	"	0 %
CAJA	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	23.52%

CUADROS DE PORCENTAJES DEL LARGOMETRAJE "SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS"

CUADRO No. 1

CARACTERISTICAS DE GENERO DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
FEMENINO	66 SECUENCIAS	50.53 %
MASCULINO	•	49.46 %
HOMOSEXUAL	•	0 %
OTRO	•	0 %

CUADRO No. 2

EDAD DE LOS PERSONAJES	FRECUENCA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
BEBE	66 SECUENCIAS	0 %
NIÑO	•	0 %
ADOLESCENTE	•	0 %
JOVEN	•	0 %
ADULTO JOVEN	•	94.65 %
ADULTO MADURO	•	5.34%
ANCIANO	•	0 %
NO SE INDICA	•	0 %

CUADRO No. 3

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (COMPLEXIÓN)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
FLACO (A)	66 SECUENCIAS	20 %
DELGADO (A)	•	76.75 %
GORDO (A)	•	2.16 %
OBESO (A)	•	1.08 %
OTRO	•	0 %
NO SE INDICA	•	0 %
	•	

CUADRO No. 4

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (TONO DE PIEL)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
BLANCO (A)	66 SECUENCIAS	77.65 %
APIÑONADO (A)		17.02 %
MORENO (A)		5.31 %
NEGRO (A)		0 %
OTRO		0 %
NO SE INDICA		0 %

CUADRO No. 5

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (ESTATURA)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ALTO	66 SECUENCIAS	20.96 %
BAJO	•	3.22 %
REGULAR	•	75.80 %
ENANO	•	0 %

CUADRO No. 6

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (CABELLO)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
NEGRO	66 SECUENCIAS	11.61 %
CASTAÑO	"	10.73 %
CAFÉ OSCURO	"	5.63 %
RUBIO	"	5.28 %
LARGO	"	13.20 %
CORTO	"	12.14 %
REGULAR	"	8.45 %
RIZADO	"	5.63 %
LACIO	"	22.35 %
QUEBRADO	"	4.92%
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 7

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (ROSTRO)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ESTÉTICO	66 SECUENCIAS	62.78 %
DESAGRADABLE	"	1.79 %
REGULAR	"	19.28 %
USA LENTES	"	13.98 %
TIENE MARCAS	"	0.44 %
EXAGERADO	"	1.79 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 8

POSICIÓN ECONÓMICA DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
CLASE ALTA	66 SECUENCIAS	17.39 %
CLASE MEDIA	"	82.60 %
CLASE BAJA	"	0 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 9

CUALIDADES VIRTUOSAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
FE/HUMILDAD	66 SECUENCIAS	12.15 %
ESPERANZA	"	16.57 %
AMOR/CARIDAD	"	12.70 %
PRUDENCIA	"	43.64 %
JUSTICIA	"	1.65 %
FORTALEZA	"	9.39 %
TEMPLANZA	"	3.31 %
OTRA	"	0.55%

CUADRO No. 10

CUALIDADES PECAMINOSAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
SOBERBIA	66 SECUENCIAS	28.57 %
AVARICIA	"	3.40 %
LUJURIA	"	16.32 %
IRA	"	31.29 %
GULA	"	0.68 %
ENVIDIA	"	11.56 %
PEREZA	"	7.48 %
OTRO	"	0.68 %

CUADRO No. 11

ACCIONES FISICAS DE LOS PERSONAJES (□ECESIDADES BÁSICAS)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
ALIMENTACION	66 SECUENCIAS	64.28 %
DORMIR	"	14.28 %
BAÑARSE	"	10.71 %
VESTIRSE	"	10.71 %
EVACUAR	"	0 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 12

ACCIONES FISICAS DE LOS PERSONAJES (AMOROSAS)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
CORTEJAR	66 SECUENCIAS	6.69 %
RECLAMAR	"	8.61 %
COMPLACER	"	7.65 %
COMUNICAR	"	25.35 %
AMAR	"	1.91 %
TOLERAR	"	11.96 %
COITO	"	3.82 %
COMPARTIR	"	23.97 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 13

ACCIONES FISICAS DE LOS PERSONAJES (LABORALES)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
PROFESIONALES	66 SECUENCIAS	40 %
OFICIOS	"	60 %
ESTUDIOS	"	0 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 14

