



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LAS PELÍCULAS COMO FUENTE HISTÓRICA: LA CIUDAD DE
MÉXICO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:

CAROLINA MÓNICA TOLOSA JABLONSKA

ASESOR: MAESTRO ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

DISTRITO FEDERAL 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS.

A la UNAM por la formación y las experiencias que me ha dado. A los que me ayudaron de mil maneras para hacer este trabajo con sus consejos, ideas y apoyo. A los que escucharon mis enojos y me motivaron a seguir. A Ana, Esteban, Neomi y Paty que me acompañaron durante mi formación de historiadora y, ahora, en la vida también. A Ale y Se que son parte de mi. A Fefé por llenarme el corazón de alegría. A mi mamá de manera muy especial, porque además de ser una mujer ejemplar, hizo que esta tesis fuera posible gracias a su generosidad, conocimiento y apoyo incondicional.

ÍNDICE.

Agradecimientos.	3
Introducción.	4
Capítulo 1. La estructura conceptual de la investigación.	10
1.1 El cine como fuente de la historia.	10
1.2 El cine y la historia.	16
1.3 Método de análisis.	19
1.4 El lenguaje cinematográfico.	21
1.5 Los estudios sobre cine y la ciudad de México.	31
Capítulo 2. La corrupción en la ciudad de México: <i>Todo el poder</i> y <i>Ciudades oscuras</i> .	36
2.1 El contexto de realización de <i>Todo el poder</i> .	36
2.2 La ciudad en <i>Todo el poder</i> .	38
2.3 El contexto de la realización de <i>Ciudades oscuras</i> .	45
2.4 La ciudad en <i>Ciudades oscuras</i> .	46
2.5 Conclusiones.	51
Capítulo 3. Una ciudad contrastante: <i>Amar te duele</i> y <i>Amores perros</i> .	55
3.1 El contexto de la realización de <i>Amar te duele</i> .	55
3.2 La ciudad en <i>Amar te duele</i> .	57
3.3 El contexto de la realización de <i>Amores perros</i> .	64
3.4 La ciudad en <i>Amores perros</i> .	65
3.5 Conclusiones.	72
Capítulo 4. La ciudad aislada: <i>De la calle</i> y <i>Perfume de violetas, nadie te oye</i> .	75

4.1 El contexto de la realización de <i>De la calle</i> .	75
4.2 La ciudad en <i>De la calle</i> .	77
4.3 El contexto de la realización de <i>Perfume de violetas, nadie te oye</i> .	82
4.4 La ciudad en <i>Perfume de violetas, nadie te oye</i> .	84
4.5 Conclusiones.	90
Capítulo 5. La ciudad y la mentira: <i>Un mundo raro</i> y <i>Vivir mata</i> .	93
5.1 El contexto de la realización de <i>Un mundo raro</i> .	93
5.2 La ciudad en <i>Un mundo raro</i> .	95
5.3 El contexto de la realización de <i>Vivir mata</i> .	101
5.4 La ciudad en <i>Vivir mata</i> .	102
5.5 Conclusiones.	108
Capítulo 6. Las películas en contraste.	111
Conclusiones.	120
Bibliografía.	123
Hemerografía.	125

INTRODUCCIÓN.

La presente investigación tiene por objeto analizar algunas películas mexicanas que hablan del pasado reciente de la ciudad de México para ver cómo dan cuenta de esta urbe. Escogí un conjunto de filmes que se estrenaron entre 1999 y 2002 por un aspecto que llamó mi atención, a saber, que a partir de 1998 hay un considerable número de películas de ficción que narran historias ubicadas en la ciudad de México. Sólo escogí dos cintas por año para tener un total de ocho filmes por analizar: de 1999 *Amores perros* y *Todo el poder*, de 2000 *De la calle* y *Perfume de violetas, nadie te oye*, de 2001 *Vivir mata* y *Un mundo raro* y, finalmente, de 2002 *Amar te duele* y *Ciudades oscuras*. La selección de películas dependió de que éstas no estuvieran rodadas en interiores, por el contrario, la urbe debía estar presente a través de las imágenes debido a que mi objeto de estudio era la ciudad de México.

Mi investigación se inserta dentro de lo que se ha denominado la historia reciente -o *historia del presente*, *historia de nuestros tiempos*, *historia inmediata*, *historia actual*, etc.- en la medida en que mi objeto de estudio se encuentra en una temporalidad muy cercana al presente, es decir, los años que van de 1999 al 2002. A pesar de que no hay una cronología definida para establecer en qué momento se puede hablar de historia reciente, sí existe la premisa de que ésta historia tiene ciertos vínculos con el pasado desde el presente del que es estudiado:

La supervivencia de actores y protagonistas del pasado en condiciones de brindar su testimonio al historiador, la existencia de una memoria social viva sobre ese pasado, la contemporaneidad entre la experiencia vivida por el historiador y ese pasado del cual se ocupa.¹

El estudio del pasado reciente ha obligado a los historiadores a acercarse a otras disciplinas que se han ocupado del pasado cercano recurrentemente y mucho antes de lo que lo ha hecho la historiografía hasta ahora. Es por esto que

¹ Marina Franco, Florencia Levín, “El pasado cercano en clave historiográfica” en Marina Franco y Florencia Levín (comp.), *Historia reciente: perspectivas y desafío para un campo en construcción*, Paidós, Argentina, 2007, p. 33

las ciencias sociales resultan fundamentales para el historiador que busque interpretar el pasado reciente pero, también, los historiadores “han debido aprender a convivir y dialogar con otros discursos extraacadémicos, asociados a prácticas sociales y políticas que movilizan y son movilizadas por diversos actores y grupos sociales.”² Es así que hay un reconocimiento explícito de que la historia es sólo una de las posibilidades que tienen las sociedades para relacionarse con su pasado y que, por tanto, no podemos negar el papel que juegan en este conocimiento otras disciplinas y diversas prácticas sociales y culturales como lo es, en el caso de esta investigación, el cine. La historia reciente, entonces, ha promovido un “crecimiento exponencial de interlocutores y destinatarios”³ del pasado.

A pesar de que la historia reciente ofrece muchas posibilidades de acercamiento con su objeto de estudio, en este caso, sólo me concentraré en las ocho películas escogidas que, conforme a la hipótesis de este trabajo, han contribuido a conformar una memoria desde el cine y sobre la ciudad de México. Es así que la información que pudiera obtener a través de testigos o de otras disciplinas, como la antropología o la sociología (que también se han acercado al pasado reciente de esta megalópolis), no serán tomadas en consideración por esta investigación debido a la necesidad de acotar mi objeto de estudio y no por considerarlas menos importantes.

De esta suerte mi interpretación de la historia de la ciudad de México contemporánea parte de concebir al cine, sea documental o de ficción, como un portador innegable de determinadas memorias sociales. Y así llegamos al tema de la memoria. El término memoria puede aludir “a la capacidad de conservar o retener ideas como, contrariamente, a un proceso activo de construcción simbólica y elaboración de sentidos sobre el pasado.”⁴ Justamente es esta segunda definición la que me interesa, en tanto que el cine es un medio de expresión que

² Marina Franco, Florencia Levín, “Introducción” en Marina Franco y Florencia Levín (comp.), *Historia reciente: perspectivas y desafío para un campo en construcción*, Paidós, Argentina, 2007, p. 16

³ *Ídem*.

⁴ Marina Franco, Florencia Levín, “El pasado cercano en clave historiográfica”, *op.cit.*, p. 40

genera sentidos y significados a través de su narración y que, por tanto, también construye una memoria del pasado o del presente del que habla.

A su vez valdría la pena aclarar que hay diferentes tipos de memoria, la individual y la colectiva, pero la que interesa a esta investigación es la colectiva, la que trasciende el espacio de lo privado. La memoria colectiva son “los mitos, el arte, los relatos compartidos, todo un imaginario que hace resonar en cada uno los mismo significados, las mismas sensaciones, lo que nos permite vivir en el *nosotros*, distinguiéndonos de los *otros*.”⁵ La memoria colectiva es, por tanto, el modo en que toda colectividad decide recordar su pasado y, por tanto, también olvidar una parte de él. Las memorias colectivas son variadas, tan variadas como la misma composición heterogénea que tiene una sociedad, por lo que existen diferentes memorias que logran dar identidad y sentido de pertenencia a un grupo social. Normalmente, participamos de varias memorias colectivas que nos permiten conformarnos un sentido de pertenencia complejo, sé es mexicano, a la vez que habitante del Distrito Federal y del barrio de Coyoacán, a la vez que estudiante de la Universidad, a la vez que miembro de determinada familia, etc.

Cada grupo social genera sus propias memorias respecto a acontecimientos del pasado pero no siempre del mismo modo, “por eso hay disputas por la memoria e incluso combates por el control de la memoria colectiva.”⁶ Hay memorias que, con el paso del tiempo, quedan en el olvido, y otras que logran prevalecer, las memorias impuestas y las reprimidas, las memorias hegemónicas y las que resultan mínimas debido al poco alcance que tienen.

Habría que aclarar que todo acto de memoria se construye a través de emociones, de afectos y de pensamientos, donde “se cuelan subjetividades, deformaciones, olvidos y ambigüedades”⁷ y que, además, “los *actos del recuerdo* siempre están al servicio de las acciones presentes, se recuerdan para que se

⁵ Alberto Rosa, “Recordar, describir y explicar el pasado, ¿qué, cómo, y para el futuro de quién?” en Mario Carretero, Alberto Rosa y María Fernanda González (comp.), *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, Paidós Educador, Argentina, 2006, p. 46

⁶ Mario Carretero, Alberto Rosa y María Fernanda González, “Introducción”, en Mario Carretero, Alberto Rosa y María Fernanda González (comp.), *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, Paidós Educador, Argentina, 2006, p. 23

⁷ Marina Franco, Florencia Levín, “El pasado cercano en clave historiográfica”, *op. cit.*, p. 42

pueda sentir, evocar, imaginar, desear o sentirse impelido a hacer algo, aquí y ahora, o en un futuro más o menos próximo.”⁸ Las memorias no buscan ser recuerdos verídicos sobre lo pasado sino que tienen otros fines, los sujetos que recuerdan buscan almacenar experiencia, conservar ciertas cosas de su pasado y olvidar otras por las necesidades que tienen en su presente, y que les lleva a entenderse y comprenderse como parte de una colectividad.

De esta suerte, la memoria colectiva tiene diferentes canales de expresión, como lo son los monumentos, los museos o los actos cívicos que tienen una relación de correspondencia con la historia “oficial”, y otro tipo de expresiones, como las artísticas, que normalmente reflejan las memorias de grupos sociales más pequeños. En este caso, las películas que estudio, son las memorias que un grupo de cineastas, habitantes de la ciudad de México, conformaron sobre la urbe. De este modo, en la presente investigación, concibo a las películas como portadoras de una memoria colectiva que resulta distante y diversa a la memoria que la historia “oficial” enseña. Una memoria, que contraria a la historia “oficial”, ha buscado retratar a la ciudad de México a partir de los elementos de la vida cotidiana de quienes la habitan y no desde la política o la economía, que son los ámbitos desde los que, generalmente, los libros de historia de la ciudad de México la han abordado. Las historias narradas por los filmes buscan ser acercamientos a personajes concretos, a historias específicas, a los sucesos que cotidianamente pasan a los habitantes de la urbe y no hacen mención de los “grandes” acontecimientos que suelen estar plasmados en las historias “oficiales”.

Mi labor como historiadora con estas películas será la de analizar los elementos con los que se muestra a la ciudad de México, pero también, los elementos que omiten en sus discursos los filmes. De esta manera, mi pretensión es mostrar cómo las películas han logrado expresar cierta memoria sobre la ciudad, que a su vez ha influenciado los recuerdos de quienes las han visto, pero sin hacer de lado lo que han olvidado, los elementos que han resultado de poca importancia para los cineastas pero que no dejan de ser vitales para el campo de

⁸ Mario Carretero, Alberto Rosa y María Fernanda González, “Introducción”, *op. cit.*, p. 22

la historia. Justamente la historia tiene como papel preponderante en su labor, la de interpretar el pasado a partir de los elementos que se han recordado, pero también de los que han sido olvidados. A diferencia de la memoria, la historia debe ser crítica.

La estructura de la presente investigación está definida por dos apartados. En el primer capítulo se explica la estructura conceptual de la investigación y, el segundo, es el análisis de los filmes desde la disciplina histórica. Así, en el primero, hago una reflexión en torno a los acercamientos que ha habido entre el cine y la historia para así explicar cómo y por qué los filmes pueden servir como fuente para la disciplina histórica. Posteriormente hago un análisis sobre los estudios que se han hecho sobre el cine y la ciudad de México, mostrando los enfoques que se han utilizado en dichos trabajos. Por último, explico mi método de análisis a partir del lenguaje cinematográfico y de la historia.

El segundo apartado está conformado por el análisis de los filmes y de la idea que dan de la ciudad de México. A pesar de que reconozco la importancia fundamental que el lenguaje cinematográfico juega en la construcción de sentidos de la narración, y que resulta crucial comprenderlo para cuestionar a los filmes desde la disciplina histórica, mis análisis se concentraron únicamente en lo que respectaba a la ciudad de México. Incluir en los análisis los recursos del lenguaje cinematográfico me representaba la posibilidad de perder mi objeto de estudio de la mira. De este modo, tomé en cuenta los elementos del lenguaje cinematográfico sin hacerlos explícitos en los capítulos pero, por esta razón, opté por incluir un apartado previamente, y muy sintético, en el que se explican los alcances y significaciones que tiene el lenguaje cinematográfico en su narración. De esta manera los análisis buscan mostrar cómo cada uno de los filmes representa a la ciudad de México y la vida que en ella tiene lugar.

En el análisis de los filmes encontré que muchas de las películas estudiadas tenían ciertos temas que las unían, de este modo, decidí agruparlas en capítulos temáticos que buscaban profundizar en determinados ámbitos y que, además, mostraban cierta insistencia de las películas por caracterizar a la ciudad

a partir de ciertos elementos. Así mientras *Todo el poder* y *Ciudades oscuras* la mostraban como una ciudad corrupta, *Amores perros* y *Amar te duele* veían a la urbe como un lugar de contrastes, *Perfume de violetas*, *nadie te oye* y *De la calle* lo hacían mostrando una ciudad aislada o, en el caso de *Un mundo raro* y *Vivir mata*, como una urbe dominada por la mentira. Esta unidad temática de los filmes fue el pretexto que usé para dar nombre a cada uno de los capítulos que me permitió, a su vez, hacer un análisis comparativo de los temas que trataban las dos películas incluidas en un mismo capítulo que, en un apartado final, repetí pero comparando el discurso de todos los filmes estudiados.

Por último mis conclusiones buscan ser una reflexión en torno a los temas recurrentes y los temas olvidados por los filmes respecto a la ciudad de México para, así, lograr hacer una interpretación histórica sobre las memorias que las películas han plasmado en sus discursos.

CAPÍTULO I. La estructura conceptual de la investigación.

1.1 El cine como fuente de la historia

Varios autores, entre ellos José Enrique Monterde, Marta Selva, Anna Solá, Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert A. Ronsenstone, se han interesado por las relaciones entre el cine y la historia y han planteado cuatro ámbitos de encuentro entre ambas. En primera instancia consideran que el cine, al ser un producto cultural, puede jugar un papel importante en el conocimiento del pasado, es decir, el cine puede servir como fuente para la historia. Por otra parte el cine puede ser un agente de la historia en la medida en que un filme impacta los modos en que la sociedad que lo mira concibe, interpreta y da sentido a su realidad. A su vez, también se habla de la posibilidad de la elaboración de un discurso fílmico que hable del pasado, es decir, de “elaborar un discurso histórico a partir de los medios expresivos e intelectuales del cine”¹ tomando en consideración el gran impacto que cobran los filmes en las sociedades actuales, y el papel cada vez más marginal que ocupa la lectura en ellas. Finalmente está la posibilidad de tomar propiamente al cine como objeto de estudio y así elaborar una historia del cine.

Si bien cada uno de los aspectos mencionados es interesante y merece ser considerado con más detenimiento, en el presente trabajo me propongo analizar la posibilidad de que las películas sean empleadas como fuente para la historia. De tal suerte, lo que pretendo justificar ahora es por qué el discurso cinematográfico puede ser una herramienta fundamental para la disciplina histórica.

El cine es una fuente para la historia en la medida en que éste puede brindar información del momento que narra el filme y del momento en que fue creado. Por una parte las películas nos proporcionan información del pasado a partir de las imágenes, tal es el caso de los paisajes de una época o los monumentos, objetos, música, modas, lenguajes, comportamientos, etc. También,

¹ José Enrique Monterde, Marta Selva Mosoliver y Anna Sólá Arguimbau, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001, p. 38

en el caso de que la película hable propiamente sobre un acontecimiento histórico, ya sea este lejano o reciente, y la concibamos como un discurso histórico, puede mostrar las interpretaciones que del pasado se tenían en el momento de su realización. A su vez los filmes nos brindan información sobre el contexto desde el que fueron creados “al ser producto cultural, (y) una red de discursos elaborada de una forma mediatizada por las ideologías y las condiciones estructurales de un momento dado.”² De tal suerte, las películas reflejan a la sociedad que las creó más no a la sociedad misma ni su representación exacta: “la pantalla revela al mundo no como es, evidentemente, sino como se lo comprende en una época determinada.”³

Según el planteamiento de Roger Chartier, quien estudió a las sociedades de la Europa moderna a través de los libros, es posible comprender los modos en que una sociedad se representa y concibe el mundo por medio de productos sociales como lo son los libros y la lectura. En el caso del uso del cine como fuente para la historia y retomando a Chartier, resulta fundamental concebir al texto fílmico como un producto que engloba tres aspectos. Por un lado está el autor quien es el que concibe un texto (ya sea literario o cinematográfico) a partir de las concepciones, ideologías, mentalidades, imaginarios y representaciones dominantes de su época, pero también pensando en el lector o en el público que será receptor del texto, y en quienes podrán permitir que se lleve a cabo el proyecto (en el caso del cine lo serían las productoras y distribuidoras). Por otro lado está el papel que juegan, en el caso del cine, las distribuidoras, productoras y todas aquellas instancias que permiten que un filme se lleve a cabo, es decir, la película también se somete a los designios de estas instituciones que en búsqueda de éxito, calidad, ideas, comercialización, etc. pueden interferir en el discurso del filme. Por último está la recepción, todo texto contempla a un lector ideal, es decir, a un receptor que debe tener una serie de conocimientos que le permitan tener una interpretación acertada del texto. Hay textos que por su formato, edición o lenguaje son accesibles para muchos lectores, hay otros que

² *Ibidem*, p.41

³ Pierre Sorlin, “Sociología del cine”, citado por José Enrique Monterde, *op. cit.*, p. 42

requieren de un receptor instruido en ciertas materias para la óptima comprensión. Lo mismo sucede en el caso del cine, hay películas que no requieren de un mayor esfuerzo interpretativo por parte del espectador –lo que suele considerarse como cine comercial- y otras tantas que demandan una ardua participación del receptor - el cine de “culto” o de “arte”-. Pero a su vez también es importante comprender las prácticas sociales que conllevan la recepción de un filme ya que, como lo ejemplifica Chartier, no es lo mismo estudiar un libro que ha sido escrito para ser oralizado, en un momento en que la lectura no está del todo difundida, que otro que se concibió para ser leído por una sociedad alfabetizada. Lo mismo pasa en el caso del cine, los primeros filmes no podían recurrir excesivamente al uso del zoom debido a que, al ser las imágenes desproporcionadas de su tamaño real, solían asustar al público. Posteriormente los espectadores fueron entendiendo los sentidos que este recurso cinematográfico podía proporcionar al relato y hoy en día es un elemento totalmente comprendido y usado en el cine. De esta suerte, contemplando estos tres aspectos en un filme es posible interpretar los modos en que una determinada sociedad concibió su mundo al comprender al texto desde su contexto de creación.

Toda sociedad se relaciona con el mundo a través de configuraciones intelectuales múltiples ante la imposibilidad de percibir la realidad de manera directa. La relación con la realidad la hacemos a partir de representaciones que son producidas socialmente pero que, a su vez, son productoras de lo social. La manera en que cada sociedad piensa y siente el mundo depende directamente de cómo se relacionan los soportes lingüísticos, conceptuales y afectivos de un momento dado. “No hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio.”⁴ Toda película, al ser realizada en un contexto histórico determinado, reproduce ciertos modos en los que la sociedad construye, interpreta y da sentido a la realidad de su momento, de tal suerte, el cine puede mostrar los modos en que una sociedad o grupo social se representa el mundo.

⁴ Roger Chartier, *El mundo como representación*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1995, p. 49

Bajo esta visión interpretativa queda claro que un filme puede brindar información acerca del “conjunto de explicaciones, creencias y valores aceptados y empleados en una formación social.”⁵ Reproduce las ideologías dominantes de un momento dado, entendiendo por ideología las relaciones sociales que permiten justificar el dominio de cierto grupo sobre otros. En toda formación social la ideología que circula necesariamente será la del grupo dominante, que recurre a diferentes canales como la prensa, la literatura, la educación, el cine, etc. para difundir su ideología y justificar las desigualdades existentes. Entonces “la ideología es el discurso que una clase tiene sobre sí misma, sus prácticas y objetivos: por extensión, se convierte en el discurso general, que las demás clases practican, modificándola eventualmente, pero conservando lo esencial de sus implicaciones.”⁶ A su vez el cine también reproduce las mentalidades reinantes en un momento determinado, éstas son “un material conceptual, un conjunto de palabras, de expresiones, de referencias, de instrumentos intelectuales comunes a un grupo”⁷ junto con los mecanismo de intercambio (no necesariamente materiales) propios de un grupo social, las definiciones que se hacen del espacio social y las reglas de transformación en este espacio. De tal suerte las mentalidades son diversas y parten de la experiencia propia:

Como todos los grupos están unidos de cerca o de lejos al conjunto social, necesariamente participan en su ideología; más la reinterpretan en función de las tradiciones, de los hábitos y sobre todo de las prácticas que les son propias.⁸

A su vez los filmes también muestran los imaginarios de la sociedad en que fueron concebidos, entendiendo que la concepción de imaginarios proviene de la psicología y que podríamos definir como “los sistemas simbólicos sobre los cuales se apoya y a través de los que trabaja la imaginación social (inspirada...) sobre las

⁵ Pierre Sorlin, *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, FCE, México, 1985, p. 16

⁶ *Ibidem*, p. 17

⁷ *Ibidem*, p. 16

⁸ *Ibidem.*, p. 17

experiencias de los agentes sociales, pero también sobre sus deseos, aspiraciones e intereses.”⁹

Por tal razón el cine juega un papel determinante en la sociedad que las mira ya que los espectadores retoman parte de las ideologías, mentalidades, imaginarios y representaciones que reproduce el filme y les confieren nuevos significados que determinan los propios. Esta operación también ocurre en la historia, ésta es participe de las ideologías, mentalidades e imaginarios de un momento dado y, en su discurso, las reproduce. La historia favorece ciertas formas de representación del pasado, concordantes con las maneras de concebir la realidad de su momento, que determinan los objetos de estudio de la disciplina.