ACCIONES FISICAS DE LOS PERSONAJES (SOCIALES Y SECUNDARIAS	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
FIESTAS	66 SECUENCIAS	12.61 %
REUNIONES	"	31.53 %
CULTURALES	"	0 %
MANEJAR	"	3.60 %
DESCANZAR	"	22.52 %
CAMINAR	"	29.72 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 15

ACCIONES EXPRESIVAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
HABLAR	66 SECUENCIAS	27.79%
CANTAR	"	0.77 %
GRITAR	"	11.58 %
BAILAR	"	1.93 %
LLORAR	"	3.28 %
ESCRIBIR	"	0.19 %
PINTAR	"	0 %
ESCULPIR	"	0 %
REIR	"	8.49 %
ACTUAR	"	0.77 %
TOCAR	"	0.96 %
ESCUCHAR	"	15.25 %
GESTICULAR	"	9.45 %
OBSERVAR	"	17.18 %
LEER	"	0 %
CORRER	"	2.31 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 16

ROLES FAMILIARES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
MADRE	66 SECUENCIAS	1.81 %
PADRE	"	0 %
HIJA (O)	"	1.81 %
PRIMA (O)	"	0 %
TÍA (O)	"	0 %
HERMANA (O)	"	0 %
ESPOSA (O)	"	96.36 %
ABUELA (O)	"	0 %
SUEGRA (O)	"	0 %
CUÑADA (O)	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 17

ROLES AMOROSOS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
NOVIA (O)	66 SECUENCIAS	0 %
AMANTE	"	2.38 %
ESPOSA (O)	"	31.54 %
AMIGA (O)	"	61.90 %
OBJETO SEXUAL	"	4.16 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 18

ROLES LABORALES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
MODELO	66 SECUENCIAS	14.90 %
ESCRITOR (A)	"	13.66 %
ANTROPÓLOGA (O)	"	13.66 %
FOTOGRAFA (O)	"	13.04 %
PUBLICISTA	"	15.52 %
CHOFER	"	3.10 %
SECRETARIA	"	0.62 %
BAILARIN	"	0.62 %
SIRVIENTE	"	2.48 %
OTRO	"	1.86 %
NO SE INDICA	"	20. 49 %

CUADRO No. 19

ROLES DISFUNCIONALES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
DROGADICTO (A)	66 SECUENCIAS	42.18 %
ALCOHÓLICO (A)	"	23.43 %
GOLPEADOR	"	31.25 %
VIOLADOR	"	3.12 %

CUADRO No. 20

AMBIENTES EXTERIORES EN EL RELATO	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
CALLE	66 SECUENCIAS	46.47 %
PARQUE	"	8.45 %
PATIO	"	15.49%
PLAZA	"	0 %
TERRAZA	"	22.53 %
EXPLANADA	"	7.04 %

CUADRO No. 21

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (CASA)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
RECAMARA	66 SECUENCIAS	15.27 %
COCINA	"	2.95 %
SALA	"	32.51 %
COMEDOR	"	8.86 %
BAÑO	"	8.40 %
PASILLO	"	28.57 %
ESTUDIO	"	5.41 %
ESTANCIA	"	14.77 %

CUADRO No. 22

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (OFICINA)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
ESTANCIA	66 SECUENCIAS	0 %
OFICINA	•	28.57 %
PASILLO	•	28.57 %
COMEDOR	•	42.85 %

CUADRO No. 23

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (BAR)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
BARRA	66 SECUENCIAS	66.66%
PISTA	•	33.33 %
BAÑOS	•	0 %
OTRO	•	0 %

CUADRO No. 24

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (AUTOMÓVIL / TRANSPORTE PÚBLICO/ CAMIÓN)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
ASIENTOS DELANTEROS	66 SECUENCIAS	28.57 %
ASIENTOS TRACEROS		71.40 %
CABINA		0 %
OTRO		0 %

CUADRO No. 25

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (RESTAURANTE)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
COMEDOR	66 SECUENCIAS	57.14 %
BAÑO	•	42.85 %
COCINA	•	0 %
CAJA	•	0 %
OTRO	•	0 %
NO SE INDICA	•	0 %

CUADRO No. 26

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (CENTRO COMERCIAL)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
DEPARTAMENTOS	66 SECUENCIAS	100 %
BAÑOS	•	0 %
CAJAS	•	0 %
CAFETERÍA	•	0 %
OTRO	•	0 %
NO SE INDICA	•	0 %

CUADROS DE PORCENTAJES DEL LARGOMETRAJE "AMORES PERROS"

CUADRO No. 1

CARACTERÍSTICAS DE GENERO DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
FEMENINO	107 SECUENCIAS	24.51 %
MASCULINO	"	75.48 %
HOMOSEXUAL	"	0 %
OTRO	"	0 %

CUADRO No. 2

EDAD DE LOS PERSONAJES	FRECUENCA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
BEBE	107 SECUENCIAS	2.36 %
NIÑO	"	2.75 %
ADOLESCENTE	"	0 %
JOVEN	"	24.01 %
ADULTO JOVEN	"	30.70 %
ADULTO MADURO	"	40.15 %
ANCIANO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 3

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (COMPLEXIÓN)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
FLACO (A)	107 SECUENCIAS	13.77 %
DELGADO (A)	"	61.02%
GORDO (A)	"	18.50 %
OBESO (A)	"	6.69 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 4

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (TONO DE PIEL)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
BLANCO (A)	107 SECUENCIAS	53.75 %
APIÑONADO (A)	"	7.50 %
MORENO (A)	"	35.96 %
NEGRO (A)	"	2.76 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 5

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (ESTATURA)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ALTO	107 SECUENCIAS	20.24 %
BAJO	"	37.85 %
REGULAR	"	42.10 %
ENANO	"	0 %

CUADRO No. 6

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (CABELLO)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
NEGRO	107 SECUENCIAS	8.22 %
CASTAÑO	"	7.27 %
CAFÉ OSCURO	"	7.14 %
RUBIO	"	4.44 %
LARGO	"	11.72 %
CORTO	"	11.45 %
REGULAR	"	10.24 %
RIZADO	"	2.02 %
LACIO	"	20.35 %
QUEBRADO	"	10.91 %
OTRO	"	5.79 %
NO SE INDICA	"	0.40 %

CUADRO No. 7

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (ROSTRO)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ESTÉTICO	107 SECUENCIAS	21.11 %
DESAGRADABLE	"	11.48 %
REGULAR	"	61. 11 %
USA LENTES	"	5.92 %
TIENE MARCAS	"	0 %
EXAGERADO	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0.37 %

CUADRO No. 8

POSICIÓN ECONÓMICA DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
CLASE ALTA	107 SECUENCIAS	3.58 %
CLASE MEDIA	"	82.47 %
CLASE BAJA	"	13.94 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 9

CUALIDADES VIRTUOSAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
FE/HUMILDAD	107 SECUENCIAS	10.16 %
ESPERANZA	"	18.30 %
AMOR/CARIDAD	"	17.96 %
PRUDENCIA	"	37.28 %
JUSTICIA	"	0.33 %
FORTALEZA	"	11.86 %
TEMPLANZA	"	4.06 %
OTRA	"	0 %

CUADRO No. 10

CUALIDADES PECAMINOSAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
SOBERBIA	107 SECUENCIAS	30.38 %
AVARICIA	"	19.33 %
LUJURIA	"	8.83 %
IRA	"	29.83 %
GULA	"	0.55 %
ENVIDIA	"	4.97 %
PEREZA	"	6.07 %
OTRO	"	0 %

CUADRO No. 11

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (NECESIDADES BÁSICAS)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
ALIMENTACIÓN	107 SECUENCIAS	56.41 %
DORMIR	"	28.20 %
BAÑARSE	"	5.12 %
VESTIRSE	"	10.25 %
EVACUAR	"	0 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 12

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (AMOROSAS)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ORTEJAR	107 SECUENCIAS	0.73 %
RECLAMAR	"	6.61 %
COMPLACER	"	3.67 %
COMUNICAR	"	26.47 %
AMAR	"	11.02 %
TOLERAR	"	8.82 %
COITO	"	5.14 %
COMPARTIR	"	37.5 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 13

ACCIONES FISICAS DE LOS PERSONAJES (LABORALES)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
PROFESIONALES	107 SECUENCIAS	35.29 %
OFICIOS	"	38.23 %
ESTUDIOS	"	0 %
OTRA	"	26.47 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No.14

ACCIONES FISICAS DE LOS PERSONAJES (SOCIALES Y SECUNDARIAS	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
FIESTAS	107 SECUENCIAS	0 %
REUNIONES	"	29.16 %
CULTURALES	"	0 %
MANEJAR	"	5.09 %
DESCANZAR	"	22.68 %
CAMINAR	"	43.05 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 15