Al ser el cine un medio de expresión que reproduce los modos en que una sociedad concibe su mundo, éste también ha sido considerado como un agente de la historia por algunos estudiosos en la medida en que los filmes pueden tener una incidencia directa en la creación de la “realidad” de un grupo social ya que:

(...) es capaz de influir en la producción de formas de la sociedad de su tiempo e incluso impulsar las formas <retro> de sociedades futuras. Proponer / imponer desde los films unos modos de vestir, de peinar, de maquillar, de decorar, de moverse, etc. significará contribuir a la creación de la realidad social, de sus formas de producción y consumo.¹⁰

Las películas, independientemente de ser contemporáneas o no al espectador, pueden influir en su modo de concebir el mundo, es decir, pueden tener una incidencia directa en su mentalidad y la manera en la que se representa el mundo, en los imaginarios presentes en su sociedad, y hasta podría influir en las ideologías de un momento dado. Las películas reproducen ciertas concepciones del mundo que pueden impactar o no al espectador que las mira.

Todos los elementos que aquí consideramos históricos pueden ser mostrados de manera consciente o inconsciente por los autores del filme, las películas pueden expresar lo que sus creadores querían mostrar pero también lo

⁹ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, p. 30

¹⁰ José Enrique Monterde, Marta Selva Mosoliver y Anna Solá Arguimbau, *op. cit.*, p. 61

que querían ocultar. El cine no tiene tanto control sobre su narración como sí lo tiene la literatura, éste puede registrar detalles que los autores no percibieron o que les resultaron triviales y que para la historia pueden ser de sumo interés. Estos elementos involuntarios de un filme “ayudan a descubrir lo latente detrás de lo aparente, lo no visible a través de lo visible.”¹¹

¹¹ Marc Ferro, *Cine e historia*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980, p. 28

1.2 El cine y la historia

El cine se ha ido incorporando a la disciplina histórica de diferentes formas y paulatinamente. Cada vez es más frecuente la utilización del cine, pero sobre todo del documental, para hablar y estudiar temas del pasado aunque resulta evidente que en la academia siempre ha habido un fomento por hacer una producción historiográfica de manera escrita. Lo mismo ocurre con el uso de fuentes, las más usadas son todas aquellas escritas: “Archivos de Estado, manuscritos o impresos, documentos únicos, textos jurídicos y legislativos, (...) periódicos y publicaciones (...) Las biografías, las fuentes de historia local y los relatos de viajes.”¹² La fotografías, el folclore, la música, las películas, los testimonios orales, etc. han comenzado a emplearse aunque con menor certeza de lo que se usan las escritas, es decir, no existe una convención respecto a este tipo de fuentes que permita ser empleado por el historiador con la misma facilidad con la que se recurre a lo escrito. Los historiadores que han recurrido a las fuentes no escritas lo han hecho a partir de diferentes enfoques y, casi siempre, apoyándose de la bibliografía especializada en el tema para así hacer sus interpretaciones sobre el pasado.

De este modo parece existir cierta idea que considera que las palabras son el medio adecuado para hablar del pasado en la medida en que permiten mayor rigor que un discurso en imágenes, que es la fuente que interesa a esta investigación. Esta consideración, de que los textos escritos permiten mayor rigor, es un tanto engañosa en la medida en que el cine sí tiene ciertas limitantes frente al texto escrito pero también ciertas ventajas. Habría que reconocer las posibilidades que cada medio de expresión ofrece a la disciplina histórica en la medida en que son diferentes modos de aprehender el mundo y, por tanto, nos lo refieren de distintas maneras. El cine, por ejemplo, ofrece la posibilidad de mostrar imágenes del pasado contrariamente a los textos escritos, que sólo pueden apelar a la imaginación de quien lo lee.

¹² *Ibidem*, p. 22

Es así que, tanto las fuentes escritas como las fuentes en imágenes,¹³ responden a ciertas convenciones y, más que considerar a unas superiores y a otras inferiores, para mí ambas son igual de valiosas, se trata de comprender las particularidades de cada medio de expresión. No podemos interrogar de igual modo a una fuente escrita que a una fuente en imágenes, cada una puede brindarnos información a partir de su propio medio de expresión por lo que hay que saber interrogar a cada cual. En este caso me parece fundamental que, el historiador que pretenda trabajar con el cine como fuente histórica debe saber analizar ese medio de expresión, es decir, debe analizar los filmes a partir de su propia naturaleza, el discurso cinematográfico y, a su vez, hacer una lectura histórica de éste. Es esencial entender el lenguaje cinematográfico para así poder hacer una lectura más completa de la película ya que así estamos asumiendo que la imagen es un punto de vista, el de los creadores, y no una ventana a la realidad.

A su vez el cine ha sido objeto de cautela por los historiadores en la medida en que recurre a la ficción, porque sus relatos son producto de la imaginación y no de la “realidad”, por tal razón los documentales o los noticieros han sido mejor valorados, porque se cree que ellos parten de lo “real” y, además, porque “son una especie de asimilación del film a lo escrito.”¹⁴ Este punto de vista considera que tanto el documental como el noticiero proporcionan imágenes de la “realidad” y no interpretaciones de ella, omitiendo el hecho de que el producto fílmico es una construcción hecha por sujetos determinados por un momento histórico y que la cámara no puede brindar imágenes de la realidad, tan sólo por el simple hecho de ser una selección: se graba esto, pero no aquello. Ambos discursos responden a convenciones sociales que no recurren propiamente a la invención de personajes o escenarios pero que sí construyen, interpretan y dan sentido al pasado a partir de un contexto determinado.

Mi hipótesis es, retomando el planteamiento de Marc Ferro, que la imaginación es parte de la realidad ya que muestra los modos en que las sociedades conciben el mundo y que, por tanto, nos brinda información importante

¹³ Fotografía y cine, entendiendo que el cine es un discurso que combina diferentes modos de expresión: las imágenes visuales, las imágenes sonoras, el lenguaje verbal y la interrelación entre ellos.

¹⁴ *Ibidem*, p. 67

acerca del pasado. Que no podemos negar una parte constitutiva de toda sociedad, la imaginación.

Por esta razón no es necesario que la película sea histórica para que un historiador pueda recurrir a ella, también las películas de ficción deben utilizarse porque todo filme puede considerarse como histórico ya que “imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia (en la medida que recrea) lo que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, el imaginario del hombre.”¹⁵ Así, se entiende que la “realidad” no sólo está conformada por acontecimientos políticos o económicos sino por una serie de elementos, como las ideologías, mentalidades e imaginarios, que nos permiten comprender a una determinada sociedad de manera más profunda. Justamente este enfoque ha sido incorporado por lo que se ha denominado la *historia cultural* y la *historia de las mentalidades*.

¹⁵*Ibidem*, p. 26

1.3. Método de análisis

El análisis de las películas que yo considero tomará en cuenta dos ámbitos, es decir, el del lenguaje cinematográfico y el del cine como fuente para la historia. Este es mi camino en tanto que considero que si un historiador pretende tomar como fuente al cine debe de respetar las convenciones de este medio, es decir, debe instruirse en la materia para así poder hacer una lectura acertada del texto fílmico. De tal suerte la idea es que, a través de la interpretación de las películas a partir del lenguaje cinematográfico, se haga una lectura histórica de éstas.

El lenguaje cinematográfico es uno complejo que requiere, generalmente,¹⁶ a un espectador específico que logre interpretar el filme correctamente y con esto no quiero decir que haya una sola interpretación, sino por el contrario, que una película exige ciertos conocimientos del espectador para que éste pueda brindar un sentido al texto cinematográfico. De esta suerte, considero que el historiador que va a recurrir al cine como fuente para su disciplina no puede ser un espectador ingenuo, sino que tiene que tener elementos que le permitan construir los significados del texto fílmico. Es por estas razones que el lenguaje cinematográfico y los recursos de la narración de un filme deben ser conocidos por el historiador o como mejor lo dice Marcel Martin: “hay que aprender a leer una película, a descifrar el sentido de las imágenes como se descifra el de las palabras y el de los conceptos, a comprender las sutilezas de lenguaje cinematográfico.”¹⁷

Por estas razones hay que tener presente cómo se narra la historia en un filme, a partir de qué punto de vista se hace, cómo se construye el espacio y el tiempo en el relato fílmico, cómo se construyen los personajes, qué significa la música, los encuadres, los planos, los ángulos o los movimientos de cámara. Qué sentido le da la iluminación, el vestuario, los decorados, los actores, el montaje o los diálogos al texto fílmico. Para los fines de esta investigación, lo importante no son los significados aislados de todos estos recursos sino lo que nos dicen en su

¹⁶ Las películas de Hollywood no suelen requerir de un espectador muy experimentado, son narraciones sencillas que no recurren a recursos que pongan al lector en predicamentos.

¹⁷ Marcel Martin, *El lenguaje del cine: iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1990, p. 35

conjunto. Lo que me interesa es hacer una lectura de los textos fílmicos a partir del propio lenguaje cinematográfico y, una vez entendida la película en su propio ámbito, cuestionarla a partir de la disciplina histórica.

Las preguntas que le haré a los filmes a partir de la disciplina histórica van encaminadas en dos sentidos, en entender cómo es que se muestra a la ciudad de México y cuáles son los elementos que caracterizan la vida en ella. De esta suerte las preguntas que guiarán mi investigación son las siguientes: ¿cómo se representa la ciudad?, ¿qué espacios se muestran?, ¿en qué lugares se habita, labora o recrea?, ¿cómo se muestran los diferentes espacios que constituyen a la ciudad?, ¿la ciudad es un entorno integrado o, por el contrario, prevalece la fragmentación o territorialización?, ¿cuáles son los medios de transporte utilizados?, ¿cuál es el papel de los medios de comunicación?, ¿aparecen diferentes grupos sociales?, ¿cómo se relacionan éstos entre sí y cómo se relacionan con la ciudad?, ¿cómo se caracteriza a los habitantes de la urbe?, ¿qué profesiones se desempeñan y qué actividades tienen cabida?, ¿cuál es el rol de mujeres, hombres, niños y ancianos en la urbe?, ¿qué papel juega la religión?, ¿cómo se representan a las instituciones del Estado y a la de la familia?, ¿cómo son las relaciones familiares?, ¿cómo es la justicia?, ¿existe alguna manifestación de violencia?, ¿se muestran problemas de alcoholismo o drogadicción?, ¿existe la idea de huir de la ciudad?. También resulta fundamental considerar si las películas muestran los elementos que les dan identidad a los habitantes de la ciudad a través del lenguaje, arte o costumbres. De esta manera, respondiendo a estas preguntas en la medida en que cada filme lo permita, será posible ir conformando la idea que cada película brinda sobre la ciudad de México y la vida que en ella se desarrolla.

1.4. El lenguaje cinematográfico

El cine es un lenguaje que hay que aprender a descifrar para poder entender el sentido que las imágenes buscan proporcionar. Un filme, y aquí valdría la pena pensar en el de arte y no en el comercial, requiere de un espectador participativo que logre dar sentido a las imágenes que se le muestran. De esta suerte, resulta crucial para el historiador que desee analizar al cine tener cierto entendimiento del lenguaje cinematográfico que es el que permite articular los filmes como verdaderos relatos en imágenes.

A lo largo del tiempo el cine ha logrado construir un lenguaje específico. El primer referente con el que contaba era el teatro y así los primeros filmes resultaban una especie de emulación de éste, con el pasar del tiempo los cineastas fueron encontrando nuevas posibilidades expresivas que en el teatro no existían. A su vez el cine recurrió a elementos narrativos de la literatura para construir sus relatos y poco a poco consiguió conformarse en un lenguaje independiente a los otros y que lograba expresar la realidad de una manera diferente. De esta suerte el cine comenzó a recurrir a diversos elementos (el zoom, la edición, el montaje, los encuadres, etc.) para enriquecer su narración.

Según el planteamiento de Marcel Martin “cuando la cámara ofrece un punto de vista distinto al que habitualmente tenemos sobre el mundo, de un modo auténtico (y sólo entonces) ocurre el nacimiento del lenguaje cinematográfico propiamente dicho.”¹⁸ Y así es, cuando el cine busca emular el punto de vista que normalmente tenemos para percibir la realidad no parece haber una significación mayor, pero cuando las imágenes están compuestas a partir de encuadres desalineados (es decir, radicalmente diferentes a la percepción horizontal que suele tener la mirada) se busca imprimir un significado específico en la narración. Y no sólo son los encuadres los que pueden expresar signos que buscan ser interpretados por el espectador para construir significados en la narración, sino que también los planos, los ángulos o los movimientos de cámara, la iluminación,

¹⁸ *Ibidem*, p. 62

el vestuario, los sonidos, el montaje o la profundidad de campo participan de esta construcción de sentidos.

Me parece primordial mostrar algunos ejemplos de lo que el lenguaje cinematográfico puede expresar a través de algunos fotogramas de los filmes que son objeto de mi análisis. Tratar de realizar una explicación escrita del lenguaje cinematográfico implica ciertas dificultades en la medida en que no todos los elementos usados por el cine pueden mostrarse y explicarse a través de las letras, tal es el caso de la música, los diálogos o los ruidos que tienen una significación muy importante pero que, desgraciadamente, su apreciación sólo puede llevarse a cabo a través de la experiencia de mirar un filme. La ventaja es que el medio escrito sí me permite mostrar los recursos visuales que el cine utiliza para generar significados en su narración y eso es lo que haré a continuación.

El encuadre es el primer aspecto de la capacidad creadora de la cámara y lo podemos definir como “la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla.”¹⁹ De este modo, se empezó a hablar de encuadre en el momento en que la cámara comenzó a moverse, justo cuando el cine dejó de emular al teatro, y entonces se emplearon diversos elementos que el encuadre permitía y que, además, brindaba nuevas significaciones al relato.

El encuadre permite muchas posibilidades, una de ellas es dejar ciertos elementos fuera del cuadro y así recurrir a lo que se ha llamado elipsis, es decir, a la capacidad de síntesis que tiene el cine. No es necesario mostrar las horas que pasa un sujeto tratando de comunicarse por teléfono con alguien más, sino que en tan sólo 30 segundos es posible mostrar esto y así lo podemos ver en la siguiente secuencia de fotogramas de *Amar te duele*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 41



Amar te duele

En esta secuencia se muestra el paso de un periodo de tiempo largo en un fragmento corto de película y también se refleja la intranquilidad del sujeto al teléfono, su desesperación por comunicarse lo ha llevado a permanecer en el mismo lugar por horas. A su vez la ubicación del personaje en un extremo del encuadre crea un efecto psicológico en el espectador, quien percibe las imágenes fuera de equilibrio y, por tanto, surge una sensación en él de intranquilidad.

También se pueden dejar elementos fuera del cuadro buscando concentrar la atención del espectador en elementos específicos. Una pelea de perros no aparece en pantalla pero sí la reacción que un sujeto tiene frente a esa pelea transmitiendo así un sentimiento de angustia en el espectador.



Amores perros

El encuadre también permite mostrar detalles significativos o simbólicos a través del uso de primeros planos. En algunos casos buscan impactar y mostrar un elemento crudo de la trama, como el cuchillo ensangrentado que delata un apuñalamiento:



Amores perros

A su vez el encuadre puede descubrir un objeto que resultará clave en eventos posteriores del filme, como la manera de caminar de un sujeto que permitirá al espectador descubrir al orquestador de un asalto:



Todo el poder

Al mostrar una imagen en un encuadre inclinado se puede expresar el desequilibrio mental por el que atraviesa un sujeto y que, por la disposición desajustada de los elementos en pantalla, logra transmitir cierta intranquilidad y angustia en el espectador:



Amores perros

Estos ejemplos muestran sólo algunas de las múltiples posibilidades que permite el encuadre en la narración cinematográfica y las capacidades significativas que tiene. Es importante que el espectador/historiador esté consciente que un encuadre anormal, es decir, aquel que se encuentra

desalineado de la mirada horizontal humana (y es que el cine así a tratado de emular la manera de percibir del ojo humano) probablemente busque significar algo y/o transmitir alguna sensación específica en él.

El plano también resulta un elemento fundamental con el que cine busca crear significados específicos y se podría definir como la distancia existente entre la cámara y el objeto filmado. De esta suerte, el tamaño del plano depende del contenido material que deba mostrar la imagen, pero también, de la necesidad dramática que la narración exige. Así el *plano general* normalmente busca ser descriptivo y mostrar los espacios en donde se desarrolla la narración:



Un mundo raro

El *plano general* también puede mostrar lo ridículo y fatigoso que resulta un castigo escolar a una adolescente que es obligada a permanecer por horas en el centro del patio de la secundaria donde estudia:



Perfume de violetas, nadie te oye

A su vez, este tipo de plano puede mostrar la soledad que siente un sujeto tras la muerte de su amada al revelarlo empequeñecido en medio de un cementerio:



Amar te duele

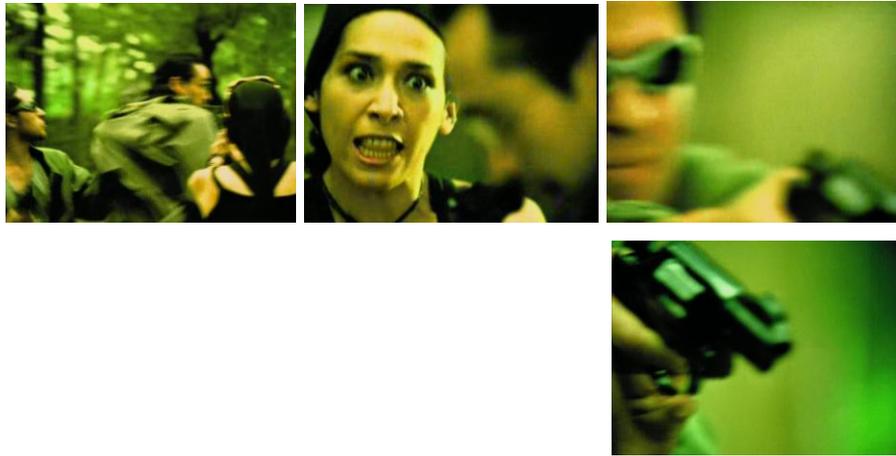
Nuevamente las posibilidades que ofrece el *plano general* son múltiples, así que debe quedar claro para el espectador/historiador que normalmente buscan significar y generar reacciones en quien mira el filme.

El *primer plano* también resulta fundamental en la construcción de significados de un filme y permite múltiples posibilidades. Se le considera como un elemento que busca penetrar en la intimidad de los personajes, el *primer plano* puede sugerirnos la tensión mental de un sujeto y así se muestra en los planos de las manos y el rostro de un hombre en la sala de espera de un hospital. Los acercamientos reflejan su angustia, tristeza e intranquilidad:



Amores perros

El *primer plano* también sirve para generar suspenso en el espectador, tomas muy cerradas de algún suceso generan una especie de confusión y un estado alterado de quien las mira. Las escenas de asaltos suelen estar realizadas con este recurso porque logran mejores efectos dramáticos, así lo podemos ver en la siguiente secuencia que tan sólo dura 20 segundos y que también recurre a tomas movidas para acentuar los efectos de intranquilidad en el espectador:



Todo el poder

Evidentemente el *primer plano* también puede servir para describir o explicar elementos fundamentales de la narración y esa es la función en los ejemplos anteriormente mencionados, en donde un cuchillo ensangrentado o un modo de caminar, revelan elementos que serán de primera importancia en las tramas de los filmes.

Los ángulos de toma son significativos siempre y cuando “no estén justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar.”²⁰ El *contrapicado*, cuando un individuo es fotografiado de abajo hacia arriba, busca dar una impresión de superioridad, de exaltación o triunfo al aumentar a las personas. Un *contrapicado* nos puede mostrar la superioridad y agresividad de un sujeto al matar a otro.



Ciudades oscuras

El *picado*, cuando la toma es de arriba hacia abajo, “tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él

²⁰ *Ibídem*, p. 47

un objeto envasado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad.”²¹ El mismo sujeto que es mostrado con grandeza al matar a alguien que no es de su aprecio (el ejemplo de contrapicado) se le muestra francamente disminuido cuando se da cuenta de que ha asesinado accidentalmente a su hijo.



Ciudades oscuras

Los movimientos de cámara buscan dar significados específicos a la narración como mostrar la confusión, desesperación e incomprensión que siente una jovencita que acaba de ser abusada sexualmente frente a sus amigos. Por momentos las imágenes parecen emular el punto de vista de la jovencita al girar la cámara en torno a su propio eje y, por otros, parecieran provenir de quienes la están juzgando.



Perfume de violetas, nadie te oye

El lenguaje cinematográfico también recurre a las metáforas y a los símbolos para dar mayor profundidad a sus narraciones. De esta suerte la imagen de un autobús que sigue a una jovencita en la calle puede ser interpretada como

²¹ *Ídem.*

la imagen de una fiera al acecho de su víctima (el chofer del autobús persigue a una jovencita para abusar sexualmente de ella) ayudado de efectos sonoros que refuerzan la idea.



Perfume de violetas, nadie te oye

El cine también ha logrado una capacidad expresiva en la medida en que un “procedimiento materialmente ‘no realista’ aparece como natural desde el momento en que se justifica desde el punto de vista psicológico.”²² Esto quiere decir que el cine ha logrado expresar ciertas situaciones de manera poco realista pero acertadamente y así se nos pueden mostrar visualmente el sueño, la ensoñación, el vértigo, la alucinación o la muerte.

A su vez existen otros elementos a los que el cine recurre para expresarse, pero el hacer este trabajo de manera escrita me limita enormemente a explicarlos. Sólo me queda decir que elementos como el ritmo que lleva una narración, la música, los ruidos o los diálogos pueden influir de manera determinante en los significados de un filme. Como lo he mencionado en repetidas ocasiones todos los elementos del lenguaje cinematográfico deben ser considerados e interpretados para poder comprender el filme en todas sus dimensiones.

Estas consideraciones en torno al lenguaje cinematográfico fueron tomadas en cuenta en los análisis históricos de las películas que tomé por objeto de estudio. El análisis en términos cinematográficos no aparece necesariamente en el cuerpo del presente trabajo debido a que mi prioridad siempre ha sido entender cómo la ciudad de México ha sido vista por el cine. Incluir en los análisis realizados los elementos del lenguaje cinematográfico me representaba múltiples complicaciones, como la de perder de vista mi objeto de estudio así que, en la medida en que los recursos expresivos del cine sirvieran para explicar elementos

²² *Ibidem*, p. 199

de la ciudad de México fueron mencionados. Cabe aclarar que la interpretación que hice de los filmes siempre partió de entender las películas a partir del lenguaje cinematográfico para después hacer una reflexión propiamente desde el campo de la historia.

1.5. Los estudios sobre cine y la ciudad de México

Los estudios realizados en torno a la ciudad de México desde la perspectiva del cine resultan escasos, tan sólo localicé siete textos que trataban directamente el tema sin considerar la bibliografía que existe sobre la filmografía nacional. No me pareció oportuno analizar los trabajos que tratan el cine realizado en México porque, como coinciden los autores que he considerado, dentro de la filmografía nacional es posible hablar de un cine específicamente de la urbe que es el que compete a esta investigación. De esta suerte mi propósito es mostrar los enfoques con los que los estudiosos han abordado el tema de los filmes y la ciudad de México para así contextualizar las películas que son objeto de mi estudio, pero también, para mostrar las tendencias que estos trabajos han tenido.