ACCIONES EXPRESIVAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
HABLAR	107 SECUENCIAS	24.12 %
CANTAR	"	0.15 %
GRITAR	"	9.00 %
BAILAR	"	0.30 %
LLORAR	"	4.42 %
ESCRIBIR	"	0 %
PINTAR	"	0.15 %
ESCULPIR	"	0 %
REIR	"	10.22 %
ACTUAR	"	0 %
TOCAR	"	0.61 %
ESCUCHAR	"	12.36 %
GESTICULAR	"	11.75 %
OBSERVAR	"	24.27 %
LEER	"	0.30 %
CORRER	"	2.29 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 16

ROLES FAMILIARES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
MADRE	107 SECUENCIAS	15.05 %
PADRE	"	7.52 %
HIJA (O)	"	19.35 %
PRIMA (O)	"	0 %
TÍA (O)	"	0 %
HERMANA (O)	"	13.97 %
ESPOSA (O)	"	10.75 %
ABUELA (O)	"	0 %
SUEGRA (O)	"	1.07 %
CUÑADA (O)	"	22.58 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	9.67 %

CUADRO No.17

ROLES AMOROSOS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
NOVIA (O)	107 SECUENCIAS	0 %
AMANTE	"	39.63 %
ESPOSA (O)	"	9.00 %
AMIGA (O)	"	40.54 %
OBJETO SEXUAL	"	1.80 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	9.00%

CUADRO No. 18

ROLES LABORALES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
DOCTOR (A)	107 SECUENCIAS	0.97 %
PERIODISTA	"	0.97 %
EMPRESARIO	"	5.33 %
ACTRIZ/ACTOR	"	1.45 %
MODELO	"	10.19 %
AMA DE CASA	"	4.36 %
CHOFER	"	0.48 %
ESTUDIANTE	"	9.22 %
CAJERO (A)	"	5.82 %
PUBLICISTA	"	10.67 %
POLICIA	"	2.42 %
SIRVIENTE	"	1.45 %
OTRO	"	13.10 %
NO SE INDICA	"	33.49 %

CUADRO No. 19

ROLES DISFUNCIONALES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
DROGADICTO (A)	107 SECUENCIAS	8.91 %
ALCOHÓLICO (A)	"	1.98 %
LADRÓN (A)	"	14.85 %
HOLGAZAN	"	37.62 %
GOLPEADOR	"	2.97 %
ASESINO	"	32.67 %
OTRO	"	0.99 %

CUADRO No. 20

AMBIENTES EXTERIORES EN EL RELATO	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
CALLE	107 SECUENCIAS	58.95 %
PARQUE	"	0 %
PATIO	"	32.08 %
PLAZA	"	0 %
TERRAZA	"	2.98 %
EXPLANADA	"	5.97 %

CUADRO No. 21

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (CASA)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
RECAMARA	107 SECUENCIAS	26.90 %
COCINA	"	15.22 %
SALA	"	11.16 %
COMEDOR	"	9.13 %
BAÑO	"	2.03 %
PASILLO	"	26.39 %
ESTUDIO	"	0.50 %
ESTANCIA	"	8.62 %

CUADRON No. 22

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (OFICINA)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
ESTANCIA	107 SECUENCIAS	0 %
OFICINA		100 %
PASILLO		0 %
COMEDOR		0 %

CUADRO No.23

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (HOSPITAL)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
CUARTO	107 SECUENCIAS	50 %
PASILLO	"	50 %
ESTANCIA	"	0 %
BAÑO	"	0 %
OFICINA	"	0 %
OTRO	"	0 %

CUADRO No. 24

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (AUTOMÓVIL / TRANSPORTE PÚBLICO/ CAMIÓN)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
ASIENTOS DELANTEROS	107 SECUENCIAS	16.12 %
ASIENTOS TRACEROS	•	
CABINA	•	83.80%
OTRO	•	0 %
		0 %

CUADRO No. 25

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (RESTAURANTE)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
COMEDOR	107 SECUENCIAS	100 %
BAÑO	•	0 %
COCINA	•	0 %
CAJA	•	0 %
OTRO	•	0 %
NO SE INDICA	•	0 %