Jorge Ayala Blanco dedica un capítulo de su libro *La aventura del cine mexicano*, editado en 1979, a la ciudad de México. Su texto es una reflexión acerca de cómo el cine nacional comenzó a incorporar en sus narraciones a la ciudad, según el autor, a consecuencia de la vanguardia cinematográfica -en la que Estados Unidos e Italia eran las protagonistas- que se dio al concluir la segunda guerra mundial y que consistía en hacer películas sobre las urbes. Para el autor es hasta 1947 que la ciudad de México comienza a tener una verdadera aparición en la filmografía nacional, antes “la atención del cine mexicano se dirige exclusivamente hacia la provincia. La comedia ranchera y el melodrama pueblerino dominaban. La ciudad existe solamente de manera excepcional.”²³

Películas como *Mientras México duerme* (1938), *El Señor Alcalde* (1938), *Los millones de Chaflán* (1938), *Del rancho a la capital* (1941), *Distinto amanecer* (1943) y *Campeón sin corona* (1945) son consideradas por el autor como las precursoras del género de la ciudad en el cine. Es a partir de 1947 que Ayala Blanco plantea el nacimiento del género urbano con películas como *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948), *¡Esquina, bajan!* (1948) y *Hay lugar para dos* (1948) ya que son los filmes a partir de los cuales se empieza a hablar propiamente de la ciudad de México y de la vida que en ella tiene lugar. Es con

²³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Era, México, 1979, p. 109.

estas cintas que comenzó a haber un cine ambientado en la urbe pero que, con el tiempo, “las pretensiones sociológicas se (doblegaron) ante la comedieta 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.”²⁴

Para Ayala Blanco las películas sobre la ciudad estructuraron sus narraciones bajo esquemas muy elementales. La ciudad era mostrada a partir de la reducción, se le veía a través de un pequeño mundo –que solía ser el barrio- en el cual aparecía un grupo de personajes estereotipados. La ciudad también fue mostrada con recelo, como la urbe que iba en contra de la vida pacífica y lenta de la provincia, como el lugar donde la hipocresía y la corrupción tenían cabida, “el cine mexicano la consideraba deshumanizada, promiscua y funesta.”²⁵ Por último, el cine de la ciudad consiguió eludir la lucha de clases en la medida en que generaba el estereotipo del pobre bueno, feliz, alegre, trabajador, generoso y amable contra la imagen de un rico malo, egoísta, hipócrita, triste y solitario, sugiriendo que los pobres no tenían porque envidiar a los ricos. Es así que para el autor, este cine de la ciudad de México no logró “delatar la injusticia, la opresión y el abuso de poder”²⁶ como sí lo venían haciendo las películas de otros países, el italiano o el francés, por ejemplo.

Álvaro Vázquez Mantecón, escribió *De “Distinto amanecer” a “Los olvidados”*. *La construcción de una imagen urbana en el cine mexicano de los años cuarenta* editado en 1996. El autor considera que es a partir de los años cuarenta, con *Distinto amanecer*, que el cine mexicano busca crear una identidad urbana y ya no mostrarla solamente como el escenario de diversos melodramas. Es a partir de estos años el cine comienza a mostrar la vida y las características de la ciudad de México pero con una marcada tendencia por retratar a los sectores marginales de manera mítica. La pobreza fue concebida por el cine como una condición digna de orgullo, ejemplo de ello es *Nosotros los pobres*, que participó de una serie de películas que mostraban a la urbe de manera complaciente. Por su parte, *Los olvidados* de Luis Buñuel, fue la última película de la década de los

²⁴ *Ibidem*, p. 122

²⁵ *Ibidem*, p. 124

²⁶ *Ibidem*, p. 126

cuarenta sobre la ciudad, marcó un cambio en la representación que el cine hacía sobre la capital del país al mostrar la miseria de la urbe sin tapujos. De este modo, el autor considera que el cine realizado durante los años cuarenta buscaba mostrar a la ciudad de manera poco realista (la excepción fue *Los olvidados*), construyendo así imágenes de una urbe ideal que poco tenía que ver con la realidad.

A su vez, Álvaro Vázquez Mantecón cuenta con otro texto titulado *El monumento a la Revolución en el cine. Algunos momentos significativos en la construcción y resistencia a una imagen fílmica del estado mexicano* editado en 2005. En él hace un análisis sobre los imaginarios que el cine ha construido en torno al monumento a la Revolución y, bajo este enfoque, estudia al cine de la ciudad de México. De esta suerte, el autor hace un análisis de una serie de películas que han mostrado al monumento y a la Revolución desde diferentes perspectivas: exaltando al movimiento armado pero renegando de los gobiernos que emanaron de ella, concibiendo a la Revolución como un suceso mítico, mostrando al monumento como un ícono de la modernidad o como el símbolo de un vacío político y social en el Estado, etc.

Por su parte, Rafael Aviña también dedica un capítulo a la ciudad de México en su libro *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, editado en 2004. Aviña habla de la ciudad como un personaje fílmico y así se remonta a los documentales donde la urbe hizo sus primeras apariciones y a *El automóvil gris* (1919), primera película de ficción que se ambienta en esta urbe. De este modo, Aviña hace un listado de los filmes que en sus imágenes muestran a la urbe, mencionando las películas e identificando los lugares de la ciudad que en ellas aparecen. En otro apartado dedicado a la violencia, el autor hace una reflexión en torno a cómo el cine ha caracterizado a la ciudad de México a través de ésta y considera a *La ciudad al desnudo* (1989) como la precursora de este género.

Hugo Lara Chávez escribió el libro *Una ciudad inventada por el cine*, editado en 2006. En él se propone reflexionar sobre la urbe que el cine ha mostrado y lo hace a partir de un análisis de 38 películas realizadas entre 1935 y 2005. Su texto se divide en cuatro apartados que buscan profundizar en diferentes

temáticas: el espacio urbano –que más bien se refiere a los espacios habitacionales-, la familia, los jóvenes y las mujeres de la ciudad. Cada uno de los capítulos cuenta con una introducción que busca explicar a grandes rasgos las transformaciones que cada uno de los temas –el espacio, la familia, los jóvenes, las mujeres- ha tenido en la filmografía nacional. Posteriormente el autor hace una reseña de la historia narrada por cada una de las películas escogidas y describe las locaciones de la ciudad de México donde fueron rodados los filmes.

La ciudad de México que el cine nos dejó es un libro escrito por Carlos Martínez Assad, editado en 2008. El autor hace un recorrido por diversas películas, realizadas entre 1916 y 2006, que han ambientado en la ciudad de México sus historias, ya sea para narrar la vida urbana que en ella sucede o como un simple escenario de tales ficciones. El texto de Martínez Assad busca señalar los cambios que la ciudad de México ha tenido, sobre todo, en el plano urbanístico –es decir, las calles, los edificios, los medios de transporte utilizados (el tranvía, el automóvil, el trolebús, etc.), las nuevas construcciones, lo que ha desaparecido-. Así, su libro ubica las diferentes locaciones donde fueron rodadas las películas, vinculando los elementos urbanísticos con el contexto histórico del momento, por ejemplo, mostrar la llegada de la modernidad a la capital a través de los multifamiliares o de los rascacielos (como la Torre Latinoamericana). A pesar de que el autor no concentra su reflexión en términos sociales de lo que los filmes dicen de la vida en la ciudad de México, sí hace algunos acercamientos cuando habla, por ejemplo, de la presencia de la clase media o la liberación femenina haciendo una caracterización de conductas y hábitos que estos sectores tienen, pero también identificando los lugares de la ciudad donde desarrollan sus vidas.

Verena Teissl también se preocupó por el tema del cine y la ciudad de México y lo abordó en su texto *La conquista del espacio urbano, último tabú del cine mexicano: las identidades cinematográficas de la Ciudad de México en torno al siglo XXI* que fue editado en 2008. La autora hace un análisis de los filmes que han narrado sus historias en la ciudad de México y para ello se remonta a las primeras películas realizadas por la industria nacional. Verena Teissl considera que la ciudad de México se ha encontrado presente en diversos filmes como *La*

luz. *Tríptico de la vida moderna* de 1917, *La mancha de sangre* de 1937 o *Los olvidados* de 1950 pero que es con las diferentes emisiones del concurso de cine experimental, que tuvo su primera aparición en 1965, que comenzó a fomentarse la creación de un cine propiamente de la urbe al ser una de las categorías competitivas la “Ciudad de México”. Es a partir de los años noventa que la producción de películas de ficción y documentales sobre el Distrito Federal comienza a ser numerosa y en donde Teissl encuentra la creación de una identidad urbana específica. El cine reciente, según la autora, ha mostrado diversas realidades de la ciudad de México desde diferentes géneros cinematográficos, dejando en evidencia su miseria y marginación social, pero también retratándola como el lugar “donde los movimientos sociopolíticos como la emancipación de la mujer y de los homosexuales encuentran espacio y eco”²⁷, o caracterizándola como un lugar donde coexiste la suerte y la desgracia, donde el azar y el destino se vuelven las fuerzas rectoras de la vida en la megalópolis. Teissl considera que fueron los años noventa los que se caracterizaron por una fuerte crisis económica que incidieron en la violencia y peligrosidad de la ciudad de México y que “fueron los miedos, los crímenes, la lucha cotidiana los que motivaron la aparición del D.F. en el cine reciente.”²⁸

De esta suerte es posible hablar de dos tendencias en los estudios realizados en torno al cine y la ciudad. Por un lado, la que busca hacer una relación de películas y las diferentes locaciones en las que se rodaron las cintas, mostrando los cambios físicos que ha sufrido la ciudad a lo largo del tiempo. Por otro lado, están los textos que más bien buscan ser un análisis de los rasgos identitarios y los imaginarios creados por los filmes en sus representaciones sobre la ciudad de México. Justamente mi trabajo se inserta en esta segunda posibilidad, en la de analizar los modos en que un conjunto de películas representaron a la urbe y la idea que nos dan sobre la vida en ella.

²⁷ Verena Teissl, “La conquista del espacio urbano, último tabú del cine mexicano: las identidades cinematográficas de la Ciudad de México en torno al siglo XXI” en Iglar, Susanne y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Estudios Latinoamericanos # 49, Iberoamericana/Vervuert, España, 2008, p. 235.

²⁸ *Ibidem*, p. 230.

CAPÍTULO II. La corrupción en la ciudad: *Todo el poder* y *Ciudades oscuras*

2.1 El contexto de la realización de “*Todo el poder*”

Fernando Sariñana, director de *Todo el poder*, se acercó al mundo del cine después de haber estudiado economía. Hizo estudios de comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), y una maestría en cine y televisión en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA). Entre 1994 y 1996 fue director de producción del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) para después dedicarse a la publicidad, dirección y producción en televisión. En 1994 realizó su primer largometraje *Hasta morir*, película que tuvo una mala recepción del público pero que sorprendió al medio cinematográfico y con lo cual logró que se sembraran numerosas esperanzas en torno a los futuros trabajos que pudiera emprender.

En 1999 Sariñana inició la filmación de su segundo largometraje *Todo el poder* en alusión a aquellos miembros de la sociedad mexicana que logran establecerse en la estructura política y judicial del poder y, desde ahí, procuran toda clase de acciones en su beneficio. La idea del filme surgió a partir de la experiencia que el director tuvo con la inseguridad de la ciudad de México, experiencia que, por cierto, se evoca en una de las historias de la película.¹

El director decidió hablar de la corrupción, la delincuencia y la violencia en la ciudad de México a manera de una comedia de humor negro, buscando divertir al público y sin propósitos de concientizar a los espectadores. No se profundizó en las causas del problema ni se analizaron las consecuencias, simplemente resultó ser una especie de entretenimiento inofensivo que sólo hacía una ligera crítica a la política mexicana. Los intereses de la productora iban por el mismo camino. Altavista Films, filial de OCESA, debutó como compañía productora con este filme buscando hacer un cine que a la gente le gustara ir a ver, o como el director de la

¹ Perla Ciuk, “*Todo el poder*”, *Uno más uno*, Cultura, 14/01/2000, p. 37

productora Francisco González Campeán lo dijo, un cine de calidad pero más comercial.²

Todo el poder se realizó con un millón y medio de dólares, algo bastante raro en la producción nacional pero “que en Hollywood no sirve ni para el arranque”³ y fue estrenada en una cantidad considerable de salas en el país, más o menos la misma cantidad de cines que logra cualquier película de Hollywood.⁴ En su estreno la película obtuvo 9 millones 600 mil pesos, el doble de lo recaudado por la ya de por sí taquillera *Sexo, pudor y lágrimas*. La concurrencia asistencial del filme en taquilla se debió a numerosos motivos, el principal y evidente fue el de la gran campaña publicitaria desplegada pero también resultó fundamental que *Todo el poder* fuera una comedia; el público contaba con un referente de películas mexicanas recientes que había disfrutado: *Sexo, pudor y lágrimas*, *Sólo con tu pareja* o *Cilantro y perejil*.⁵ A su vez el filme recurría a una fórmula que indudablemente ayudó al éxito en taquilla al reproducir en su trama “los clichés de la comedia romántica estadounidense.”⁶

Todo el poder, con guión de Fernando Sariñana, Carolina Rivera y Enrique Rentería, tuvo una recepción contradictoria por parte de la crítica. Para Javier Betancourt⁷ el filme era un trabajo que explotaba las herramientas cinematográficas al cien por ciento, con una historia emocionante y divertida que reflejaba el hartazgo sufrido por los habitantes de la ciudad de México ante la inseguridad que la caracteriza. Para Rafael Aviña el filme además era “un relato moderno, pulsante y atractivo”⁸ sobre la vida en México y, sobre todo, de su capital. Para Julia Elena Melche el filme carecía de profundidad porque “jamás toca ni profundiza en las causas de los problemas para exorcizarlos, ni documenta sus consecuencias, simplemente se limita a lamentar y describir su existencia.”⁹ Nelson Carro consideró que *Todo el poder* tenía poco que ver con el trabajo

² Leonardo García Tsao, “Cilantro y perejil vs. el crimen”, *La Jornada*, Espectáculos, 21/01/2000, p. 29

³ Perla Ciuk, “Todo el poder”, *op. cit.*, p. 37

⁴ Leonardo García Tsao, “Cilantro y perejil vs. el crimen” *op. cit.*, p. 29; Fernando Celín, “Todo el poder con final feliz”, *Novedades*, Semanario Cultural, 13/02/2000, p. 8

⁵ Rafael Aviña, “Golpea con humor”, *Reforma*, Primera Fila, 21/01/2000, p. 4

⁶ Carlos Bonfil, “Todo el poder”, *La Jornada*, Cultura, 24/01/2000

⁷ Javier Betancourt, “Todo el poder”, *Proceso*, Número 1213, 01/02/2000, p. 66

⁸ Rafael Aviña, “Golpea con humor”, *op. cit.*, p. 4

⁹ Julia Elena Melche “Simulacro en vez de crítica”, *Reforma*, Gente, 23/01/2000, p. 20

riguroso, y menos comercial, que había realizado Sariñana anteriormente (*Hasta morir*). Le parecía que se hablaba de la violencia y la corrupción en la ciudad de México de manera banal, dando “la impresión de que los cálculos comerciales tuvieron excesiva prioridad sobre los *artísticos*.”¹⁰ Por su parte, Carlos Bonfil, reconoció los aciertos del filme –el que la película haya abordado temas sociales de actualidad además de recurrir a originales recursos cinematográficos- pero también reconoció sus fallos –su falta de solidez argumental y la ligereza con la que aborda el tema de la inseguridad urbana que hicieron de la película un entretenimiento inofensivo-.

2.2 *La ciudad en “Todo el poder”*

La ciudad de México es mostrada en *Todo el poder* desde dos ángulos distintos: desde tomas aéreas y desde tomas a nivel de la ciudad. Las imágenes aéreas nos muestran una ciudad muy distinta a la que se percibe cuando la cámara deambula por las calles de la urbe. Las tomas que se nos proporcionan desde las alturas muestran una ciudad atractiva, llena de dinamismo y de enormes dimensiones, con edificios como el World Trade Center, monumentos como el de la Revolución o la Independencia o avenidas como la de Reforma.



¹⁰ Nelson Carro, “Todo el poder”, *Tiempo libre*, Número 1030, 05/02/2000, p. 2

Por su parte, la cámara que recorre las calles de la ciudad nos transmite la peligrosidad de ésta y el riesgo permanente en el que se encuentran sus habitantes.



Las tomas que muestran la ciudad desde lo alto están acompañadas de recursos que recuerdan al videoclip y que vuelven las imágenes muy seductoras, mientras que las tomas en la ciudad están dominadas por escenas de peligro que están acentuadas con una cámara muy activa que recurre a cambios de tonalidad de la imagen y a múltiples encuadres. En su conjunto, los dos tipos de tomas muestran una ciudad inmensa -no parece tener fin- y, por tanto, caracterizada por el interminable tráfico vehicular. A su vez las imágenes que se muestran de la urbe resultan contrastantes, los espacios donde desarrollan su vida los miembros de las

clases medias y altas son más abiertos, limpios y rodeados de un entorno verde, aquí es posible encontrar parques, camellones o jardines.



Por su parte las zonas marginales de la urbe se identifican por el color gris, la suciedad, el graffiti y la saturación de edificaciones.



Todo el poder es un filme que se propone hablar de la corrupción, la violencia y la inseguridad de la ciudad de México a través de una comedia de humor negro. La película sugiere que la urbe se encuentra dominada por el crimen organizado y que esto se debe, en gran parte, a la corrupción de la policía y a su participación en toda clase de delitos. El filme adopta el punto de vista de un ciudadano de clase media que ha sido víctima de numerosos asaltos, Gabriel, y desde ahí se hace una crítica al sistema judicial de México y específicamente al de su capital.

El filme insinúa que no hay lugar en donde se pueda estar a salvo, los delitos pueden suceder a cualquier hora y le pueden ocurrir a cualquier persona. La impunidad es el común denominador en todos los casos de delincuencia debido a que la policía es la que está detrás de ellos. El combate del crimen organizado es una mera farsa, las autoridades sólo fingen atacarlo y la única posibilidad de hacer justicia es por cuenta propia a pesar de los riesgos que esto implica. La delincuencia ha llegado a casi todos los habitantes de esta ciudad como lo comenta una locutora de radio en el filme: “uno de cada tres hemos sido víctimas de la violencia”. Ante la falta de respuesta de las autoridades, se han buscado formas de demostrar la inconformidad, en el mejor de los casos, organizando manifestaciones para exigir seguridad o haciendo documentales para evidenciar lo que sucede en esta urbe, y en el peor de los casos, recurriendo al enfrentamiento directo con el crimen organizado a través de venganzas, linchamientos o muertes.

La peligrosidad de la ciudad está presente de diversos modos, ya sea por medio de anuncios en vallas publicitarias que advierten sobre los riesgos de la urbe, o a través de los medios de comunicación como la radio, la televisión y el periódico que ocupan sus principales espacios para abordar esta problemática. El papel de los medios de comunicación resulta crucial, la televisión le hace juego a este sistema de corrupción mostrando las noticias “oficiales” que buscan hacer creer a los espectadores que la policía hace algo por la situación de la ciudad, es decir, se vuelve un espacio en donde el cinismo de los policías encuentra cabida y donde no hay crítica alguna a lo que acontece. Por otra parte está la radio que

parece tener mayor independencia y ser mucho más crítica con lo que sucede, en este espacio es en donde se dan datos sobre los índices de delincuencia, donde se da a conocer la corrupción de los elementos policíacos y donde se emiten opiniones sobre lo que sucede, se teme a la censura pero aún así se hacen comentarios que evidencian la corrupción del sistema judicial. También aparecen en el filme diferentes medios impresos pero no se deja en claro su papel en el aspecto informativo, tratan el tema de la delincuencia pero no se insinúa de qué modo lo hacen.

La película no ahonda en las causas de la violencia e inseguridad que reinan en la ciudad pero hace una pequeña sugerencia: asaltar, robar o secuestrar es mucho más redituable que tener un trabajo honrado, el sistema económico no brinda las oportunidades necesarias para que ocurra lo contrario. Además de haber trabajos mal pagados existe un problema serio de desempleo que fomenta la obtención ilícita del dinero o la proliferación de trabajos poco relacionados con la preparación profesional. A pesar de la difícil situación económica es posible encontrar a miembros de la sociedad que acaudalan grandes cantidades de dinero, estos son sectores que se retratan como cercanos al mundo de la política, y con lo que queda en evidencia la mala distribución de la riqueza que existe en la ciudad de México.

Esta situación económica repercute en los medios de transporte utilizados, las clases más altas cuentan con automóviles propios y con protección de guardaespaldas, las clases más vulnerables usan el transporte público. Así, los que se trasladan en el sistema colectivo están más expuestos a los robos que los que se transportan en vehículos privados aunque, invariablemente, todos terminan siendo víctimas del crimen organizado: los sectores marginales sufren frecuentes asaltos colectivos en el transporte público, los ricos son secuestrados en impresionantes operativos que resultan más esporádicos.

Las causas de la corrupción en todos los niveles de la policía tampoco se plantean por el filme, parece ser un gremio conformado por delincuentes que poco tienen que ver con los principios que deben regir a cualquier cuerpo policíaco. Esta institución es caracterizada como incompetente y dominada por la burocracia.

Los policías son retratados como sujetos vulgares, machistas, cínicos, desafiantes y agresivos que realizan todo tipo de actividades delictivas. Parecen ser los amos de la ciudad, los únicos habitantes que pueden hacer en ella absolutamente todo ya que cuentan con todo el poder. La Iglesia también aparece como una institución dominada por la corrupción al mantener relaciones cercanas con las actividades delictivas, pagar cuantiosas cantidades de dinero por “encargos” realizados por la policía o aceptar dinero para lograr los favores que los feligreses buscan de Dios. El sistema político mexicano no se salva de ser juzgado en el filme por esta misma razón, la figura que destaca es la del ex presidente Carlos Salinas de Gortari que simbólicamente es mostrado como un ladrón descarado. De esta suerte la película propone la existencia de una mafia en el poder, un grupo de delincuentes que controla todo, que se ha apropiado de la ciudad y que ha establecido una serie de normas, fuera del marco institucional, para promover intereses personales. Los habitantes de la ciudad se sienten decepcionados de esta cúpula en el poder y han perdido la confianza en ellos.

Las relaciones familiares son mostradas como medianamente funcionales. El divorcio parece ser un elemento cada vez más común en las clases medias y altas junto con las implicaciones que trae este fenómeno en las relaciones padres-hijos. Por su parte, las relaciones entre los diferentes sectores de la ciudad están planteadas vagamente en el filme. Es llamativo que ante la inseguridad y vulnerabilidad que enfrentan los habitantes de la urbe a cada momento, los encuentros entre miembros de la misma clase social,- en el filme se plantea esto en torno a la clase alta y media-, se den con tremenda facilidad y sin temor alguno. Es decir, no es difícil obtener la dirección de una persona o subirse al coche de alguien que se acaba de conocer al tener la certeza de pertenecer al mismo sector social, esta certeza brinda la seguridad que permite entablar relaciones de amistad o de amor a partir de encuentros casuales. Por su parte, los encuentros de las clases mejor acomodadas con sectores más vulnerables se dan por cuestiones laborales, los miembros de las clases bajas son guardaespaldas, choferes o conserjes de los habitantes ricos y clasemedieros de la ciudad. También a través del transporte público los miembros desempleados de la clase media, que

normalmente utilizarían el automóvil como medio de transporte, se ven orillados a usar el sistema público por falta de dinero y así se vuelve inevitable enfrentarse con otras realidades sociales. La delincuencia se vuelve otro modo de encuentro, casi todos los habitantes de la ciudad han sido víctimas del crimen organizado que, a su vez, está constituido por miembros de todos los sectores sociales.

Todo el poder no va más allá en su crítica, su discurso se centra en la corrupción, la violencia y la inseguridad de la ciudad de México a partir de la mirada de sectores de clase media y alta. La vida en esta urbe parece tener los dos elementos con los que se le muestra visualmente, es decir, es un lugar que resulta seductor pero a la vez aterrador, la vida de los ciudadanos se desarrolla bajo estos principios contradictorios que los llevan a quererla y a odiarla, reniegan de su ciudad pero nunca se plantean la posibilidad de irse a otro lugar.

2.3 El contexto de la realización de “Ciudades oscuras”

Ciudades oscuras fue el cuarto largometraje dirigido por Fernando Sariñana que surgió con la idea de ser una adaptación de la novela de Juan Madrid, *Crónicas del Madrid oscuro*, y estar ambientada en la ciudad de México y en España.¹¹ Este proyecto inicial fue desechado ante la dificultad de conseguir patrocinio por parte del capital español y el proyecto finalmente sólo se realizó en la ciudad de México y fue financiado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Altavista Films y Veneno Producciones.

La película no consiguió el financiamiento que anteriormente Sariñana sí había obtenido de la productora Altavista films, que se había iniciado en la industria cinematográfica produciendo un filme del director, *Todo el poder*. De esta suerte, parece que Altavista films no decidió apostar demasiado por *Ciudades oscuras*. La productora consideró a Fernando Sariñana como uno de los directores más rentables en el cine nacional en el ámbito de la comedia, pero al tratarse de un drama parecían no tener la misma opinión sobre el director. Por esta razón la producción del filme también tuvo que correr por cuenta de otras casas productoras y de instituciones gubernamentales. Resultó ser una película de bajos recursos si se le compara con los dos trabajos anteriores del director.

Ciudades oscuras no pretendió ir por el camino comercial. Sariñana buscaba hacer un cine más parecido a su opera prima, *Hasta morir*, que a sus últimas comedias (*Todo el poder* y *El segundo aire*) que habían sido éxitos de taquilla.¹² La película resultó ser un drama sobre doce vidas que se desarrollan en las calles del centro de la ciudad de México.

La crítica no consideró novedoso el trabajo que Sariñana realizó en este filme. Nelson Carro parece ser el único crítico que consideró algunos méritos en

¹¹ Félix Zúñiga, “Es más difícil el drama”, *Esto*, 24/08/2002, p. 4 b

¹² Carlos Bonfil, “Ciudades oscuras”, *La Jornada*, Cultura, 22/09/2002, p. 5 a

Ciudades oscuras como la estructura narrativa empleada, la buena dirección de los personajes, y la manera en que se generó tensión para conformar un retrato negro y desolado de la vida de quienes habitan el centro de la ciudad de México.¹³ Para Luis Tovar *Ciudades oscuras* tuvo aciertos en el empleo de los recursos cinematográficos pero, a nivel discursivo, la realidad que abordaba Sariñana en el filme resultó un tanto tremendista y, por tanto, maniquea.¹⁴ Carlos Bonfil consideró igualmente el mérito de la estructura narrativa aunque las historias le parecieron cargadas de *clichés* y situaciones melodramáticas. El filme le resultó “una cinta formalmente muy ambiciosa, (pero que) no propone nada particularmente novedoso en su manera de abordar los temas que interesan al director (inseguridad urbana, persistencia de la corrupción, impunidad a todos los niveles)”¹⁵ Por su parte Ernesto Diezmartínez no considera ningún mérito en la película y llegó a plantear que *Ciudades oscuras* recurría a muchos elementos visuales “aprendidos” de *Amores perros*.¹⁶ También hay quienes, como Pepe Rosales,¹⁷ consideran al filme como una mera imitación de *Amores perros* en la medida en que recrea una serie de historias “decadentes” sin ir más allá.

2.4 La ciudad en “Ciudades oscuras”

Ciudades oscuras es un filme ambientado en las calles del centro de la ciudad de México que busca retratar la inseguridad, la corrupción y la impunidad de la urbe. La ciudad que se muestra está caracterizada por la saturación de edificaciones, la preponderancia del color gris y del graffiti, la suciedad y la impresión de un abandono de los espacios que la constituyen.

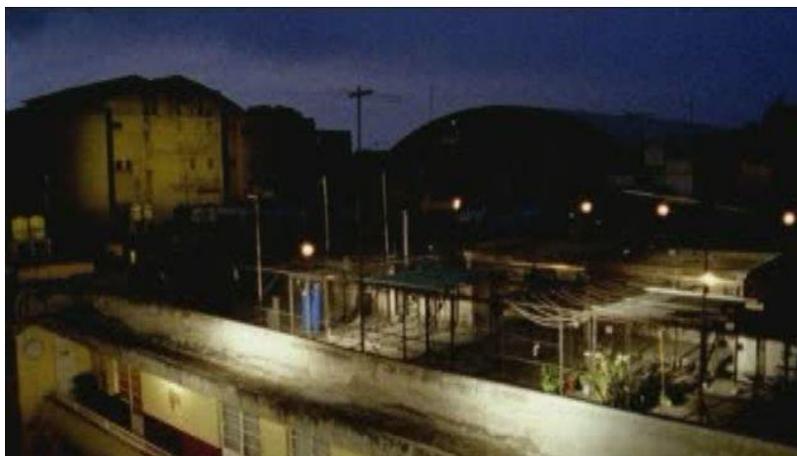
¹³ Nelson Carro, “Ciudades oscuras”, *Tiempo libre*, Número 1168, 26/08/2002, p. 2

¹⁴ Luis Tovar, “Ciudades oscuras”, *La Jornada*, La Jornada Semanal, 22/09/2002, p. 13

¹⁵ Carlos Bonfil, “Ciudades oscuras”, *La Jornada*, *op. cit.*, p. 5 a

¹⁶ Ernesto Diezmartínez, “Revisa la desgracia”, *Reforma*, Primera Fila, 20/09/2002, p. 13

¹⁷ Pepe Rosales, “Visión light”, *Excelsior*, 22/08/2002, p. 11



La urbe también aparece como un espacio saturado por el ruido, donde sirenas de ambulancias y patrullas, disparos y gritos, resultan familiares para quienes habitan en este entorno. Son los sectores marginales los que habitan este espacio.

Lo que caracteriza a este entorno social es la falta de oportunidades económicas que les permita tener una vida digna, de esta suerte, proliferan actividades como la prostitución, el tráfico de drogas, la corrupción o la venta de artículos robados. El Estado parece tener escasa presencia en esta sociedad, sólo aparece representado en la institución policial que, paradójicamente, poco tiene que ver con la procuración de justicia que idealmente deberían de promover. Por lo demás no hay ningún tipo de instancia gubernamental que suscite la convivencia social. Los distintos sectores sociales se encuentran olvidados y la pobreza es una de las características de esta ciudad. Evidentemente son los habitantes más desprotegidos de esta urbe los que sufren intensamente la

marginalidad en la que se encuentran, así, los ancianos y discapacitados se llevan la peor parte al no existir ningún tipo de trabajo o actividad en la que resulten competitivos, al no contar con apoyos gubernamentales pero, también, al encontrarse olvidados por familiares, amigos y vecinos. Frente a la soledad en la que se encuentran y carentes de un ingreso económico estable, los ancianos recurren invariablemente al suicidio. Por su parte, las madres solteras, que deben encontrar la manera de sostener económicamente a sus hijos y sin contar con algún tipo de apoyo, recurren a la prostitución ante la carencia de trabajos y oportunidades. De esta suerte son las mujeres, los viejos y los discapacitados los que sufren en mayor grado las atrocidades de este sistema económico que los conduce a realizar todo tipo de actividades que les permitan obtener el dinero necesario para subsistir.

Frente a la descomposición social, institucional y económica en la que se encuentran estos sectores sociales, no es de extrañar que la policía sea una institución dominada por la corrupción. El poder avasallador con el que cuenta la policía, el abandono estatal, la vulnerabilidad de los habitantes y el gran deseo de tener más dinero, hacen que la corrupción se vuelva una parte estructural de la institución. El trabajo de la policía consiste más en infringir las leyes que en suscitar el orden y la seguridad y, de esta suerte, promueven todo tipo de extorsiones y robos, además de fomentar la prostitución, la corrupción y el tráfico de drogas. La importancia de pertenecer a la institución policial y poseer un arma les proporciona un poder total frente al resto de los habitantes de la urbe, sus intereses personales rigen la ciudad y saben que sus acciones no serán castigadas debido a que no hay ninguna instancia superior que vigile su actuar: La impunidad se vuelve el destino final de todos los delitos que ocurren. A su vez existe la certeza de que la justicia debe ser realizada por cuenta propia ante el abandono y corrupción institucional y, así, los homicidios resultan una realidad frecuente.

La muerte también soluciona los problemas de desamparo, soledad o violencia y la noche, los callejones o las viviendas se vuelven el lugar idóneo para matar o suicidarse. De esta suerte, la violencia logra enraizarse con mayor fuerza

en las estructuras de convivencia de estos sectores sociales y no es de extrañar que existan serios problemas de discriminación. El color de la piel se utiliza como elemento para denostar a una persona pero también el género o las preferencias sexuales. El machismo se vuelve un elemento característico de esta ciudad que propone el filme, mujeres y homosexuales no se merecen el respeto de nadie y se vuelven víctimas de todo tipo de abusos al ser concebidos como objetos y no como personas. Frente a este escenario las violaciones a mujeres no impactan de ningún modo a la sociedad porque la culpa es de ellas, como dice un comandante de la policía: “pinches viejas, todas son unas putas, si las violaron es porque ellas se lo buscaron.” Frente a este escenario se vuelve posible la existencia impune de pederastas y violadores, el machismo parece ser uno de los peores peligros de la urbe.

También existe la violencia física, justamente son los habitantes de esta ciudad los que cometen todo tipo de acciones contra alguien con el que han establecido algún tipo de vínculo previo. De esta suerte son los padres los que matan a sus hijos, los amigos los que violan a sus amigas, los policías los que golpean a los que, en realidad, deberían de proteger, y así sucesivamente. Y frente a este panorama las relaciones familiares también se encuentran en crisis, no es posible encontrar ninguna familia solidamente conformada, abundan los padres solteros, los hijos incomprensidos, los hermanos distantes y los abuelos olvidados. La única relación funcional que la película plantea es la de las madres con las hijas y la amistad que existe entre mujeres, por lo demás, las relaciones se caracterizan por la hostilidad, el engaño o el abuso.

Frente a esta crisis social parece existir un problema serio de alcoholismo y drogadicción, su consumo está muy difundido y es mostrado como uno de los medios utilizados que se emplean para escapar de la realidad. Tanto niños, jóvenes, adultos o viejos consumen algún tipo de droga o bebida embriagante, ya sea por consentimiento propio o por ser obligados a ello, y lo hacen por diferentes razones que buscan fines inmediatos, es decir, poder conciliar el sueño de un bebé que no para de llorar, pasar un rato de diversión, tratar de olvidar los problemas que los aquejan o calmar la ansiedad que genera la adicción pero,

nuevamente, este tipo de conductas sociales fomentan invariablemente la violencia.

La película parece proponer que estos sectores sociales son considerados como ciudadanos de segunda o tercera clase, que no merecen nada y, así, se encuentran al margen del resto de los habitantes de la ciudad. No es posible percibir algún encuentro con miembros de otros sectores sociales, nadie externo a este barrio ingresa a él pero tampoco sus habitantes salen de él, la vida está planteada para que no haya razones que los hagan ir a otros espacios.



La ciudad a la que no tienen acceso los sectores marginales.

Lo que sí hay es un deseo recurrente por huir de la ciudad de cualquier manera, la urbe es concebida como el origen de todos los males y tragedias, la posibilidad de hacer la vida en otro lugar promete mejor suerte y así lo demuestran los que han logrado salir de ella. El infierno que propicia la ciudad también ha conseguido que algunos huyan de ella espiritualmente, es decir, construyendo realidades mentales que les permiten escapar de esta urbe y de las tragedias que han vivido.

2.5 Conclusiones

Todo el poder y *Ciudades oscuras* son filmes realizados por el mismo director, Fernando Sariñana, que muestran a una ciudad de México con elementos en común pero que, mayoritariamente, profundizan en diferentes universos que ofrece la megalópolis. Por un lado *Todo el poder* es un filme que parte del punto de vista de los integrantes de la clase media y, en menor medida, de los miembros de clase alta que habitan en la ciudad de México. De esta suerte, el discurso de la película se concentra en los problemas que estos sectores sociales sufren, es decir, la inseguridad que atenta contra su patrimonio material y contra su tranquilidad, la incapacidad de defenderse ante la embestida brutal del crimen organizado, la inestabilidad económica que atenta contra su solvencia y la desesperante impunidad que ofrece un sistema judicial plagado de corrupción. Mientras tanto *Ciudades oscuras* parte del punto de vista de los sectores marginales que habitan la urbe y así, los problemas que se abordan son otros. En este caso la lucha por conseguir el dinero suficiente para permitir la subsistencia parece ser el problema central. La marginación social y económica en la que se encuentran promueven la descomposición social que hace que estos grupos vivan la vida al día, lo importante es conseguir las necesidades del momento y se vuelve imposible hacer planes a futuro ante la incertidumbre en la que se encuentran. De este modo, la violencia, la corrupción, los abusos, la drogadicción y el alcoholismo son realidades presentes en la vida de estos sectores.

Las relaciones sociales se encuentran en crisis en ambas películas, en *Todo el poder* la descomposición proviene de la mala distribución de la riqueza que existe en la ciudad y que promueve todo tipo de actividades delictivas que afectan la manera en que los diferentes grupos sociales se relacionan entre sí. A su vez, también es perceptible cierta crisis en los núcleos familiares al plantear el divorcio como un elemento cada vez más característico en sectores de clase media y alta. Por su parte, en *Ciudades oscuras* la descomposición social resulta más cruda, en este caso es posible ver cómo la profunda desigualdad económica orilla a estos sectores sociales a realizar actividades poco deseadas, como la

prostitución o la mendicidad, que a su vez fomenta el ejercicio de la violencia, la discriminación y el machismo y que, por su puesto, también promueve el alcoholismo y la drogadicción. En este entorno no es de extrañar que existan madres solteras, hijos descuidados, abuelos olvidados y pocas muestras de relaciones amistosas o amorosas. La constante parece ser la soledad y las relaciones dominadas por la violencia.

A su vez la crisis económica en la que se encuentran inmersos los habitantes de la ciudad, y así lo plantean ambas películas, repercute en las profesiones que se realizan. En *Todo el poder* se muestra un problema serio de desempleo sufrido por los miembros de las clases medias que los lleva a realizar todo tipo de trabajos poco relacionados con su preparación profesional. Es también la crisis económica la que ha llevado a muchos a dedicarse a actividades delictivas y, a pocos, a acaudalar grandes cantidades de dinero. La sociedad que plantea el filme está caracterizada por las diferencias económicas extremas. En *Ciudades oscuras* la marginación social y económica ni siquiera permite escoger un trabajo o buscar alternativas, se tiene que realizar cualquier actividad con el fin de procurar el dinero para la subsistencia, evidentemente la corrupción y el delito son actividades socorridas frente a la falta de oportunidades. En el caso de *Ciudades oscuras* tampoco es posible notar la existencia de instancias gubernamentales que promuevan la convivencia social, sólo aparece retratada la policía que, paradójicamente, sólo acentúa la peligrosidad que prevalece en estos espacios de la urbe.

En cuanto a la territorialización de la ciudad ambas películas me parece que tratan el asunto al hacer referencias a espacios de la urbe que pertenecen a determinados grupos sociales. En *Todo el poder* se plantean zonas específicas en donde viven los sectores de clase media y alta y, por su parte, los espacios de la ciudad en donde la delincuencia tiene bodegas dedicadas a desvalijar coches y guardar todo tipo de objetos robados. De esta suerte, aparecen imágenes de una ciudad más limpia, verde, ordenada, cuidada y glamorosa, en donde desarrollan la vida los miembros de sectores mejor acomodados, y otra en donde el abandono y la suciedad proliferan. No se muestran espacios herméticos, es decir, cualquier

habitante de la ciudad puede transitar por donde quiera pero, claro está, lo hace bajo su propio riesgo ya que en cualquier lugar y a cualquier hora se puede ser víctima de un atraco. Por su parte *Ciudades oscuras* más bien plantea una especie de marginación, la ciudad que se muestra es gris, oscura, sucia y saturada, los espacios verdes resultan inexistentes. Los personajes de la película parecen ser prisioneros del lugar donde habitan, no es posible verlos salir de su barrio, viven aislados del resto de la ciudad y del resto de sus habitantes. Es por esta razón que no existe ningún contacto con miembros de otros grupos sociales, ellos se encuentran atrapados en su espacio, ahí trabajan, estudian, se divierten y no parece haber una necesidad que los haga salir a otras partes de la ciudad. Su vida la realizan caminando, no es necesario recurrir al transporte público al no haber distancias largas que recorrer. Lo que sí existe es un deseo más o menos generalizado por huir de la ciudad en busca de una mejor calidad de vida pero, realizarlo parece ser una misión imposible, el dinero es necesario para ello.

Por su parte, en *Todo el poder* sí se muestra la existencia de encuentros entre miembros de diferentes grupos sociales, ya sea a través de relaciones laborales,- los miembros de clases vulnerables ofrecen sus servicios a los que tienen la solvencia económica para pagarlos-, o bien, por medio de encuentros en el transporte público que es utilizado por integrantes de diferentes grupos sociales y, por último, a través de la delincuencia. Las relaciones entre miembros de la clase media y alta parecen mucho más sencillas, la certeza de pertenecer a estos grupos sociales da tranquilidad y permite que estas relaciones se lleven con una confianza llamativa frente a la inseguridad que prevalece en la ciudad. Como mencioné anteriormente, *Todo el poder* adopta el punto de vista de las clases medias y altas, el filme no plantea que estos sectores contemplen la posibilidad de irse de la ciudad, a pesar de tener los recursos para hacerlo, no es una expectativa de vida.

Ambas películas hablan de la corrupción que existe en el sistema judicial caracterizándolo como una institución dominada por la burocracia y conformada por delincuentes. En los filmes se muestra a la policía como partícipe de toda clase de delitos, la justicia no existe porque son ellos quienes participan en el

crimen organizado y, por tanto, se encuentran protegidos, han moldeado la estructura de poder a su conveniencia y son sus intereses personales los que rigen en la ciudad. En *Todo el poder* se muestra el juego que hacen los medios de comunicación a la corrupción, de manera destacada la televisión. Es en ella donde se da cabida a la hipocresía de funcionarios públicos y a farsas que tratan de hacer creer a los televidentes que la justicia sí se ejerce en la ciudad. En este caso se habla de funcionarios de todos los niveles en la justicia de la urbe, desde policías auxiliares hasta procuradores de justicia con lo que se muestra el nivel de arraigamiento que tiene la corrupción en esta instancia, pero también, se muestra la existencia de ésta en la política y en la Iglesia. En *Ciudades oscuras* la radiografía es diferente, el contacto que se hace con el poder judicial es a menor escala, aquí los policías que aparecen son aquellos que tienen contacto inmediato con la ciudadanía, es decir, aquellos que reciben denuncias de los habitantes y que también patrullan las calles de la urbe. De cualquier modo, en ambos filmes el machismo, la prepotencia y la corrupción son los elementos que los caracterizan. Frente a este escenario se plantea la posibilidad de hacer justicia por cuenta propia, ante la impunidad, es común que los habitantes de la ciudad decidan enfrentarse directamente con el crimen organizado en busca de justicia y haciendo de lado al sistema judicial.

CAPÍTULO III. Una ciudad contrastante: Amar te duele y Amores perros

3.1 El contexto de la realización de “Amar te duele”

Para el momento en que Fernando Sariñana realizó *Amar te duele* ya contaba con una trayectoria importante en el cine; había producido y escrito algunos guiones y ya tenía cuatro largometrajes realizados.

Amar te duele fue producida por Altavista films y Videocine. Videocine es una empresa de Televisa que se dedica a la producción de cine mexicano y a la distribución de cine nacional e internacional. Dentro de sus producciones podemos encontrar películas como *El tigre de Santa Julia*, *La segunda noche* o *Matando Cabos*. Por su parte, Altavista Films surgió en 1997 como una compañía productora de cine con un interés más profundo en el dinero, apostaron por financiar un cine que a la gente le guste ir a ver, que en la calidad cinematográfica. Fue *Todo el poder*, película dirigida por Fernando Sariñana, el primer filme que esta casa productora financió y con la que obtuvo buenas ganancias en taquilla. A partir de este momento Altavista films produjo las siguientes películas del mismo director considerado por la cabeza principal de esta productora, Francisco González Campeán, como el director más rentable del cine nacional ya que, independientemente de sus logros en el aspecto cinematográfico, había conseguido hacer un cine que le gustaba ver al público mexicano.¹

Al ser estrenada *Amar te duele*, Sariñana parecía ser uno de los directores mexicanos con mejor suerte en la producción cinematográfica de nuestro país. En el periodo que va del año 1999 al 2002 logró filmar y exhibir cuatro películas- *Todo el poder*, *El segundo aire*, *Ciudades oscuras* y *Amar te duele*- cuando la producción anual en ese momento gira alrededor de los 26 filmes y cuando es rarísimo que algún otro director logre hacer tantas películas en tan poco tiempo.² Parece que la suerte de Sariñana está en este aspecto que Altavista films notó

¹ Carlos Juárez, “Sariñana: Filmar te duele”, *Excelsior*, 10/11/2002, p. 10

² Rafael Aviña, “Cura el romance con fórmula clásica”, *Reforma*, Primera fila, 08/11/2002, p. 12; Carlos Juárez, *op. cit.*, p. 10; Luis Tovar, “Y mi voz que (no) madura”, *La Jornada*, La Jornada Semanal, 17/11/2007, p. 15.

desde un principio, que sus películas suelen ser éxitos de taquilla y, de esta suerte, Sariñana ha logrado conseguir financiamientos para sus películas con relativa facilidad. La película se realizó con un presupuesto de 15 millones de pesos.

Amar te duele logró un buen éxito y por lo tanto una prolongada permanencia en cartelera. A los cuatro meses de estar siendo exhibida ya había recaudado 70 millones de pesos en taquilla y había sido vista por cerca de 2 millones de espectadores.³ *Amar te duele* contó con una importante campaña publicitaria que aunada a la historia, que resultó atractiva para el público joven, y el *soundtrack*, que juntaba a numerosos grupos importantes y de moda en la escena musical de ese momento, contribuyeron al éxito de la película.⁴ Muchos críticos vieron con malos ojos el *soundtrack* porque consideraron que el filme parecería haber estado hecho a modo de la música y no viceversa. Los recursos cinematográficos que se utilizaron y la constante presencia de música hicieron que muchos la consideraran como un videoclip de larga duración.⁵

Amar te duele, con guión de Carolina Rivera, la esposa del director y la guionista de *Todo el poder*, parece ser una película de fórmula pensada para un público joven. La crítica resultó un tanto contradictoria en sus opiniones. Ysabel Gracida consideró que *Amar te duele* era un filme que tuvo “la virtud de hablar de lo oculto (la discriminación), de lo que no se dice y, al mismo tiempo, de hacerlo desde una práctica cinematográfica que (...) resulta un planteamiento para mirarnos más a detalle.”⁶ Nora Judith Núñez coincidió con el punto de vista de Gracida pero reconoció algunos fallos, para ella la historia resultaba predecible y con personajes estereotipados. Carlos Juárez igualmente valoró los recursos cinematográficos empleados y las actuaciones convincentes del filme, pero consideró el final de la película como uno “conservador y reaccionario que lanza por la borda la intención de planear una historia sobre la tolerancia y las

³ Aaron Tonathium Galicia Razo, “*Amar te duele*: 70 millones de pesos en taquilla”, *Excelsior*, Espectáculos, 1/03/2003, p. 1

⁴ Nora Judith Núñez, “*Amar te duele*”, *Esto*, 08/12/2002, p. 2 b

⁵ Leonardo García Tsao, “La lucha de clases en videoclip”, *La Jornada*, Espectáculos, 15/11/2002, p. 7; Ysabel Gracida, “¡Corte! (y confesión)”, *El Universal*, Cultura, 21/11/2002, p. 2; Nora Judith Núñez, *op. cit.*, p. 2 b; Luis Tovar, “Y mi voz que (no) madura”, *op. cit.*, p. 15.