CUADRO No. 26

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (CENTRO COMERCIAL)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
DEPARTAMENTOS	107 SECUENCIAS	0 %
BAÑOS	•	0 %
CAJAS	•	70%
CAFETERÍA	•	0 %
OTRO	•	30%
NO SE INDICA	•	0 %

CUADROS DE PORCENTAJES DEL LARGOMETRAJE "CRÓNICA DE UN DESAYUNO"

CUADRO No. 1

CARACTERÍSTICAS DE GENERO DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
FEMENINO	67 SECUENCIAS	30.32 %
MASCULINO	"	51.61 %
HOMOSEXUAL	"	9.03 %
OTRO	"	9.03 %

CUADRO No.2

EDAD DE LOS PERSONAJES	FRECUENCA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
BEBE	67 SECUENCIAS	0 %
NIÑO	"	19.58 %
ADOLESCENTE	"	0 %
JOVEN	"	2.12 %
ADULTO JOVEN	"	46.09 %
ADULTO MADURO	"	31.91 %
ANCIANO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 3

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (COMPLEXIÓN)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
FLACO (A)	67 SECUENCIAS	12.14 %
DELGADO (A)	"	63.57 %
GORDO (A)	"	17.85 %
OBESO (A)	"	6.42 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 4

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (TONO DE PIEL)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
BLANCO (A)	67 SECUENCIAS	60.99 %
APIÑONADO (A)	"	36.87 %
MORENO (A)	"	2.12 %
NEGRO (A)	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 5

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (ESTATURA)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ALTO	67 SECUENCIAS	8.51 %
BAJO	"	2.12 %
REGULAR	"	89.36 %
ENANO	"	0 %

CUADRO No. 6

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (CABELLO)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
NEGRO	67 SECUENCIAS	12.35 %
CASTAÑO	"	13.30 %
CAFÉ OSCURO	"	6.65 %
RUBIO	"	0.23 %
LARGO	"	14.01 %
CORTO	"	18.28 %
REGULAR	"	0.95 %
RIZADO	"	0.47 %
LACIO	"	20.42 %
QUEBRADO	"	12.35 %
OTRO	"	0.95 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 7

ATRIBUTOS FISICOS DE LOS PERSONAJES (ROSTRO)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
ESTÉTICO	67 SECUENCIAS	50.72 %
DESAGRADABLE	"	12.31 %
REGULAR	"	36.95 %
USA LENTES	"	0 %
TIENE MARCAS	"	0 %
EXAGERADO	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 8

POSICIÓN ECONÓMICA DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
CLASE ALTA	67 SECUENCIAS	0 %
CLASE MEDIA	"	95.07 %
CLASE BAJA	"	0 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	4.92 %

CUADRO No. 9

CUALIDADES VIRTUOSAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
FE/HUMILDAD	67 SECUENCIAS	14.88 %
ESPERANZA	"	21.42 %
AMOR/CARIDAD	"	14.28 %
PRUDENCIA	"	35.11 %
JUSTICIA	"	0.59 %
FORTALEZA	"	10.71 %
TEMPLANZA	"	2.97 %
OTRA	"	0 %

CUADRO No. 10

CUALIDADES PECAMINOSAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
SOBERBIA	67 SECUENCIAS	37.30 %
AVARICIA	"	0.79 %
LUJURIA	"	9.52 %
IRA	"	27.77 %
GULA	"	1.58 %
ENVIDIA	"	7.93 %
PEREZA	"	15.07 %
OTRO	"	0 %

CUADRO No.11

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (NECESIDADES BÁSICAS)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
ALIMENTACIÓN	67 SECUENCIAS	47.36 %
DORMIR	"	15.78 %
BAÑARSE	"	15.78 %
VESTIRSE	"	21.05 %
EVACUAR	"	0 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 12

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (AMOROSAS)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
CORTEJAR	67 SECUENCIAS	2.87 %
RECLAMAR	"	10.07 %
COMPLACER	"	2.87 %
COMUNICAR	"	22.30 %
AMAR	"	7.19 %
TOLERAR	"	16.54 %
COITO	"	0.71 %
COMPARTIR	"	37.41 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 13

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (LABORALES)	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
PROFESIONALES	67 SECUENCIAS	0 %
OFICIOS	"	100 %
ESTUDIOS	"	0 %
OTRA	"	0 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 14

ACCIONES FÍSICAS DE LOS PERSONAJES (SOCIALES Y SECUNDARIAS	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
FIESTAS	67 SECUENCIAS	0 %
REUNIONES	"	4.50 %
CULTURALES	"	0 %
MANEJAR	"	0 %
DESCANZAR	"	31.53 %
CAMINAR	"	63.96 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No. 15

ACCIONES EXPRESIVAS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENJATE DE APARICION
HABLAR	67 SECUENCIAS	24 %
CANTAR	"	1.48 %
GRITAR	"	7.17 %
BAILAR	"	0.24 %
LLORAR	"	4.95 %
ESCRIBIR	"	0.24 %
PINTAR	"	0 %
ESCULPIR	"	0 %
REIR	"	13.36 %
ACTUAR	"	0 %
TOCAR	"	0.24 %
ESCUCHAR	"	11.88 %
GESTICULAR	"	13.11 %
OBSERVAR	"	21.53 %
LEER	"	0 %
CORRER	"	1.23 %
OTRO	"	0.49 %
NO SE INDICA	"	0 %

CUADRO No.16

ROLES FAMILIARES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
MADRE	67 SECUENCIAS	19.44 %
PADRE	"	1.85 %
HIJA (O)	"	30.55 %
PRIMA (O)	"	0 %
TÍA (O)	"	0 %
HERMANA (O)	"	37.96 %
ESPOSA (O)	"	9.25 %
ABUELA (O)	"	0 %
SUEGRA (O)	"	0 %
CUÑADA (O)	"	0 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	0.92 %

CUADRO No.17

ROLES AMOROSOS DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
NOVIA (O)	67 SECUENCIAS	16.32 %
AMANTE	"	24.48 %
ESPOSA (O)	"	30.61 %
AMIGA (O)	"	14.28 %
OBJETO SEXUAL	"	12.24 %
OTRO	"	0 %
NO SE INDICA	"	2.04 %

CUADRO No. 18

ROLES LABORALES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
VENDEDOR	67 SECUENCIAS	3.72 %
CHOFER	"	1.24 %
ESTUDIANTE	"	17.39 %
SIRVIENTE	"	16.14 %
NO SE INDICA	"	61.49 %

CUADRO No. 19

ROLES DISFUNCIONALES DE LOS PERSONAJES	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
HOLGAZAN	67 SECUENCIAS	47.36 %
GOLPEADOR	"	43.85 %
NO SE INDICA	"	8.77 %

CUADRO No. 20

AMBIENTES EXTERIORES EN EL RELATO	FRECUENCIA DE APARICION EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICION
CALLE	67 SECUENCIAS	89.47 %
PARQUE	"	0 %
PATIO	"	7.89 %
PLAZA	"	0%
TERRAZA	"	2.63 %

CUADRO No. 21

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (CASA)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
RECAMARA	67 SECUENCIAS	4.11 %
COCINA	"	8.23 %
SALA	"	18.72 %
COMEDOR	"	6.36 %
BAÑO	"	2.24 %
PASILLO	"	15.35 %
ESTUDIO	"	0 %
ESTANCIA	"	3.74 %

CUADRO No. 22

AMBIENTES INTERIORES EN EL RELATO (AUTOMÓVIL / TRANSPORTE PÚBLICO/ CAMIÓN)	FRECUENCIA DE APARICIÓN EN LAS SECUENCIAS	PORCENTAJE DE APARICIÓN
ASIENTOS DELANTEROS	67 SECUENCIAS	66.66 %
ASIENTOS TRACEROS	"	33.33 %
CABINA	"	0 %
OTRO	"	0 %

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. Política. Libro IV
- Ávila Guzmán, Xavier y varios. Antología del Estructuralismo. UNAM-ENEP Acatlán. México.
- Aviña Rafael. Una familia de tantas: Una visión del cine social en México. CONACULTA. México 2000.
- Ayala Blanco, Jorge. Aventura del cine mexicano. Ediciones Era. México 1968.
- Ayala Blanco Jorge. La Búsqueda del cine mexicano. Ediciones Era.- México 1968/1972.
- Barber, Bernard. Estratificación Social. FCE. México 1964.
- Barthes Roland; Greimas, A. J y Varios. Análisis estructural del relato. Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina 1970.
- Bartra Eli. Faldas y Pantalones. Colección Filmoteca de la UNAM. México 2000.
- Boltvinik, Julio y Hernández Laos Enrique. Clases sociales en México. Editorial Siglo XXI. México 1999.
- Burker, Kenneth. Retórica de la Religión. FCE. México 1975.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. El cine independiente mexicano. (Hojas de Cine). Colección cultura universitaria. Volumen II. México 1988.
- De Mendizábal, Otón y varios. Las clases sociales en México. Editorial Nuestro Tiempo. México 1975.
- D. McConnell, Frank. El cine y la imaginación Romántica. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona 1977.
- Fromm, Erich. El miedo a la libertad. Editorial Piados. Argentina