⁶ Ysabel Gracida, “¡Corte! (y confesión)”, *op. cit.*, p. 2

desigualdades sociales.”⁷ Rafael Aviña no dudó en calificarla como una película de fórmula que lograba “reunir impacto comercial y ciertos apuntes sociales.”⁸ Leonardo García Tsao consideró que el filme era meritorio en la medida que abordaba un tema poco tratado por el cine, el de la discriminación, pero de manera fallida: “En lugar de explotar las observaciones sociales (...), el cineasta opta por agotar los recursos de moda –la cámara en incesante movimiento, los cambios arbitrarios de color y textura, la banda sonora como rocola de éxitos recientes-.”⁹ Luis Tovar no le encontró ningún acierto al filme, por el contrario, la consideró como una historia convencional y meramente comercial.

3.2 *La ciudad en “Amar te duele”*

Amar te duele muestra una ciudad fragmentada, una ciudad dividida en el mundo de los ricos y el de los pobres. La película retrata la vida de estos extremos sociales, es decir, el de la clase alta y el de la clase baja, a través de dos personajes, Renata y Ulises. No se hace mención de otras clases o grupos sociales. El retrato de estos dos mundos se hace a través de comparaciones entre la vida de Renata y la de Ulises, aunque estos dos personajes cuestionan los valores establecidos, los contrastes se muestran a través de sus modos de vida y de sus círculos sociales.

La película hace referencia a estos sectores empleando un lenguaje coloquial, para los ricos se utilizan calificativos como “fresas” o “juniors”. Para los pobres las palabras que se usan son “naco”, “aborigen”, “fríjol”, “mugroso”, “indio” o “salvaje”. Así, mientras los términos con los que se describe a los ricos parecen ir en contra de las actitudes y no de los rasgos raciales, a los chicos de la clase baja se les descalifica haciendo referencia a su apariencia física. Apariencia que poco tiene que ver con los rasgos o modos de vestir de la cultura indígena, aunque los insultos remitan a ella. Los ricos no parecen sentirse identificados con

⁷ Carlos Juárez, *op. cit.*, p. 10

⁸ Rafael Aviña, “Cura el romance con fórmula clásica”, *op. cit.*, p. 12

⁹ Leonardo García Tsao, “La lucha de clases en videoclip”, *op. cit.*, p. 7

la parte indígena de México y abrazan otros idiomas, otra música y otras costumbres.

La apariencia física resulta fundamental, a través de ella se juzga a las personas y se sabe si son ricos o pobres. Ropas holgadas, patinetas en la mano y mochilas al hombro parecen ser distintivos de los chicos “nacos”; blusas cortas, pantalones grandes, faldas pequeñas, maquillaje y peinados llamativos el de sus amigas. Los chicos de la clase alta se distinguen por llevar ropa más ajustada, celulares en mano y una apariencia más “limpia” sin maquillaje o peinados “locos”.

La sociedad que se muestra está fragmentada y la ciudad debe responder a ello. Tanto ricos como pobres tienen sus territorios en la ciudad lo cual hace que se relacionen con ella de modos diferentes. Los espacios de los ricos buscan estar separados de la ciudad, son espacios que se han construido para encontrarse aislados y protegidos: centros comerciales, discotecas, escuelas privadas, casas con enormes bardas y sofisticados sistemas de seguridad o, en última instancia, casas de campo.



El ingreso a estos lugares está determinado por el dinero y por la apariencia física, los “fresas” están tranquilos en ellos porque parecen garantizarles la lejanía de grupos sociales con los que no desean convivir. Estos espacios buscan ser herméticos, de no ser así los conflictos llegan de inmediato. A su vez, hacen sentir a sus propietarios cierta autoridad, en ellos pueden agredir a los “otros” porque se sienten poderosos. A este aislamiento también contribuye su único medio de transporte: el automóvil. El automóvil cobra una curiosa importancia, es un caparazón en donde los ricos se sienten protegidos y esta protección se desplaza, es decir, es posible introducirse en territorios ajenos sin consecuencias. El automóvil cobra una calidad única en toda la ciudad, no importa en cuál espacio. Éste es más importante que los peatones, siempre tiene la preferencia y así parecería imponerse la forma de transporte de los ricos frente a la que usan los pobres. Los peatones han aceptado esta invasión a su espacio.

Los espacios públicos como parques, plazas, mercados no son de los ricos, ellos han preferido aislarse de éstos. Los pobres en cambio se han apropiado de la ciudad, hacen su vida en las calles, plazas, mercados, escuelas públicas, barrios o parques, su permanencia en ella no tiene horarios y hacen todo ahí: platican, bailan, pintan graffiti, juegan, toman alcohol, tienen relaciones sexuales, etc.



Los miembros de las clases bajas se mueven en la ciudad a pie, con patineta o en transporte público. Los ricos no van a sus territorios, están aislados así que no resulta necesario. Los miembros de sectores marginales sí se atreven ir a ciertos lugares que les resultan ajenos, tal es el caso de la discoteca o el centro comercial. Su ingreso a estos espacios siempre implica un conflicto, la

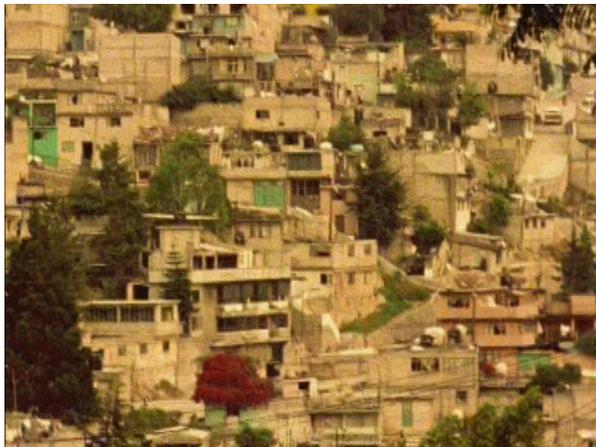
película nos lo insinúa con tomas en blanco y negro cuando los pobres están en ellos. Son lugares a los que pueden ir aunque su presencia les merezca insultos, golpes o amenazas. No los frecuentan, no son sus espacios, sólo van a ellos por determinados objetivos. La película propone que la pertenencia o no pertenencia a un espacio específico de la ciudad resulta evidente por la apariencia física. Los modos en que visten, peinan y se comportan son los distintivos de cada grupo social que dejan en claro su presencia en cierto espacio.

La única posibilidad aceptada de relación entre la clase alta y la baja es la laboral, esta relación permite a los pobres permanecer en los espacios de los ricos. Ellos son sus choferes, guardaespaldas o servidumbre que deben portar un uniforme que los distingue como tales y que no permite por ningún motivo la posibilidad de confusión. Los ricos no hacen ningún intento por insertarse en algún espacio de los pobres.

Los lugares en que cada grupo social habita también son muy característicos. La casa de Renata es de grandes dimensiones, el acceso a ésta sólo es posible en coche. Su enormidad y semejanza a un laberinto dan la oportunidad de que en ella ocurran cosas sin que los demás miembros de la familia se enteren. Su orden, luminosidad y limpieza nada tienen que ver con la familia caótica que la habita. El sofisticado sistema de seguridad con que cuenta la casa refleja el miedo que se tiene al entorno.



Por su parte, la casa de Ulises se encuentra en una calle descuidada y sucia, las casas son humildes y no están terminadas, da la impresión de un espacio saturado, de estar unos sobre otros. Las vistas que la película muestra de esta parte de la ciudad hacen entender que es una zona muy elevada como la cima de un cerro, un lugar aislado. La puerta de la casa de Ulises da directamente a la calle, no es necesario tener un coche para ingresar a ella. Todas las casas de la zona cuentan con barrotes en las ventanas como único sistema de seguridad que reitera la idea de la inseguridad en la ciudad. El interior de la casa es oscuro, sucio y desordenado, resaltando la pobreza de la familia. La mayor parte del tiempo la casa se encuentra sola, sus habitantes están ahí sólo para dormir, la demás parte del día la pasan en la calle.



La ciudad está fragmentada, cada grupo social cuenta con sus espacios, infringir otros espacios siempre debe terminar en un conflicto, la única solución es no acceder a los que no son propios o huir de esta urbe. Las normas sociales sólo

pueden ser desafiadas en la imaginación, tratar de hacerlo en la vida real siempre tendrá un desenlace fatal.

A pesar de que cada grupo social tiene sus espacios, éstos parecen estar muy cerca y conectados por puentes peatonales o de automóviles. Los puentes son los que unen a estos dos mundos antagónicos aunque también lo hacen los trabajadores de los ricos, los teléfonos y el radio. Evidentemente son más los elementos que los separan que los que los unen, tal es el caso del lenguaje. A pesar de ser habitantes de la misma ciudad, se ha formado también una brecha. Las formas de hablar, expresiones y palabras son diferentes, cada grupo social utiliza las propias y con esto define parte de su identidad. Las diferencias son palpables pero no llegan al grado de la incompreensión entre los diferentes sectores sociales.

Las relaciones familiares sólo se muestran a través de los dos personajes principales. En el caso de Renata, la chica rica, están basadas en el dinero, la convivencia con sus padres se reduce a ir de *shopping* o a discusiones sobre su ser “diferente” de los “nacos” a propósito de la revelación de su relación con Ulises, el chico pobre. Por lo demás, los padres están ausentes de la vida de sus hijas, sus obligaciones residen en darles lo que ellas necesitan en el ámbito económico e intervenir ante cualquier trasgresión de sus hijas a los valores establecidos, pero no más. Su relación no es cercana y los padres se despreocupan al tener a un chofer que se encarga de llevarlas a los lugares que necesitan y al tener a una sirvienta que les prepara la comida y atiende las necesidades de la casa. La relación entre Renata y su hermana no es mejor, parece una relación de complicidad. Están juntas porque así es más fácil engañar a sus padres.

Ulises y su familia tienen otro tipo de relación. Los padres tienen un negocio en el que Ulises tiene que trabajar así que su relación es laboral pero también afectiva, la mejor relación la lleva con su madre. Su hermano es su compañero y su amigo. En este caso los problemas se arreglan hablando. El dinero también cobra cierta importancia en esta familia, Ulises no puede realizar su sueño de ir a una escuela de dibujo porque no puede pagarla. También la relación con Renata

genera problemas: sus padres consideran que es una relación imposible, el dinero es una barrera infranqueable.

La película muestra la excepcionalidad, tanto de Renata como de Ulises, al romper todos los esquemas preestablecidos después de haberse conocido. A partir de su relación amorosa Renata parece tener una visión humana del mundo, en donde el dinero no importa y la apariencia física tampoco. Para el resto de su círculo social estos elementos son primordiales. Por su parte Ulises es caracterizado como un chico honrado, sensato y trabajador. Él cuestiona a sus amigos que roban, que no trabajan, que buscan problemas, en fin, ha roto con los esquemas de su medio social.

3.3 El contexto de la realización de “Amores perros”

Amores perros es un filme producido por Altavista Films y Z Film. Altavista Films surgió en 1997 como una compañía productora de un cine de calidad pero con atractivo comercial. De esta suerte Altavista Films ha producido películas como *Amores perros*, *Todo el poder*, *Por la libre*, *El segundo aire* o *Amar te duele*; filmes que, independientemente de su calidad cinematográfica, han logrado tener una considerable cantidad de espectadores por las escandalosas campañas publicitarias que han tenido. Z Film, por su parte, fue una productora creada en 1991 por el propio director de *Amores perros*, Alejandro González Iñárritu, que buscaba enfocarse en la producción de comerciales, cortometrajes y programas de televisión.

Amores perros tuvo una fabulosa campaña publicitaria promovida por su productora que, aunado a la gran cantidad de premios que el filme comenzó a recibir en el extranjero, surtió efectos en taquilla.¹⁰ Para el momento de su estreno en México (16/06/2000), ya contaba con un premio en la emisión 53 del Festival de Cannes y, después de ocho semanas de exhibición en cines de México, ya habían asistido a verla 2 millones 700 espectadores.¹¹

El director del filme, González Iñárritu, proveniente del medio publicitario y con estudios de comunicación, generó una grata sorpresa al ver que sus habilidades cinematográficas poco tenían que ver con el mundo de la publicidad en el que anteriormente trabajaba y del que, justamente, se habla en el filme. Su primer largometraje, *Amores perros*, refleja un serio y riguroso trabajo en el ámbito cinematográfico que muchos críticos no dudaron en valorar y que compararon constantemente con la obra de Tarantino o Kieslowski.¹² Por su parte, el guionista Guillermo Arriaga, fue reconocido por el guión bien estructurado y logrado del filme.¹³

¹⁰ Luis Tovar, “Arena y cal”, <http://www.jornada.unam.mx/2000/11/12/sem-columnas.html>

¹¹ Graciela Rodríguez, “Sus ‘perros’ a la cabeza”, *Reforma*, Gente, 11/08/2000, p. 7

¹² Carlos Bonfil, “Amores perros”, *La Jornada*, Cultura, 25/06/2000, p. 4

¹³ Julia Elena Melche, “Entre amores y perros”, *Reforma*, Magazine. 25/06/2000, p. 15

La crítica juzgó de manera contrastante los aciertos y fallos de *Amores perros*. Hubo quienes como Carlos Bonfil vieron en el filme “una película ágil, sensible, capaz de transformar su supuesto gusto por la violencia (...), en una afinada observación de las emociones humanas.”¹⁴ O como Daniel Krauze que no dudaron en considerar al filme como un clásico, que con el buen manejo de actuaciones, fotografía y edición lograron que la película creara “un mapa de la sociedad mexicana, como ningún otro film reciente.”¹⁵ Para Javier Betancourt el filme resultó producto de un trabajo riguroso, que resultaba atractivo visual y temáticamente, donde se mostraba “lo perro de la condición humana dentro de este alucinante hacinamiento que es el D.F.”¹⁶ Pero también hubo quienes, como Perla Ciuk, consideraron que la película no era la octava maravilla como se estaba haciendo creer al no aportar nada nuevo en su narrativa, aún así la película resultaba “de cuidadoso trabajo, bien realizado y ambicioso.”¹⁷ Y hubo críticos, como Jorge Ayala Blanco, que no encontraron mérito alguno en el filme.¹⁸

3.4 La ciudad en “Amores perros”

Amores perros es un filme que narra 3 historias de manera aislada y que tienen como punto de encuentro un accidente automovilístico en el que los protagonistas de cada historia se ven involucrados. De esta suerte la película refleja la vida en la ciudad de México y lo hace a partir de los protagonistas de cada una de las historias y de los pequeños relatos que aparecen en el filme. Así el primero de ellos, titulado “Octavio y Susana”, habla de un sector marginal de la ciudad. El segundo, el de “Daniel y Valeria” representa a un grupo social mejor acomodado y, por último, está la historia de “El Chivo y Maru” en el que aparecen los dos polos anteriores, es decir, mientras Maru vive en un medio de clase media o alta, el Chivo vive en una ciudad marginal. Además se cuentan otras pequeñas historias a

¹⁴ Carlos Bonfil, “Amores perros”, *op. cit.*, p. 4

¹⁵ Daniel Krauze, “Los varios Amores... Perros”, *Reforma*, Gente, 27/03/2001, p. 9

¹⁶ Javier Betancourt, “Amores perros”, *Proceso*, Número 1234, 27/06/2000, p. 97

¹⁷ Perla Ciuk, “Amores perros”, *Uno más uno*, Cultura, 21/06/2000, p. 34

¹⁸ Jorge Ayala Blanco, “González Iñárritu y el neotremendismo chafa”, *El financiero*, Cultura, 19/06/2001, p. 108.

lo largo del filme en donde sus protagonistas también se ubican en estos dos extremos sociales. Todos estos relatos tienen elementos comunes tales como el amor, las relaciones familiares, las relaciones con el dinero, con los perros y, evidentemente, con la ciudad.

Las relaciones sociales están determinadas por el dinero, éste es el que dirige las acciones de los personajes y el que genera esperanzas en sus vidas. Por el dinero se es capaz de realizar cualquier cosa ya que se cree que permite un futuro mejor, por él se engaña, se roba, se mata o se pelea. El dinero parecería ser el móvil para escapar de esta infernal ciudad ya que teniéndolo es posible irse a otro lugar o, por lo menos, aislarse en una casa de ensueños. Gracias a él es posible crear realidades que resultan más placenteras a las que existen en la propia ciudad. Esto permite que haya diferentes ciudades en una misma urbe, el nivel socioeconómico determina la zona en donde se vive y se trabaja.



La ciudad marginal



La ciudad de los ricos

Esta división de la ciudad no implica la apropiación de los espacios, es decir, el ingreso de alguien de un sector social bajo en un espacio de sectores

más acomodados o viceversa no genera desconcierto, parece que cada quien puede transitar por donde quiera bajo su propio riesgo. Eso sí, los encuentros entre diferentes sectores sociales se dan por pocos motivos, el dinero es uno de ellos ya que permite omitir barreras y parece lograr que los habitantes de la ciudad hagan cualquier cosa. También la televisión permite que diferentes sectores sociales se relacionen, las grandes estrellas de la televisión pueden ser vistas por los sectores más marginales, que evidentemente cuentan con el aparato en casa, pero también pueden ser vistas por cualquier otro sector social. Y el otro modo de encuentro que plantea la película es el catastrófico, es decir, el encuentro con consecuencias devastadoras como los accidentes automovilísticos, los asesinatos o los robos. De este modo, la ciudad parece ser un lugar fragmentado, donde cada sector social realiza sus actividades en espacios específicos, pero el dinamismo y la enormidad de la urbe, vuelven obligado el encuentro entre los diferentes grupos sociales.

La división de espacios de la urbe conforme al nivel económico de los habitantes permite que sucedan diversas actividades insospechadas para muchos. En las zonas marginales de la ciudad se llevan a cabo peleas de perros clandestinas, estas actividades sólo son conocidas por los habitantes de esos espacios y conlleva una serie de actitudes que muestran cierta descomposición social: en este lugar únicamente hay presencia masculina incluyendo la de los menores de edad, todos consumen alcohol durante las peleas y las apuestas se llevan a cabo con dinero de dudosa procedencia. La violencia y los desafíos son la atmósfera de estas actividades. También en la ciudad marginal es posible ver lugares que se dedican a desvalijar autos robados.



Estos espacios de la urbe parecen ser el sitio donde buena parte de los transgresores de la ley habitan, la película muestra a ladrones y asesinos que viven ahí. Por otro lado están los funcionarios públicos corruptos que en este caso están ejemplificados con la policía judicial. Esta policía parece moverse por todos los lugares de la ciudad y conocer todas las actividades ilícitas que en ella se realizan, justamente ellos están coludidos con los delincuentes y promueven la inseguridad en la urbe. Por último están los sectores sociales más acomodados que aparentemente llevan una vida apegada a las normas sociales pero que, en el fondo, también contribuyen a esta descomposición social. Es en este sector en donde se paga a asesinos a sueldo para matar a socios, empresarios o cualquier sujeto que esté atentando contra riquezas personales. De esta suerte la película propone que la enormidad de esta urbe y su fragmentación social permiten la realización de numerosas actividades, muchas veces ilícitas, ya que el anonimato es un elemento característico de esta megalópolis.

El coche resulta fundamental en esta ciudad, es uno de sus elementos constitutivos. Tener un vehículo parece cosa bastante fácil para todos los habitantes de la urbe y es un medio en el cual uno puede transportarse pero también espiar, robar, secuestrar e infringir las normas sociales ya que permite cierto anonimato e indiferencia de los que están al rededor. Parece ser el medio más directo de relacionarse con la ciudad ya que permite recorrer diferentes espacios de la urbe. No aparece ningún otro medio de transporte lo cual podría mostrar la necesidad creada de sus habitantes de transportarse únicamente a través de ese medio.

La ciudad que muestra el filme delata su extrema inseguridad a través de las numerosas actividades clandestinas que se realizan en ella: peleas de perros, asesinos a sueldo, policías corruptos, posesión ilegal de armas, etc. Esta urbe parece ser un lugar en donde cada cual infringe las normas que quiere sin ninguna consecuencia institucional. La justicia sólo se hace por propia cuenta, cada quien sabe el lugar que ocupa en la estructura de poder y conoce los límites que tienen sus acciones, sabe las consecuencias en caso de romper el esquema de

comportamiento establecido. El poder se demuestra y obtiene con la violencia y con el temor que se logra infundir a los demás.

Los modos en que cada sector social se gana la vida resultan opuestos, mientras las clases acomodadas parecen trabajar en grandes empresas con empleos seguros, las clases marginales buscan el dinero a través de lo ilícito, es decir, robando, matando, apostando, etc. Los trabajos de los sectores acomodados parecen haber sido obtenidos a base de favores de conocidos, de tal suerte, personas externas a estos círculos sociales parecen tener negado el acceso a este tipo de empleos.

Hasta este momento el dinero se vuelve el distintivo entre los diferentes habitantes de esta urbe y es el que promueve ciertas actitudes pero, a pesar de estas diferencias, también parece haber un trasfondo común entre los miembros de esta sociedad. En todas las historias narradas hay una marcada diferencia entre el ser mujer y el ser hombre en la ciudad. Las mujeres suelen aparecer casi en la totalidad de la película confinadas al hogar, si son mujeres que pertenecen a un sector marginal su presencia en la casa se vuelve indiscutible, la película nos insinúa que parte de su vida la hacen afuera pero nunca podemos verlas en la calle. Por su parte las mujeres que pertenecen a grupos de clase media o alta también se nos muestran mayoritariamente en el hogar, aunque en ocasiones se las puede ver en la calle ya que ellas son mujeres que trabajan. En estos espacios públicos ellas aparecen siempre acompañadas de un hombre o un perro.



Con los hombres suceden las cosas de otro modo, la película generalmente los muestra en la calle y las menos de las veces en el hogar independientemente

de su estrato social. El hogar es el lugar donde se está para descansar o para comer, pero no se ve una estancia prolongada de ellos en estos lugares. Por esta razón son los hombres quienes mantienen relaciones amistosas, laborales o de cualquier índole mientras que las mujeres únicamente se relacionan con las personas adscritas al hogar. Bajo esta lógica parece que la película propone que son los hombres los que dirigen la vida y las mujeres las que sufren las consecuencias de los actos de ellos, es decir, la vida de las mujeres de todos los estratos sociales se transforma en cualquier sentido por las acciones de los hombres. Por ejemplo, Susana, una estudiante de secundaria queda embarazada por un joven mayor, su vida tiene que ser modificada por el nuevo ser que, me parece, no es casualidad que sea un niño. Por el embarazo ella se casa con Ramiro, el padre de su hijo, y comienza a jugar el rol de madre: cuida al hijo, lava la ropa, plancha, hace de comer y solamente conserva un elemento de su vida pasada: estudiar la secundaria. En contraste Ramiro no parece haber modificado mucho su estilo de vida después del nacimiento de su hijo. También en la historia de Valeria lo podemos ver; Daniel abandona a su esposa e hijas para estar con Valeria que ha sido su amante. Aquí nuevamente podemos ver como Daniel modifica la vida de cuatro mujeres: su esposa, sus dos hijas y su amante. Y nuevamente se vuelve a mostrar esto cuando el coche de Octavio es el que se impacta contra el vehículo de Valeria trayendo consecuencias catastróficas a la vida de ella. Justamente es un hombre quien le amputa la pierna a Valeria. Por último, en la historia de el Chivo y Maru se repite este esquema, el Chivo abandona a su esposa e hija, Maru, para irse a la guerrilla y una vez más es el hombre el que da un giro a la vida de dos mujeres.

Las relaciones padres/hijos también son tratadas en la película, son unas relaciones que nuevamente funcionan bajo el esquema de los géneros. Las hijas parecen ser “queridas” por sus padres pero, por diferentes razones que resultaron más importantes que ellas, son abandonadas. Las madres son mostradas más cercanas a los hijos pero también parece generarse una brecha en estas relaciones al pasar de los años. Los acercamientos que hace la película a este tipo de relaciones muestran un desapego de los hijos hacia sus madres, los intereses,

valores y actitudes no tienen nada que ver entre una generación y otra. La figura paterna en la película aparece como muy débil mientras que la materna se representa con más fuerza aunque de manera fracasada. La convivencia entre hermanos tampoco parece estar mejor, son relaciones enteramente disfuncionales que son mostradas al extremo por la película; en los dos casos que aparece este tipo de relación siempre hay un odio que llega hasta el intento de asesinato. Y bajo este contexto el amor no es la excepción: el abandono, la infidelidad y la violencia son aspectos cotidianos en todos los sectores sociales. Parece que la soledad es el destino de todos ya que ni siquiera se muestran vínculos amistosos importantes, lo único que da sentido a la vida de todos los personajes de la historia son los perros.

3.5 Conclusiones

Amores perros y *Amar te duele* son filmes que muestran una fragmentación social y espacial de la ciudad de México, la primera lo hace a partir del punto de vista de varios personajes que pertenecen a diferentes sectores sociales, mientras que, la segunda, nos da una visión de la ciudad a partir de dos personajes que pertenecen a entornos antagónicos, es decir, a la clase alta y a la baja respectivamente.

La crisis social resulta palpable en ambos filmes. En *Amores perros* es posible percibir la crisis en diferentes ámbitos. Las relaciones familiares de todos los sectores sociales son disfuncionales, no existen muestras de cariño sino por el contrario, éstas se encuentran dominadas por la violencia y la incapacidad de comunicación que invariablemente conlleva a la separación de los miembros que la integran. Lo mismo sucede con las relaciones amistosas o amorosas. La película plantea que esta crisis social tiene un origen más profundo que surge de la frágil situación económica y del conflicto de valores que afronta la sociedad ciudadana. La crisis económica ha promovido la existencia de extremos sociales y así, la diferencia de estilos de vida entre un sector y otro resulta evidente. Esta situación fomenta la delincuencia como una actividad socorrida ante la falta de oportunidades económicas y, por supuesto, estas conductas impactan tajantemente los modos de convivencia social. También parece haber una crisis de valores profunda ya que matar, robar o secuestrar no son actividades que generen algún tipo de remordimiento sobre el sujeto que ejecuta este tipo de acciones. De esta suerte, la traición es un elemento común entre los habitantes de esta ciudad sin importar el parentesco o la pertenencia a un grupo social. La soledad es el destino de todos los habitantes de la urbe.

Por su parte *Amar te duele* plantea la existencia de una crisis social que radica en la discriminación, los miembros de un sector social no deben relacionarse con los de otros a no ser por cuestiones laborales. Evidentemente el problema de discriminación reside en cuestiones económicas pero también en los rasgos raciales de cada cual. Mientras los sectores mejor acomodados tratan de

negar las raíces indígenas de México y sus costumbres, los sectores de clases bajas conservan ciertos elementos de la cultura mexicana y muestran orgullo por ello. Queda en evidencia que la crisis económica que se vive en la ciudad es grave debido a la existencia de dos grupos sociales extremos, el de los ricos y el de los pobres. La película deja en evidencia el carácter privilegiado de pertenecer a la clase alta en la ciudad y lo común que es la existencia de sectores marginales. La crisis económica evidentemente ha promovido conductas delictivas que han logrado enraizar el temor, la violencia y la discriminación entre los habitantes de la urbe. Las relaciones familiares no parecen ir por mejor camino, la película plantea que en sectores de clase alta éstas se encuentran dominadas por la prepotencia y el engaño y que, en las clases marginales, la comunicación parece ser un elemento ligeramente recurrido aunque esto no hace las relaciones enteramente funcionales. Las relaciones amistosas o de amor parecen ser cordiales si se dan entre miembros del mismo grupo social.

Por su parte *Amores perros* plantea que las relaciones entre miembros de diferentes sectores se dan a través del dinero, por este se es capaz de todo, desde robar hasta matar y, así, los encuentros entre diferentes grupos se hacen inevitables. A su vez los medios de comunicación también permiten la convivencia de diferentes miembros de la sociedad, las realidades planteadas en ellos son absorbidas por receptores que pertenecen a diferentes estratos sociales. La enormidad y dinamismo de la ciudad también vuelve obligado el encuentro de múltiples realidades que la constituyen. En *Amar te duele* los encuentros entre miembros de diferentes círculos sociales se dan principalmente por cuestiones laborales. Los sectores marginales son los que ofrecen sus servicios a quienes puedan solventarlos y, para dejar en evidencia las diferencias que existen entre unos y otros, resulta elemental el uso de uniformes por parte de los prestadores de servicios.

Por su parte la idea de huir de la ciudad se plantea en los dos filmes como la única posibilidad de escapar a las inevitables tragedias que implica habitar en esta megalópolis. El impulso de huir reside en la necesidad de alejarse de la gente con la que se convive y no en otras cosas, como por ejemplo, la búsqueda de un

mejor trabajo. De esta suerte, es de la familia, amigos o conocidos de los que se escapa y no de la urbe propiamente.

En ambas películas se muestra a la ciudad fragmentada espacialmente. Los lugares en que se trabaja, se vive y se recrea dependen de la pertenencia a determinado sector social. En el caso de *Amar te duele* la división espacial es tajante, mientras los ricos realizan todo tipo de actividades en lugares construidos especialmente para permanecer aislados, los pobres desarrollan sus vidas en las calles y los espacios que la ciudad les proporciona. De esta suerte el ingreso a las diferentes zonas de la urbe sí está determinado por la pertenencia a un grupo social y tratar de ingresar a un espacio que no es propio puede acarrear consecuencias fatales. Por su parte, en *Amores perros* también se plantea una especie de territorialización de la ciudad, cada grupo social ocupa espacios determinados pero el ingreso a los ajenos no resulta difícil, el dinamismo y la enormidad de la urbe parecen hacer imposible la entera fragmentación de la ciudad.

De esta suerte, tanto *Amores perros* como *Amar te duele* hacen el retrato de una ciudad conformada por muchas ciudades, un espacio en donde es posible ver realidades contrastantes que denotan la crisis social y económica en la que se encuentran inmersos los habitantes de la urbe.

CAPÍTULO IV. *La ciudad aislada: De la calle y Perfume de violetas, nadie te oye*

4.1 *El contexto de la realización de “De la calle”*

De la Calle es una película basada en la obra homónima del dramaturgo Jesús González Dávila, dirigida por Gerardo Tort y con un guión de Marina Stavenhagen. El filme fue la obra prima de Tort después de haber realizado estudios de comunicación y haberse dedicado por varios años a la producción de comerciales, de algunos cortometrajes y de material audiovisual. Fue gracias a su cortometraje *Apuntes para un visual de la calle*, realizado en 2000, que nació el proyecto del largometraje y con el que promovió el financiamiento del mismo.¹ La producción quedó a cargo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, de Tiempo y Tono Films y de Zimat Consultores.

De la calle fue comparada con *Los olvidados* de Luis Buñuel y *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria por la temática y la manera en que se abordó ésta.² *De la calle* resultó una película de amor contextualizada en la calle, mostraba la vida que existe debajo de las coladeras de la ciudad y los sentidos que toma la vida de estos seres, siempre en un contexto de ficción. La película no buscaba reflexionar en torno a las causas de este fenómeno social, buscaba ser una especie de documental pero conservando una estructura dramática. De esta suerte la película no toma un partido claro frente a esta situación, parece ser más un testigo que observa lo que ahí sucede.

El proyecto contó con un año de preparación en el que Gerardo Tort y Marina Stavenhagen se vincularon con los niños de la calle para lograr un filme más certero, con más realismo y mejor adaptado. El guión surgió después de este

¹ Perla Ciuk, cd rom *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA – Cineteca Nacional, 2002

² Rafael Aviña, “Crudos y sensibles”, *Reforma*, Primera Fila, 12/10/2001, p. 4; Leonardo García Tsao, “El peleador callejero”, *La Jornada*, Cartelera, 12/10/2001, p. 22 a

acercamiento con los niños de la calle y se logró una buena adaptación que lo alejó de su origen teatral.³

En el proyecto se contemplaba la posibilidad de que los niños de la calle fueran los protagonistas del filme pero esta idea fue desechada ante la dificultad de lograr una participación constante y responsable de estos jóvenes. Por esta razón se tomó la decisión de que ellos fueran extras en la película y se contó con un elenco de actores que hicieron los papeles protagónicos de la historia. Esta decisión provocó que los realizadores del filme tuvieran que crear talleres de actuación con niños de la calle de diferentes zonas de la ciudad para después seleccionar a los mejores. Se tuvieron dificultades con esta decisión porque algunos eran inconstantes en las grabaciones, porque estaban bajo los efectos de alguna droga o porque dejaban de asistir. Los niños y jóvenes recibieron una retribución económica y en especie a cambio y, al final, regresaron a vivir a la calle.⁴ El recurrir a estos niños y jóvenes hizo que *De la calle* fuera considerada como un documental ficcionado.

La película generó muchas expectativas entre el público aún antes de su estreno por el tema que trataba, la vida de los niños de la calle. La curiosidad triunfó a pesar de que en la sociedad mexicana se suele ignorar a estos sectores sociales, se les teme y resultan una realidad lastimosa que se busca borrar. La película fue estrenada el 11 de octubre de 2001 en 250 salas del país, una cifra nada mala, y en su primer fin de semana en cartelera logró recolectar 8 millones 83 mil pesos con una asistencia de 252 mil 300 personas. Estos datos llaman la atención si los comparamos con *Todo el poder*, que en su estreno obtuvo 9 millones 600 mil pesos o *Amores perros*, con 8 millones 780 mil pesos.⁵ A su vez, el filme generó interés en Europa después de que *De la calle* recibiera el premio al Mejor Nuevo Director en el Festival de San Sebastián en España.

³ Javier Betancourt, "De la calle", *Proceso*, Número 1303, 21/10/2001, p. 65

⁴ "Filma los dramas 'De la calle'", *Reforma*, Gente, 30/06/2000, p. 2; Félix Zúñiga, "Niños de la calle en los sets", *Esto*, 02/10/2001, p. 4

⁵ Omar Cabrera, "Conquista la taquilla", *Reforma*, Gente, 21/10/2001, p. 9

En cuanto a la percepción que la crítica tuvo del filme, Rafael Aviña la consideró como una película con buen guión, un gran trabajo de fotografía, un buen reparto de actores y una atractiva banda sonora, que logró mostrar la sordidez de la ciudad y la problemática de los niños de la calle con sensibilidad y crudeza. Para Nelson Carro, la película es uno de los trabajos más interesantes del reciente cine mexicano, el filme logra “una mirada consciente de qué mostrar y hasta dónde mostrar, sin engolosinarse nunca con la sordidez del relato, dominada por el pudor y el respeto.”⁶ Julia Elena Melche consideró que “De la Calle no propone soluciones ni formula juicios sobre las causas reales de la miseria urbana, sino un recorrido superficial”.⁷ Para Jorge Ayala Blanco la película parece no tener ningún mérito, la considera como un filme que recurre a varios recursos cinematográficos “copiados” de *Amores perros*, con un uso fatigoso de la cámara, personajes mal actuados e historias burdas y obvias.⁸

4.2 La ciudad en “De la calle”

De la calle, ambientada en las calles del centro de la ciudad de México, es una película que narra la historia de Xóchitl y Rufino, dos jóvenes que habitan en las coladeras de la ciudad. La película hace un acercamiento a la vida que se desarrolla en el subsuelo mostrando un mundo que se caracteriza por el olvido, la miseria y la violencia.

El filme plantea una especie de territorialidad en la ciudad, el espacio donde habitan estos jóvenes “de la calle” está apartado de la urbe y por tanto del resto de sus habitantes. Hay escasos contactos con otros sectores sociales, las posibilidades que plantea la película siempre se deben al dinero. Los chicos “de la calle” venden productos, realizan algún espectáculo u ofrecen servicios en la calle a los automovilistas a cambio de dinero.

⁶ Nelson Carro, “De la calle”, *Tiempo libre*, Número 1121, 02/11/2001, p. 2

⁷ Julia Elena Melche, “Un vistazo a la miseria”, *Reforma*, Magazine, 2/10/2001, p. 6

⁸ Jorge Ayala Blanco, “Tort y el breviario de pobredumbre”, *El Financiero*, Cultura, 15/10/2001, p. 88



También prestan sus servicios en algún establecimiento recibiendo un sueldo ridículo, todo esto a cambio de miradas discriminatorias, que por la apariencia descuidada y sucia de estos jóvenes, demuestran temor y desprecio. La diferencia abismal que existe entre las diferentes clases sociales que habitan la urbe hace que existan resentimientos de unos hacia otros. Sectores sociales mejor acomodados evitan todo encuentro con los jóvenes “de la calle”, de esta suerte es difícil que transiten por barrios marginales y, de hacerlo, evitan todo contacto subiendo los cristales de sus automóviles. Por su parte, estos jóvenes muestran su descontento con pequeñas acciones como escupir a los coches, provocar accidentes automovilísticos o dañar de algún modo las propiedades de los otros.

Por lo demás no existen más encuentros con otros sectores sociales, estos jóvenes han sido borrados por el resto de los habitantes de la ciudad. Tampoco parecen existir para ninguna instancia gubernamental, la única institución que se retrata en la película es la de la policía. Su presencia no busca de ninguna manera procurar la justicia sino, por el contrario, promueven todo tipo de delitos. Es la policía la que controla el negocio de las drogas, la que promueve violaciones sexuales, la que extorsiona, la que suscita todo tipo de abusos hacia los habitantes de la urbe y, especialmente, a los sectores más vulnerables de ella.

A su vez parece existir una estructura de poder conocida por todos y fuera del marco institucional, en donde el poder gira en torno a la capacidad de someter, moral o físicamente, a alguien más. De esta suerte la policía logra ocupar un lugar muy elevado en esta estructura mientras que los demás obtienen poder en la medida en que son temidos por los demás o por enfrentarse directamente con la policía. Todo es posible en esta ciudad en donde la venganza guía las acciones de sus habitantes y donde las instancias que promueven la convivencia social son inexistentes.

Dentro de este escenario la muerte y la violencia se vuelven algo cotidiano para estos jóvenes “de la calle” ya que, al no tener nada que perder, ni material ni sentimentalmente, no temen por sus vidas. Su vida es como una rueda de la fortuna que se vive día a día y en la que pueden suceder todo tipo de cosas inesperadas. No hay ningún elemento que guíe sus vidas, las ocupaciones o actividades se van decidiendo sin mediar planeación alguna. De esta suerte, no temen robar o asaltar, lo que importa es tener el dinero que se necesita para sobrellevar el momento que se está viviendo.

Dentro de este mundo todos son vulnerables, la traición se da cotidianamente y la soledad es el destino de todos. Ser mujer trae otras complicaciones ya que suelen ser vistas como objetos sexuales por lo que las violaciones, la prostitución y la pornografía no resultan escenarios ajenos a esta realidad.

Los servicios con los que cuentan estos jóvenes son nulos, han ido apropiándose de los deshechos que los demás han dejado. No cuentan ni siquiera con un espacio en la ciudad, han tenido que irse a vivir al subsuelo donde, a no ser por la policía, pueden estar aislados y protegidos de los demás.



Las coladeras, las azoteas y los callejones se han convertido en sus caminos cotidianos, esta manera de moverse por la ciudad les permite escabullirse con facilidad.



Parece que la única oportunidad de salir a divertirse es en la noche o en algún rincón de la ciudad, esto para evitar el acoso de la policía o la mirada agresiva de algún sujeto de otra clase social. La vida de estos jóvenes se desarrolla en espacios desconocidos por otros sectores sociales, su aislamiento los ha llevado a construirlos, de esta suerte las peleas en rings clandestinos o las fiestas *underground* son algunos de los espacios donde estos chicos desarrollan parte de sus vidas, espacios que, por cierto, parecen haber sido abandonados por sus propietarios originales y recuperados por estos sectores marginales. La aparición de estos jóvenes en otras zonas de la ciudad está reducida a objetivos muy puntuales, es decir, para conseguir algo de dinero o algo de comida. La ciudad en la que ellos habitan da la impresión de ser una jungla de cemento, en

donde el espacio está sobresaturado de construcciones, en donde no hay espacios verdes y en donde la basura se encuentra desperdigada por doquier.



A pesar de ir en contra de muchas prácticas sociales establecidas hay un arraigo importante de la religión en sus vidas, todo tipo de objetos religiosos están presentes en ellas y cuentan dentro de las pocas pertenencias que tienen. La Iglesia católica no existe, pero la Virgen de Guadalupe parece ser la madre de estos jóvenes, la madre de la que todos ellos carecen.

A pesar de ser una ciudad de la que se encuentran totalmente aislados, parece que es imposible salir de ella, hay una idea recurrente sobre la ciudad como el origen y nido de la miseria. Salir de ella ya trae de por sí una implicación positiva, se cree que a fuera de la ciudad hay trabajos, lugares de ensueños y la posibilidad de vivir una vida digna.

4.3 El contexto de la realización de “Perfume de violetas, nadie te oye”

Perfume de violetas, nadie te oye es un falso documental dirigido por Maryse Sistach quien, después de hacer estudios en antropología social, decidió ingresar al Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) con un interés en los documentales. Al momento de hacer *Perfume de violetas, nadie te oye* ya contaba con cuatro largometrajes en su carrera. El guión de la película quedó a cargo del cineasta José Buil, su esposo, con el que ya había trabajado en ocasiones anteriores. De esta suerte, *Perfume de violetas* junta el punto de vista feminista e intimista de Sistach y los temas de nota roja que Buil ha plasmado en una parte de su obra.⁹

Justamente es una nota roja publicada en 1985 la que inspira la trama de la película. *Perfume de violetas, nadie te oye* comenzó a filmarse después de tres tratamientos y medio del guión y después de una ardua lucha por conseguir el dinero para filmar. Desde un principio se pensó en una producción modesta pero con una historia bien estructurada y al final se logró el apoyo de instancias gubernamentales y privadas para arrancar la filmación. La producción quedó a cargo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, de Producciones Tragaluz, de Palmera Films, del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), de la Filmoteca de la UNAM y con la participación de Hubert Blas Fund y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. De esta suerte, la fuerza de la película está en el guión, en las actuaciones y en el punto de vista de la narración más que en la producción. A falta de dinero se explotaron recursos que lograran darle fuerza al relato.

La directora quiso hacer una película que hablara de aquella nota roja que había leído muchos años atrás y ambientarla en un sector marginal de la ciudad de México, por esta razón y para darle más fuerza al relato, decidió crear un taller de actuación en el barrio donde está ambientada la película, el Pedregal de Santo Domingo en Coyoacán. La idea era escoger de este taller a la mayoría de los

⁹ Rafael Aviña, “La juventud victimada”, *Reforma*, Primera Fila, 22/06/2001, p. 4

actores de la cinta y apoyarse en actores profesionales como Ximena Ayala o en la famosa María Rojo.¹⁰

La película también se enfrentó a un intento de censura al querer ser clasificada como sólo para adultos. Justamente Sistach quería que ésta llegara a un público joven en la medida en que hablaba de los problemas que aquejan a este sector de la sociedad, al final la película fue clasificada como apta para adolescentes y adultos. A pesar de estos problemas con la clasificación y de ser una película con escasos recursos, el filme obtuvo una buena respuesta por parte de los espectadores. En su exhibición en las salas de cine logró una asistencia mayor al millón de espectadores y recaudó 28 millones de pesos en taquilla, un resultado nada malo para una película que no tenía ninguna pretensión comercial.¹¹ A su vez la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas eligió el filme para participar en los Premios Goya de España y pocos meses después para representar a México en la 74 entrega del Oscar en la categoría de Mejor Película en Lengua Extranjera.

Perfume de violetas fue considerada por Tomás Pérez Turrent como “una película dura, directa, muy sencilla, que nunca hace estética con lo sórdido y sitúa a sus personajes con una precisión admirable.”¹² Por su parte, Eduardo Alvarado no dejó de valorar la capacidad del filme de adentrarse en la vida de un sector social bajo de la ciudad de México de manera tan veraz y a través de una narración eficaz, un destacado trabajo fotográfico, estupendas actuaciones y un guión con buen ritmo.¹³ Para Carlos Bonfil *Perfume de violetas, nadie te oye* resultó el trabajo más interesante que ha hecho Sistach, quien consideró que “la cinta gana credibilidad y fuerza dramática por su manera objetiva, a menudo áspera, de abordar el tema central, por su rechazo al sensacionalismo (...), y por un punto de vista sólido (frente a la violencia sexual)”¹⁴. Leonardo García Tsao tampoco deja de reconocer los méritos del filme y así la califica como la obra más

¹⁰ Columba Vértiz, “*Perfume de violetas*: Maryse Sistach y la violencia sexual hacia las adolescentes”, *Proceso*, Número 1257, 07/12/2000, p. 80

¹¹ César Huerta, “*Perfume de violetas*”, *Reforma, Gente*, 01/10/2001, p. 6

¹² Tomás Pérez Turrent, “*Perfume de violetas (nadie te oye)*”, *El Universal*, Espectáculos, 10/07/2001, p. 1

¹³ Eduardo Alvarado, “Las virtudes de un aroma”, *Reforma, Gente*, 23/06/2001, p. 19

¹⁴ Carlos Bonfil, “*Perfume de violetas*”, *La Jornada*, Cultura, 23/03/2001, p. 23

lograda de la pareja Sistach – Buil, la cual logró un tratamiento riguroso acerca de temas tan difíciles como la violencia sexual.¹⁵

4.4 La ciudad en “Perfume de violetas, nadie te oye”

Perfume de violetas, nadie te oye narra la historia de dos adolescentes, Yessica y Miriam, que habitan en una zona marginal de la ciudad de México, específicamente en el barrio de Santo Domingo, al sur de la ciudad. El filme hace un acercamiento a la vida en estas zonas de la ciudad y especialmente lo refleja a partir del ser mujer, de esta suerte, la marginación, los problemas económicos, la violencia y el olvido son los temas que guían la trama de esta película.