- Fromm, Erich. Ética y política: Obra póstuma. Editorial Piados. México 1993.
- García Escudero, José María. Vamos a hablar de cine. Salvat Editores. España 1970.
- García, Gustavo y Maciel, R. David. El cine mexicano a través de la crítica. México 2001.
- García Gustavo y Coria, José Felipe. Nuevo cine mexicano. Editorial Clio.
- García Riera, Emilio. Historia Documental del cine mexicano. Ediciones Era. Tomo II, XV.
- Goldman, Annie. Cine y Sociedad moderna. Editorial Fundamentos. Madrid 1972.
- Guiraud, Pierre. La semiología. México. Editorial Siglo XXI.
- Habermas, Jurgen. Teoría de la acción comunicativa. Ediciones Cátedra. Madrid 1989.
- H. Alfaro, Francisco y Ochoa, Alejandro. La República del los cines. Editorial Clio.
- I. C. Jarvie. Sociología del cine. Editorial Punto Omega. Madrid 1974.
- J. Aumont, A. Berlanga; M. Marie, M. Vernet. Estética del cine. Espacio Fílmico, montaje, narración, lenguaje. Editorial Piados. Barcelona 1989.
- J. Dudley Andrew. Las principales teorías cinematográficas. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona 1978.
- Luckmann, Thomas. Teoría de la acción social. Edit. Paidos. España 1996.
- Martín Marcel. El lenguaje del cine. Editorial Gedisa. Barcelona 1996.
- Martínez Albertos, José Luis. El mensaje informativo. Libros de comunicación social. Barcelona 1977.

- Mc. Luhan, Marshall. Comprensión de los medios como las extensiones del hombre. Editorial Diana. México 1987.

- Mitry, Jean. Estética y psicología del cine. Las estructuras. Editorial Siglo XXI.

- Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Edit. Seix Barral. Barcelona 1972.

- Morin, Edgar. El espíritu del tiempo. Ediciones Taurus. Madrid 1965.

- Nietzsche, Federico. El anticristo. Editores Mexicanos Unidos. México 1993.

- Pérez Turrent, Tomás. ¿Existe un cine independiente en México? (Hojas de cine). Colección cultura universitaria. Volumen II. México 1988.

- Posadas V. Pablo Humberto. Apreciación del cine. Editorial Alambra. México 1980.

- Prieto Castillo, Daniel. Elementos para el análisis del mensaje. Editorial ILCE. México 1979.

- Prieto Castillo Daniel. Retórica y Manipulación Masiva. Ediciones Coyoacán. México 1994.

- Prieto Castillo, Daniel. La fiesta del lenguaje. Ediciones Coyoacán. México 1994.

- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Editorial Colofón. México 1992.

- P. Gist, Noel y Fleis Fava, Silvia. Sociedad Urbana. Ediciones Omega. Barcelona 1973.

- Reyes, Aurelio de los. Los orígenes del cine en México. FCE. México 1984.

- Riera J. M. Y Valenciano. Las mujeres de los 90s: el largo trayecto de las jóvenes hacia su emancipación. Ediciones Morata. Madrid 1993.

- Robert de Ventós, Xavier. Moral y Nueva Cultura. Alianza editorial. Madrid 1971.
- SEP. Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano. Vol II y III. México 1988 y 1989.
- Toussaint, Florence. Crítica de la información de masas. México 1990.
- Trías Eugenio. El artista y la ciudad. Editorial Anagrama. Barcelona 1976.
- Wendland. H. D. Introducción a la ética social. Editorial Labor. Barcelona 1970.

HEMEROGRAFÍA

- Periódico "La Jornada" (20 de junio de 1999)
- Periódico "Unomasuno" (14 de Junio de 1999)
- Revista "Cinemanía" (Marzo de 1999/ Enero de 2000)
- Revista "Proceso" (Número 1244/13 de Septiembre de 2000)
- Revista "Somos" (Número 153/ 1 de Noviembre de 1997)