Los espacios donde se desarrollan las diferentes escenas de la película son muy reveladores. El filme muestra esta zona de la ciudad como un lugar que se encuentra aislado del resto, un espacio de donde no es necesario o, tal vez, no es posible salir. En este espacio se cuenta con lo necesario, es decir, escuelas, trabajo, mercados, parques, ferias y todo aquello que permita que sus habitantes permanezcan aislados del resto de la ciudad. Es una zona sucia, llena de grafiti, rejas, candados y cables.



¹⁵ Leonardo García Tsao, “Corrupción de menores”, *La Jornada*, Cartelera, 29/06/2001, p. 23



La marginalidad de esta parte de la ciudad es evidente, las calles están sin pavimentar, las casas sin terminar, las paredes sin pintar. Los servicios que reciben reflejan igualmente el abandono en el que se encuentran estos sectores sociales; el agua no es un servicio al que todos tengan derecho, las escuelas no cuentan con la infraestructura necesaria para funcionar ni con la preparación del cuerpo docente, los hogares no son lugares óptimos para habitar.



Es un espacio que da la impresión de saturación, en donde unos viven sobre otros, donde nadie tiene un lugar, donde las construcciones acaparan todo el paisaje. Es un espacio olvidado, aislado, marginado, sin importancia para otros grupos sociales de la misma ciudad.



Frente a este abandono no es de extrañar que los modos de convivencia de estos grupos sociales estén determinados por una estructura de poder existente fuera del marco institucional. La única instancia estatal que aparece es la escuela oficial que, por cierto, retrata lo ridículo de la educación que en ella se imparte y el poder que ejerce en reafirmar los valores machistas prevalecientes. No hay más instancias que promuevan la convivencia social.

La estructura de poder está determinada por los géneros, ser hombre o mujer ya trae de por sí grandes diferencias en la vida de los sujetos. El machismo que claramente está reflejado en la película cuenta con una poderosa estructura que lo respalda; la escuela, la familia y los amigos promueven este comportamiento, parece imposible ir en contra de ello. Los hombres tienen más derechos y pueden pasar por encima de la voluntad de las mujeres, esta práctica está socialmente reconocida por ambos géneros. De tal suerte parece que la mujer, para ser evaluada socialmente de manera positiva, debe acatar un código de comportamientos específico que, evidentemente, los hombres no deben cumplir. Este código apunta a varios aspectos: por un lado la apariencia física resulta esencial, la mujer debe tener un aspecto de limpieza por lo que los olores resultan fundamentales al igual que el estado y el tipo de la ropa que usa, estos elementos constituyen la imagen que se transmite a los demás y establecen la definición que se tiene de una persona. La apariencia física resulta determinante pero también lo son las actitudes, es a través de ellas que las mujeres se definen y

se enfrentan a su entorno social. Bajo este contexto las mujeres deben ser cuidadosas con sus actitudes, lo más importante es “darse a respetar”, concepto que resulta un tanto ambiguo; “darse a respetar” parece estar dirigido a las mujeres jóvenes y solteras, las maduras y con hijos ya no son juzgadas con estos parámetros. “Darse a respetar” es vestirse decentemente, no usar maquillaje, no ser “fácil” con los hombres, no tener novios y ser sumisa. Es necesario transgredir sólo un elemento de los anteriormente mencionados para ser considerada una “puta” y de tal suerte digna merecedora de cualquier cosa, incluso de una violación sexual. Lo que le suceda o no a una mujer depende únicamente de ella ya que son sus actitudes las que despiertan reacciones en los otros, en el caso de la violación sexual son las actitudes de la chica las que llevan a los hombres a agredirla, no hay otra explicación posible. En este contexto resulta curioso el que las madres solteras son bien aceptadas en este entorno social, parece que estos códigos de comportamiento no aplican a mujeres con hijos y trabajadoras. Ellas se merecen el respeto de los demás aunque, una vez más, queda de manifiesto que estas madres lo pudieron haber sido por causa de una violación o del abandono del padre en vista de que éste no sintió ninguna obligación hacia su hijo. A pesar de ser madres víctimas del machismo, ellas reproducen estos esquemas sociales con otras mujeres.

Frente a este desprecio por la mujer existen varios prejuicios que tratan de borrar su singularidad. La menstruación es un tabú social, no se habla de ella por ningún motivo y se le trata como algo vergonzoso, las mujeres deben sentirse culpables por ella y ocultar esta característica biológica. El cuerpo femenino también es algo de lo que hay que avergonzarse, mostrarlo puede traer consecuencias desastrosas como el abuso sexual por parte de un hombre, de tal suerte es mejor mantenerlo oculto. Este desprecio hacia lo femenino también se muestra en la indiferencia social hacia los abusos sexuales, los periódicos que aparecen en el filme delatan que estos problemas son conocidos por amplios sectores sociales y que no se hace nada para evitarlos. Esto refleja la indiferencia que se siente por las mujeres y por estos sectores sociales que parece son considerados por muchos como ciudadanos de segunda o de tercera, que no

merecen servicios, atenciones o apoyo con el que otros sí cuentan. Parece que la vida en estas zonas de la ciudad es difícil y terriblemente peor si se es mujer, no se atienden sus problemas ni la violencia de la que son víctimas, como bien dice el subtítulo de la película, este es un lugar donde “nadie te oye”. En la escuela, la calle, la casa o el transporte público es probable recibir alguna agresión, las mujeres se encuentran indefensas a causa de los valores machistas preponderantes que las vuelven víctimas obligadas de la violencia.

Frente a estos prejuicios machistas hay ciertos desafíos que comienzan a ser aceptados, las madres solteras y las mujeres trabajadoras son cada vez más comunes. Parece que la frágil situación económica en la que están sumergidos y las prácticas de otros grupos sociales han impactado las formas sociales preestablecidas. Las mujeres son las que se encargan de cocinar, lavar, planchar, cuidar a los hijos; no hay una cultura de cooperación de los hombres frente a las labores domésticas si es que ellos viven con sus familias, pero también ellas trabajan y cooperan con el gasto familiar o se han convertido en las jefas de familia. A pesar de estas transformaciones ellas son las que siguen ocupando mayoritariamente los espacios privados mientras que los hombres sólo se aparecen en ellos para comer o descansar.

Las relaciones familiares también han sufrido transformaciones, la figura paterna resulta inexistente: o han abandonado a sus hijos o se dedican meramente a proporcionar dinero para la casa y no existe una relación entre hijos y padre. Las relaciones maritales también se encuentran en crisis y la violencia intrafamiliar es un elemento común en las familias de este entorno social. Es un espacio donde hay pocas posibilidades para la solidaridad, el amor o la amistad.

El dinero se vuelve el móvil de la vida de estos sectores sociales, las preocupaciones van desde conseguir dinero suficiente para la comida, la renta o alguna otra necesidad, hasta compras que no resultan de primera importancia. Por el dinero se es capaz de todo, desde trabajar jornadas extenuantes, en el mejor de los casos, hasta robar o promover violaciones sexuales con tal de tener el dinero que permita adquirir lo que se necesita. Queda claro que hay escasas oportunidades de trabajo que, aunado a la marginación de estos sectores sociales,

los ha llevado a transgredir las normas de convivencia para así poder obtener el sustento diario. La vida parece concentrarse únicamente en conseguir dinero de los diversos modos posibles e imaginables, sin importar cómo.

La sociedad que muestra *Perfume de violetas, nadie te oye* es una descompuesta, fragmentada, en crisis, olvidada, donde no hay oportunidades para tener una vida digna, donde la vida no vale nada, donde la muerte y la violencia son escenarios comunes y aceptados socialmente.

4.5 Conclusiones

Perfume de violetas y *De la calle* retratan la vida de dos sectores sociales que se encuentran al margen de la ciudad, en una son los habitantes de un barrio popular, en la otra los jóvenes que habitan en el subsuelo de la urbe.

La marginación que plantean ambos filmes reside en el aislamiento territorial y social en el que se encuentran estos sectores. La marginación espacial resulta evidente en ambos filmes, los lugares en que estos grupos desarrollan su vida están apartados del resto de la ciudad, no hay necesidad ni posibilidades de trasladarse a otros espacios. En *Perfume de violetas* no se plantea la salida del barrio en el que habitan los protagonistas de la historia, no existen necesidades mayores que los lleven a salir de este entorno. En donde viven hay escuelas, trabajos, mercados y lugares de recreación, no necesitan nada del exterior y, por tanto, no se plantean la posibilidad de ir a otros lugares. La permanencia en este lugar depende más de la precaria situación económica, la mayor parte del tiempo se invierte en el trabajo o cualquier actividad que permita obtener el dinero necesario para vivir. Sus expectativas no residen en salir de la ciudad o del barrio sino en la posibilidad de poder adquirir bienes materiales.

Por su parte en *De la calle* los espacios pertenecen a diferentes sectores sociales que no resultan infranqueables para los jóvenes “de la calle”, ellos no cuentan con espacios en la ciudad pero logran escabullirse por sus calles. Los lugares donde estos jóvenes desarrollan sus vidas son aquellos que han sido abandonados por otros sectores sociales o los que no pertenecen a nadie –las coladeras de la ciudad, por ejemplo-. Al contar con pequeños espacios en la ciudad su movilidad se vuelve inevitable, ellos tienen que salir en busca de dinero, comida o diversión a lugares que no les pertenecen. En este caso sí existe la idea de huir de la ciudad en busca de una mejor vida, la urbe es vista como el lugar que provoca una vida desolada y sin oportunidades. Estos jóvenes no han logrado establecer ningún tipo de arraigo con la ciudad, ni sentimental ni material, por lo que irse de ella sólo puede generar buenas expectativas.

A su vez, la marginación espacial hace que los contactos con otros grupos sociales sean escasos o nulos. En el caso de *De la calle* los encuentros con diferentes grupos sociales se deben a cuestiones económicas. Los jóvenes “de la calle” realizan todo tipo de actividades en busca de dinero y, de esta suerte, tienen algunos encuentros, generalmente desafortunados, con otros grupos sociales. El resentimiento social es evidente al igual que el temor que sienten otros grupos hacia los jóvenes “de la calle”. Por su parte en *Perfume de violetas* no se plantea ningún tipo de contacto con otros sectores sociales, el aislamiento en el que se encuentran es tajante, nadie ajeno a ese espacio ingresa a él ni tampoco se sale de ahí. Parecen ser ciudadanos de segunda que no merecen la atención de nadie ajeno a estos espacios.

Las relaciones familiares son disfuncionales. En *De la calle* no existe la familia, los jóvenes viven en la calle debido a que fueron abandonados por los padres o huyeron de sus hogares. La amistad tampoco es una práctica común debido a que la traición parece dominar la vida de estos sujetos. Por su parte en *Perfume de violetas* es posible hablar de un núcleo familiar aunque disfuncional. En este caso sí existen relaciones familiares pero con una nula figura paterna, son las madres las que se preocupan por el futuro de los hijos. En todas estas relaciones hay cierta carga de violencia y machismo. Las relaciones amistosas y amorosas también se encuentran dominadas por la traición.

Evidentemente en ambos filmes se plantea un abandono institucional de estos sectores sociales. En el caso de *Perfume de violetas* la única instancia que se retrata es la de la escuela pública y se le muestra como forjadora de valores machistas. Frente a este escenario no es de extrañar que la violencia caracterice la vida en estos sectores y que sean las mujeres las que más lo sufren. Ellas son consideradas como objetos y no como personas y, por tanto, se vuelven las destinatarias más comunes de agresiones físicas, sexuales o verbales. El machismo prepondera en este entorno social por lo que la violencia en contra de las mujeres no es motivo de escándalo, los abusos sufridos son su entera responsabilidad al no “darse a respetar”. Para ganarse el respeto de los demás ellas deben adoptar un código de comportamiento que buscan desconocer

algunos rasgos de su feminidad y resaltar su fragilidad frente a los hombres. La sociedad que se muestra carece de valores y, por tanto, la convivencia social se encuentra dañada.

En el caso de *De la calle* las cosas no son muy diferentes. La única institución que aparece en el filme es la policía y su papel poco tiene que ver con la procuración de justicia. Ellos se dedican a extorsionar, delinquir y abusar de todo aquel que sea más vulnerable que ellos y, por su puesto, muchas de sus víctimas son mujeres. No existe ninguna instancia que promueva la convivencia social y, por tanto, la violencia es un elemento característico de este entorno. Al ser los jóvenes “de la calle” sujetos que no cuentan con bienes materiales ni con lazos afectivos importantes, la violencia se vuelve el método por el cual alcanzan sus objetivos. Estos jóvenes son muestra de la descomposición social que existe en la ciudad de México y, a su vez, fomentan nuevas formas de crisis en la sociedad.

Sobra decir que los servicios con los que cuentan los sectores retratados en los filmes son escasos o nulos. En *Perfume de violetas* los personajes cuentan con escasos bienes materiales, el servicio de agua, luz o gas no parece estar garantizado para todos. Por su parte en *De la calle* los jóvenes que protagonizan la historia carecen de cualquier bien material, no cuentan con ningún tipo de servicio, sobreviven de los deshechos que los demás han dejado.

La carencia de oportunidades económicas es característica en los sectores que retratan los filmes, a pesar de las capacidades de una persona para desarrollar cierta actividad no existe la posibilidad de encontrar un trabajo bien remunerado. La carestía es un elemento presente en la vida de los grupos retratados.

De esta suerte, el aislamiento en la que se encuentran ambos sectores resulta desgarrador al igual que la crisis social en la que están inmersos. No es de extrañar que las ciudades que plantean *De la calle* y *Perfume de violetas*, nadie te oye estén caracterizadas por la violencia y el abandono, que sean espacios en donde no hay posibilidad para la amistad, la solidaridad o el amor, y que la soledad y la tragedia sean el destino de los que habitan la ciudad marginal.

CAPÍTULO V. La ciudad y la mentira: *Un mundo raro* y *Vivir mata*

5.1 El contexto de la realización de “Un mundo raro”

Un mundo raro es la ópera prima de Armando Casas, un egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que para ese entonces ya contaba con estudios en literatura dramática y teatro y en ciencias de la comunicación. En el ámbito cinematográfico ya había participado en algunos guiones y realizado varios cortometrajes, videos de ficción y promocionales para la UNAM, CONACULTA y Canal Once.

Un mundo raro se llevo a cabo gracias al programa de apoyo a la producción de óperas primas del CUEC que busca promover la libertad de expresión tanto del realizador como del equipo de trabajo en torno al filme, con lo que se supone no hay ningún tipo de tendencia, imposición o censura en la realización.¹ A su vez el largometraje también contó con el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine).

Desde que el filme era proyecto hubo propuestas de Argos, Videocine y Altavista films, productoras privadas, para participar en la producción del filme pero las políticas del IMCINE y la UNAM no lo permitieron.² De esta suerte la película contó con un presupuesto de 600 mil dólares, una cantidad irrisoria si la comparamos con, por ejemplo, *Todo el poder* que fue producida por Altavista films y que contó con un millón y medio de dólares.

El filme fue exhibido antes de su estreno en el Festival de Cine de Guadalajara en donde obtuvo una respuesta entusiasta del público, quizá esta fue la razón que llevó a Videocine, una empresa asociada con películas comerciales y que nunca antes había distribuido una película de manufactura universitaria, a distribuir el filme a nivel nacional. Videocine no se equivocó al hacerlo, la película

¹ Eduardo Alvarado, “Inicia el CUEC un rodaje ‘raro’”, *Reforma*, Gente, 30/08/2000, p. 6

² Arturo Jiménez, “Armando Casas: contar algo más acerca de la condición humana, *leitmotiv* de *Un mundo raro*”, *La Jornada*, Cultura, 12/01/2001, p. 5

obtuvo buena respuesta en las taquillas, en la primera semana tan sólo asistieron 70 mil personas a verla.³

El guión quedó a cargo de Armando Casas y de Rafael Tonatiuh y tuvo como inspiración un asalto vivido por el propio Tonatiuh, éste iba a bordo de un taxi y los delincuentes subieron al vehículo y lo amagaron, al encontrar una credencial que lo acreditaba como trabajador de Televisa, las amenazas por parte de los delincuentes disminuyeron y comenzaron a interesarse y preguntar por el trabajo que desempeñaba en esa televisora. De ahí surgió el hilo conductor del filme que, en su conjunto, habla sobre la estructura interna de la televisión mexicana -en la que ambos guionistas han trabajado-, la influencia que ésta tiene en la sociedad, y de la inseguridad y las farsas que existen en la ciudad de México.⁴

Antes de su estreno algunos creían que la película estaría relacionada con la vida de José Alfredo Jiménez debido a que el título del filme remitía a una canción del cantante y, justamente, esa fue la única relación existente, la canción le daba título al filme y era parte de la banda sonora, pero no más. Con el título de *Un mundo raro*, según Casas, se quería dar a entender que la película hablaba de mundos que resultaban ajenos al común de la población de la ciudad de México, es decir, de las estructuras internas del mundo de la delincuencia y del de la televisión. A su vez también existió la idea de que la película se basaba en el reciente asesinato del comediante de televisión Paco Stanley aunque el guión había surgido mucho antes de que este suceso ocurriera.⁵

En *Un mundo raro* Casas se propuso hacer un filme que superara los prejuicios en torno al cine universitario que ha sido considerado como “aburrido, solemne, tedioso, que no acceden a la población en general”⁶ y así busco una narrativa más sencilla que recurría a la ironía y con una historia que podría resultar atractiva para un amplio público.

³ Omar Cabrera, “Su Mundo se queda en segundo lugar”, *Reforma, Gente*, 23/01/2002, p. 6 e

⁴ Rosario Manzanos, “La nota roja, fuente para la ópera prima de Armando Casas”, *Proceso*, Número 1284, 10/06/2001, p. 86

⁵ Eduardo Alvarado, “Abordan ‘Un Mundo Raro’”, *Reforma, Gente*, 24/11/2000, p. 2

⁶ Omar Cabrera, “Tienen una ‘rara’ suerte”, *Reforma, Gente*, 30/11/2001, p. 5 e

En general la crítica vio con buenos ojos la película de Casas. Para Javier Betancourt *Un mundo raro* es una “estupenda tragicomedia mexicana.”⁷ Para Julia Elena Melche el mayor acierto del filme fue “su agudeza crítica y su solidez argumental”⁸, un ejemplo de un cine universitario bien logrado. Rafael Aviña vio en *Un mundo raro* “un inteligente ejemplo de un cine moderno y audaz”⁹ y la consideró como la mejor película mexicana del año de su estreno. Para Tomás Pérez Turrent “el acierto del cineasta y sus colaboradores es el sostener el tono y el género que han elegido: la farsa, a pesar de algunas caídas y cierta duda en la dirección de actores (...)”¹⁰.

5.2 La ciudad en “Un mundo raro”

Un mundo raro es una película que busca mostrar la interioridad de dos espacios que se plantean como característicos de la vida en la ciudad de México, uno es el mundo de la televisión y el otro el de la delincuencia. De esta suerte los protagonistas del filme se insertan en alguno de estos dos mundos y es así que se constituye el punto de vista de la película: desde la perspectiva de los delincuentes o desde los personajes que forman parte del mundo del espectáculo.

La delincuencia de la que habla la película remite a pequeñas organizaciones que tienen contacto directo con sus víctimas a través de los secuestros *express* o por medio de asaltos a mano armada. El acercamiento que se hace busca reflejar las causas y motivaciones que han llevado a estos sujetos a delinquir por un lado y, por otro, las reacciones que generan en las víctimas. El filme plantea que el problema de la delincuencia reside en la falta de oportunidades económicas y también en la falta de preparación profesional a la que se ven orillados ciertos grupos sociales. No lo sugiere como un destino infranqueable ya que, también, la comodidad, la pereza y la falta de valores son planteados como elementos que motivan la delincuencia en los sujetos. En el caso

⁷ Javier Betancourt, “Más allá del arco iris”, *Proceso*, Número 1317, 27/01/2001, p. 68

⁸ Julia Elena Melche, “Crítica con humor”, *Reforma*, Magazine, 20/01/2002, p. 5

⁹ Rafael Aviña, “Llega al humor impensable”, *Reforma*, Primera Fila, 18/01/2002, p. 12

¹⁰ Tomás Pérez Turrent, “*Un mundo raro*, farsa de TV”, *El universal*, Espectáculos, 20/01/2002, p. 3

de los asaltantes que aparecen en el filme es posible percatarse de que el dinero que obtienen de sus extorsiones se destina a drogas, alcohol o diversión debido, en gran medida, a que son jóvenes sin una familia que mantener. Aún así uno de ellos justifica su actividad por falta de capacidades: “yo soy ratero porque siempre he sido un animal”.

El problema de la delincuencia también se remite a la disfuncionalidad de las instituciones que deben procurar la justicia. Los policías realizan actividades que no son propias de su profesión, por ejemplo, ayudan a que los automovilistas estacionen sus coches.



Los ministerios públicos están caracterizados por la burocracia, en vez de tratar de recabar las evidencias de un delito se vuelven cómplices de éste al obligar al denunciante a realizar una serie de trámites absurdos. Las víctimas, por su parte, han perdido la confianza en el sistema judicial al saber que su denuncia no les hará justicia de ninguna manera y, en ocasiones, deciden ajustar cuentas personalmente. De esta suerte todo tipo de atracos pueden ser sufridos a cualquier hora del día y en cualquier lugar, el crimen organizado tiene el control de la ciudad y la convivencia social se encuentran en franca descomposición.



Ante la crisis social no es de extrañar una conducta agresiva entre los habitantes de esta ciudad, la película remarca las ofensas utilizadas que refieren a la cultura indígena de manera denigrante, “pinche indio” es la manera en que, haciendo referencia a la condición económica y a las características raciales, se busca agredir a alguien. A su vez la crisis social promueve el aislamiento entre diferentes sectores y esto repercute en la manera en que está dispuesta la ciudad. La película plantea una territorialización que responde a las capacidades económicas que cada cual tiene, de esta suerte los sectores marginales parecen habitar en lugares alejados, en edificaciones viejas y carentes de suficiente espacio.



Por su parte los miembros de clases más acomodadas cuentan con espacios para habitar mucho más amplios y cuidados, además de encontrarse en zonas privilegiadas de la ciudad.



Los encuentros que se dan entre grupos sociales son escasos y generalmente cargados de violencia. Una manera común de relación entre gente de diferentes clases sociales resulta a través de actividades laborales, los sectores marginales son choferes, guardaespaldas o secretarias de los miembros de clases medias y altas. También hay encuentros a través de la delincuencia cuando los asaltantes logran insertarse en espacios de la ciudad que les pertenecen a otros grupos sociales o, a través del tránsito vehicular o peatonal que vuelve inevitable el contacto entre diferentes sectores. Por último está el encuentro que permite la televisión en una sociedad que la ha integrado a muchos ámbitos de la vida, así, los valores promovidos por la pantalla chica son absorbidos por numerosos espectadores que pertenecen a diferentes entornos sociales.

El impacto que la televisión tiene en los habitantes de la ciudad resulta llamativo, en todo lugar es posible encontrar el aparato receptor independientemente del estrato social al que se pertenezca. El filme plantea que la televisión ha logrado consagrar un mito en torno a ella, aparecer en la pantalla

chica implica dejar de ser un sujeto anónimo para convertirse en un ejemplo a seguir, la televisión brinda la posibilidad de ser alguien reconocido por los demás y también de obtener poder frente a los otros que “no son nadie” según esta apreciación. Las estrellas de televisión se vuelven los ídolos de muchas personas a pesar de tener historias bastante sórdidas tras de sí. La hipocresía, la prepotencia, los abusos, el sexo por favores y la drogadicción son algunas de las actitudes que el filme nos plantea como características en el mundo de la televisión. Queda claro que la imagen mostrada en las pantallas poco tiene que ver con la realidad, es una industria que crea personas y discursos falsos. Por su parte los programas que se ofrecen resultan una burla a la inteligencia de quienes los ven, son limitados y carentes de ideas, funcionan más como un modo de entretener al espectador que como un medio que invite a la reflexión de quién lo ve.

La crisis social también es perceptible en las relaciones familiares, en ningún momento el filme muestra una familia consolidada, por el contrario, los divorcios y la soltería parecen ser elementos comunes en todos los sectores sociales. Las reuniones familiares se llevan a cabo con fines específicos que poco promueven la convivencia, como ver la televisión. De esta suerte la película muestra a unos habitantes de la ciudad más bien solitarios, que no logran establecer lazos afectivos importantes, sólo lo hacen los ladrones que mantienen una unión especial debido a que de ello depende el éxito de sus atracos. El papel que la mujer juega en el filme es casi nulo, los pocos personajes femeninos que aparecen son amas de casa o modelos voluptuosas del medio de la televisión, no juegan un papel trascendente en la trama de la película y, por tanto, parecen tener un lugar marginal en la ciudad.

De esta suerte *Un mundo raro* caracteriza a la ciudad como un lugar dominado por el caos, cada quien hace lo que se le venga en gana a no ser que se tope con una estructura de poder, existente fuera del marco institucional, más fuerte. La complejidad en la que está inmersa la ciudad de México es mostrada a través del mundo de la delincuencia y el de la televisión haciendo evidentes

referencias a la crisis económica, social y de valores prevalecientes en esta megalópolis.

5.3 El contexto de la realización de “Vivir mata”

Nicolás Echevarría se dedicó a la pintura, la arquitectura y la música antes de tener su primer contacto con el mundo del cine cuando estudió en el Milleniun Film Workshop de Nueva York, un taller de cineastas *underground*, y realizó estudios de animación en la School of Visual Arts. A partir de 1973 inició su carrera como documentalista en donde trató temas antropológicos, y fue en 1990 cuando realizó su primer largometraje de ficción, *Cabeza de vaca*, una película histórica que hablaba sobre la conquista española de la Florida.

Vivir mata es un filme basado en la historia homónima escrita por Juan Villoro y adaptada al cine por él mismo y Echevarría. El guión buscaba describir “cómo en la ciudad de México la mentira es el camino más corto al corazón.”¹¹ El guión contó con 28 versiones que fueron resultado de lograr una idea común entre el escritor y el director de la película.

El filme implicó un giro radical en el trabajo que venía haciendo Echevarría ya que el nuevo proyecto era una comedia romántica que, a comparación de los trabajos anteriores, resultaba sumamente comercial y con poca profundidad temática según la crítica del momento.¹² Después de 10 años de su último trabajo *Cabeza de vaca*, en 2001 Echevarría logró iniciar las filmaciones de *Vivir mata* que ya contaba para ese entonces con 5 años de preparación.

La producción quedó a cargo de Titán Producciones, en coproducción con Argos Cine y Videocine y también se contó con el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad. El filme se realizó con una inversión de un millón y medio de dólares y fue distribuido por la 20th Century Fox.¹³ La crítica del momento consideró que la participación de Titán Producciones, productora que había sido responsables de la taquillera *Sexo, pudor y lágrimas*, influyó en que la película fuera comercial ya que

¹¹ Mónica Mateos-Vega, “Necesitamos sueños que hagan llevadera la realidad: Villoro”, *La Jornada*, Cultura, 14/01/2001, p. 5 a.

¹² Leonardo García Tsao, “El humor no circula”, *La Jornada*, Cartelera, 01/02/2002, p. 17 a; Jesús Mayer, “Filmar mata”, *Milenio*, Cultura, 25/01/2002, p. 44

¹³ Antonio Argüello, “Entre el temor y la confianza arranca el rodaje de *Vivir mata*”, *Milenio*, Cultura, 10/02/2001, p. 50

el soundtrack, el elenco de actores y la temática del filme parecían buscar un éxito rotundo de taquilla.¹⁴

La crítica no recibió del todo bien la nueva propuesta de Echevarría, el rigor y talento demostrado anteriormente no resultaba tan claro en *Vivir mata*. Leonardo García Tsao valoró la capacidad de Echevarría de arriesgarse para realizar un filme que nada tenía que ver con su carrera cinematográfica previa, pero le pareció fallida la adaptación del guión de Juan Villoro al relato cinematográfico. Para Carlos Bonfil el filme resultó un relato “sin fuerza dramática y con insipidez humorística.” Luis Tovar consideró que *Vivir mata* sólo se mantenía “gracias al oficio de su director y a la solvencia actoral de Giménez Cacho, Tovar y Echevarría”¹⁵ frente a una historia poco lograda. Para Ysabel Gracida la película resultó una suerte de “lugares comunes acerca de la ciudad de México y de la relación en pareja que además de ser ya reiterativos y cansados (dentro de la filmografía nacional contemporánea) no logran atrapar el imaginario de quienes habitamos en la gran ciudad.”¹⁶

5.4 La ciudad en “Vivir mata”

Vivir mata es un filme que muestra una ciudad de México caracterizada por el caos, la mentira y el surrealismo. Su punto de vista parte de la percepción que la clase media tiene de esta megalópolis al ser sus protagonistas todos miembros de este sector social.

La ciudad es mostrada desde tomas aéreas y desde imágenes que se encuentran a nivel de las calles, ambos recursos muestran una urbe contrastante en donde es posible encontrar grandes avenidas, imponentes edificios y deslumbrantes monumentos a la par de calles pobres, llenas de basura, tráfico y caos. Indudablemente es la cámara aérea la que muestra las imágenes más espectaculares de la megalópolis y así nos lleva por avenidas tan importantes como la de Reforma, monumentos como el de la Revolución o la Independencia o

¹⁴ Leonardo García Tsao, “El humor no circula”, *op. cit.*, p. 17 a

¹⁵ Luis Tovar, “El absurdo involuntario”, *La Jornada*, La Jornada Semanal, 04/02/2002, p. 13

¹⁶ Ysabel Gracida, “Vivir mata”, *El universal*, Cultura, 31/01/2002, p. 4

edificaciones imponentes como el World Trade Center. Además de mostrar lugares emblemáticos de la ciudad, las tomas aéreas también revelan la inmensidad de esta urbe y el tráfico vehicular que parece estar presente en todos los rincones de ella.



La cámara que deambula por las calles no hace un trabajo distinto, parece querer acentuar y complementar los rasgos anteriormente mencionados pero a partir de otra perspectiva, de esta suerte las imágenes de la cámara que están en la ciudad son hechas casi siempre a bordo de un automóvil para así resaltar la idea del tráfico y caos permanentes.



Queda claro que uno de los rasgos que la película busca destacar de la ciudad es su tráfico, en la urbe es posible permanecer a bordo de un automóvil 10 horas tratando de llegar a algún lugar gracias a las manifestaciones, bloqueos, accidentes o, lo más común, a la enorme cantidad de vehículos que circulan por las calles de la ciudad. La urbe parece así un lugar laberíntico e infernal que, paradójicamente, muestra cierto encanto desde las alturas, cuando se navega por ella desde los cielos. El tráfico de esta urbe repercute en diferentes ámbitos de la vida de sus habitantes y así es posible encontrar todo tipo de personas que aprovechan de los congestionamientos vehiculares para hacer sus negocios, hay todo tipo de vendedores de comida y artilugios, de prestadores de servicios que limpian los cristales de los coches o de artistas que realizan algún espectáculo en busca de dinero a cambio. También existen estaciones de radio que tienen como función primordial la de ayudar a los conductores a tomar las mejores rutas de la ciudad, evidentemente recurriendo a los helicópteros para poder realizar esta labor. La permanencia prolongada en los diferentes medios de transporte hace de ellos parte importante de la vida de los habitantes de esta megalópolis, así lo demuestra una frase recurrente en el filme: “un coche es una recámara que avanza”.

Las dimensiones, agilidad y caos de esta megalópolis contribuyen a que sucedan todo tipo de cosas que aparentemente sólo ocurren en ella, lo que la hace de cierta manera un lugar surrealista. De esta suerte en la ciudad de México

parece ser posible cualquier cosa, desde ver avestruces corriendo por las calles hasta presenciar un choque entre dos ambulancias o ver publicidad de calzado con la imagen de Emiliano Zapata que reza: “Viva zapato: revolucionando al calzado”.



La vida en la ciudad parece haber llegado al absurdo y las “casualidades inauditas” hacen que un simple recorrido por sus calles pueda brindar todo tipo de sorpresas a sus habitantes. Las mentiras y el anonimato resultan cotidianos en una urbe con estas características y las leyes parecen no existir, es un lugar en donde todos hacen lo que les viene en gana.

También resulta notorio que ninguno de los protagonistas de la historia ha logrado realizar la vida profesional que desea, en específico se plantea un problema serio en el medio artístico. La mayoría de los personajes del filme están relacionados con el entorno del arte y, ante la falta de oportunidades en el medio, se han visto orillados a dedicarse a cosas tan absurdas como la fabricación de bromas de plástico o de anuncios espectaculares que los alejan de la esencia del arte. A su vez resulta evidente que hay un problema generalizado de desempleo, las imágenes del filme nos muestran calles acaparadas por toda clase de vendedores y prestadores de servicios que evidentemente participan de la economía informal. Así la ciudad es un lugar que no ofrece suficientes oportunidades de trabajo o que, sí las ofrece, no resultan debidamente remunerados o relacionados con la preparación que se tiene.

Los encuentros entre diferentes sectores sociales se dan primordialmente en las calles, los sectores más desprotegidos realizan todo tipo de actividades y servicios en ellas lo que hace obligado el encuentro con los miembros de la clase media o alta que conducen los automóviles. A su vez, el caos vial de esta ciudad logra que los sectores que cuentan con coches lleguen a los lugares más recónditos de la urbe al tratar de encontrar mejores caminos para llegar a sus destinos, o por desvíos inevitables a causa de manifestaciones, accidentes o de obras públicas. No parece existir una territorialidad definida gracias al caos que domina a la ciudad y que promueve el ingreso de todos los sectores sociales a todo tipo de espacios. Tampoco hay un deseo por huir de esta megalópolis, a pesar de las dificultades que ofrece resulta un lugar con cierto encanto que la vuelve atractiva, el anonimato parece ser uno de los elementos más gustados. Su inmensidad y sobrepoblación permiten recurrir a la mentira y así crear realidades más satisfactorias o más convenientes para sortear las adversidades que se presentan.

Las relaciones familiares no son mostradas por el filme, ninguno de los personajes tiene algún vínculo sanguíneo con otro pero sí existen relaciones amorosas y amistosas. Parece existir una crisis de los núcleos familiares, porque ni siquiera son mencionados, pero no de la fraternidad necesaria en relaciones entre amigos o amantes. Lo que sí es que todas las relaciones están cargadas de un cierto grado de mentira y eso parece ser lo que las hace funcionar.

A su vez la película busca apelar al pasado histórico de la ciudad y de México y lo hace con referencias a los aztecas, la independencia, la revolución o al movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Estas referencias se hacen a través de monumentos y edificaciones, imágenes y comentarios, que aluden a ciertos momentos del pasado y que pretenden mostrar la herencia histórica y cultural de la ciudad de México y, quizá también, explicar de cierto modo la complejidad que la caracteriza.

De esta suerte la ciudad que propone *Vivir mata* está caracterizada por el caos que se encuentra en todos lados, en las calles, en la vida de los habitantes, en la distribución urbanística, en los sentimientos. A la vez parece ser un lugar en

donde ocurren todo tipo de cosas inusitadas lo cual le da cierto toque de surrealismo. Gracias a esta dualidad entre surrealismo y caos la ciudad se vuelve un lugar vivible, sus habitantes parecen desesperarse al estar inmersos en el caos, pero también, disfrutan ciertas alternativas que sólo esta ciudad propone, y así, está megalópolis parece conjuntar numerosas contradicciones que, al final, no dejan de hacerla atractiva.

5.5 Conclusiones

Vivir mata y *Un mundo raro* son dos filmes que muestran sus puntos de vista desde diferentes ángulos, mientras que en la primera la narración se concentra en los miembros de la clase media que habitan la urbe, en *Un mundo raro* se muestra la vida en la ciudad a partir de los delincuentes y de las estrellas de la televisión mexicana.

En ambas películas las relaciones familiares parecen estar en crisis. En *Vivir mata* no aparece esta institución de ninguna manera, parece existir un desapego total a este tipo de relación. Por su parte en *Un mundo raro* el núcleo familiar aparece caracterizado por la disfuncionalidad. En el caso de los sectores marginales son los miembros de las generaciones mayores los que fomentan la convivencia familiar, las nuevas generaciones no parecen estar interesadas por formar familias ni por vincularse demasiado con las que ya tienen. Los miembros de sectores de clase media y alta no parecen tener ningún tipo de vínculos de este tipo.

Por su parte las relaciones amistosas sí existen en ambos filmes, es en ellas donde se puede encontrar apoyo, solidaridad o compañía. Tanto en *Vivir mata* como en *Un mundo raro* la amistad se conforma en torno al círculo laboral o, como es el caso de *Un mundo raro* con el grupo de delincuentes, en relaciones sociales que permiten la obtención de dinero. En ambos filmes parece existir el amor pero éste sólo se plantea como posible si los dos sujetos involucrados pertenecen al mismo sector social.

Las relaciones entre diferentes grupos sociales se dan. En *Vivir mata* los encuentros tienen lugar en la calle, el caos de la ciudad y la obligada permanencia en diferentes medios de transporte para recorrerla, hacen que los diferentes sectores sociales de la ciudad se relacionen, por lo menos, espacialmente. De esta suerte hay un constante encuentro entre diferentes entornos y grupos sociales aunque no una considerable interacción. Los desempleados y grupos marginales venden y ofrecen servicios a las automovilistas, y así, el intercambio que se da se reduce a una relación que sólo busca vender, por un lado, y a

comprar o rechazar, por el otro. Este tipo de encuentros no están caracterizados por la concordia.

Por su parte en *Un mundo raro* las relaciones entre diferentes clases sociales se dan en determinadas circunstancias. A través del trabajo sectores de clases bajas pueden insertarse en el mundo de las clases medias y altas al laborar como sus choferes, guardaespaldas o secretarías. A su vez la delincuencia se vuelve otra manera de encuentro, los asaltantes recurren a medios sociales más solventes y, así, el choque con otras realidades sociales se vuelve inevitable tanto para los victimarios como para las víctimas. También el tráfico vehicular y peatonal permite el ingreso a espacios ajenos, la ciudad es tan grande que es necesario transitar por diversos lugares de la urbe para llegar al destino deseado. Bajo este contexto no es de extrañar que las relaciones entre diferentes grupos sociales estén dominadas por la violencia, sólo las relaciones entre miembros de la misma clase tienen la posibilidad de darse en concordia.

Evidentemente en ambas películas se plantea una carencia de oportunidades de trabajo. En *Vivir mata* parece imposible encontrar un trabajo relacionado con los intereses personales pero también queda en evidencia que hay un problema de desempleo, la ciudad está llena de gente que ofrece servicios o vende productos y que, claramente, participan de la economía informal. En *Un mundo raro* resulta evidente por la proliferación de actividades delictivas que se muestran, queda claro que hay una mala distribución de la riqueza que, aunado a la falta de valores, promueven conductas criminales. Así ambas películas plantean una ciudad caracterizada por la falta de oportunidades económicas que llevan a sus habitantes a realizar trabajos poco relacionados con su preparación profesional, en el mejor de los casos, o a actividades ilícitas que fomentan la violencia y la descomposición social.

En ambos filmes no se plantea la posibilidad de huir de la ciudad, parece existir un descontento con la vida que se lleva ahí pero, en el panorama de vida, no se contempla la idea de ir a otro lugar en busca de mejor suerte. Lo que sí hace *Vivir mata* es mostrar la complejidad de la ciudad de México a través de su herencia cultural e histórica, de esta suerte, se hacen constantes referencias al

pasado de la urbe que muestran las riquezas y las posibilidades que se ofrecen en este lugar y que, quizá, son los elementos que generan arraigo en sus habitantes.

Por su parte *Un mundo raro* hace un acercamiento al mundo de la televisión y plantea a este medio de comunicación como una posibilidad de relación social. La pantalla chica cuenta con un sinfín de espectadores que pertenecen a diferentes realidades sociales y que absorben la ideología transmitida por ella. A su vez la reflexión que se hace en torno a la televisión mexicana hace alarde sobre su capacidad de enajenación. Los programas que se transmiten poco invitan a la reflexión, carecen de contenidos y promueven una serie de valores lamentables, la burla, el abuso y la falta de respeto son algunos de ellos.

La mentira es el tema que une temáticamente a ambas películas, en ellas se le plantea como un elemento constitutivo de la ciudad. En *Vivir mata* la mentira hace que la realidad no sea tan desoladora. De esta suerte parece que en esta ciudad se puede hacer lo que venga en gana porque probablemente quedara en el anonimato, es tan grande la urbe que hay pocas posibilidades de ser reconocido por alguien. Por su parte en *Un mundo raro* la mentira aparece como característica del medio de la televisión, lo que en ella se transmite poco tiene que ver con la realidad, las estrellas de la televisión participan en toda clase de delitos y abusos, como el consumo de drogas o el abuso sexual. Queda claro que este medio está dominado por la hipocresía. A su vez, la inmensidad de la urbe también permite el anonimato, gracias a él es posible realizar cualquier cosa sin pagar culpas y, de esta suerte, los asaltos pueden realizarse a cualquier hora del día y en cualquier lugar.

De este modo ambas películas hacen alarde de las facilidades que brinda una ciudad grande y sobrepoblada para todos aquellos que buscan pasar desapercibidos, pero también para todos aquellos que han sabido sacar ventaja de esta situación y recurren al engaño o a la delincuencia como modo de vida. La mentira también es socorrida por aquellos que no están conformes con su vida, se recurre a las farsas para así lograr crear realidades más complacientes.

CAPÍTULO VI. *Las películas en contraste.*

La ciudad de México es representada en todos los filmes como una megalópolis sobrepoblada y caracterizada por el tráfico vehicular. La ciudad se plantea como un lugar fragmentado donde los diferentes espacios que la componen responden a la diversidad de clases sociales que la conforman. De esta suerte los lugares donde se trabaja, habita o recrea dependen de la pertenencia a un sector social determinado. En el caso de *Todo el poder*, *Amores perros*, *Vivir mata* y *Un mundo raro* la fragmentación espacial de la ciudad no implica que los espacios que la conforman sean herméticos, es decir, cada cual puede acceder a espacios ajenos bajo su propio riesgo. Por su parte en *Ciudades oscuras*, *Perfume de violetas* y *De la calle* las historias se desarrollan en espacios que se encuentran al margen de la ciudad y, por tanto, aislados del resto de sus habitantes y de sus espacios. En *Amar te duele* se plantea igualmente la fragmentación espacial, el ingreso a espacios ajenos puede ocurrir pero siempre acarreando consecuencias desafortunadas para quien lo hace.

En todas las películas los espacios marginales están caracterizados por la saturación, el color gris y la suciedad. La ciudad que se muestra en *De la calle* está llena de basura, la vida se desarrolla en el subsuelo y en los espacios que otros grupos sociales han abandonado, el color gris predomina. En *Perfume de violetas* sucede lo mismo, los cables y el graffiti se vuelven elementos característicos de este entorno además de la impresión de saturación en los espacios. En *Ciudades oscuras* la sordidez es la característica de la ciudad retratada, en *Amores perros* y *Vivir mata* los lugares donde habitan las clases bajas también parecen encontrarse en lugares aislados del resto de la ciudad al grado que muchos ignoran su existencia. En *Amar te duele* y *Un mundo raro* los espacios marginales se encuentran en partes elevadas de la ciudad, resaltando así el alejamiento en el que se encuentran del resto de la urbe. En *Todo el poder* también se caracterizan por el color gris, la suciedad y la sobresaturación estas zonas de la ciudad. Los espacios donde habitan las clases medias y altas, se muestran más ordenados, cuidados y con áreas verdes. En *Todo el poder*, *Vivir*

mata, *Amar te duele* y *Un mundo raro* aparecen lugares como Reforma, Chapultepec o el World Trade Center que muestran el lado glamoroso de la urbe, con edificios y avenidas imponentes.

En todas las películas queda en evidencia la mala distribución de la riqueza al mostrar la existencia de grupos sociales extremos en la ciudad de México. Los sectores marginales son retratados en todos los filmes, en unos son los protagonistas de la narración (*Ciudades oscuras*, *Perfume de violetas*, *De la calle*) y, en otros, forman parte de esa sociedad heterogénea que se plantea como constitutiva de la ciudad (*Todo el poder*, *Amores perros*, *Amar te duele*, *Un mundo raro* y *Vivir mata*). La clase media aparece retratada en *Todo el poder*, *Amores perros*, *Vivir mata* y *Un mundo raro*, mientras que sectores mejor acomodados se muestran en *Todo el poder*, *Amores perros*, *Amar te duele* y *Un mundo raro*.

Todos los filmes dejan en claro la proliferación de sectores marginales frente a los pocos miembros que conforman la clase media y alta de la ciudad. Ante las diferencias socioeconómicas tan marcadas de la urbe, los filmes muestran una seria problemática en las relaciones que existen entre miembros de diferentes grupos sociales y las dificultades que se presentan cuando éstos se encuentran. Queda en claro que las relaciones entre miembros del mismo grupo social se dan con facilidad. En las ciudades marginales, es decir, en *Ciudades oscuras* y *Perfume de violetas* no se muestra ningún tipo de encuentro con otros grupos sociales. En *De la calle* los escasos encuentros que resultan siempre son desafortunados y sólo se dan a causa del dinero, los sectores marginales realizan actividades o venden artículos en las calles lo cual los lleva a un inevitable encuentro con otros grupos sociales. De esta suerte, estos sectores se encuentran marginados en un entorno espacial que, invariablemente, los conduce a una marginación social.

Por su parte en *Todo el poder*, *Amores perros*, *Amar te duele*, *Vivir mata* y *Un mundo raro* sí se plantean encuentros entre diferentes grupos sociales. En *Todo el poder* y *Amar te duele* se muestra la posibilidad de encuentro entre diferentes sectores sociales a través del trabajo, en ambas películas se representa a miembros de sectores marginales que ofrecen algún tipo de labor a quienes

pueden solventarlo. Esta inserción de grupos marginales en el mundo de sectores mejor acomodados se da con el distintivo de los uniformes, se les puede ver en estos espacios siempre que porten una indumentaria que aclare su permanencia ahí.

A su vez la delincuencia se vuelve un modo de choque entre la realidad de victimarios y víctimas respectivamente y así se muestra en *Todo el poder*, *Amores perros* y *Un mundo raro*. Los delincuentes pertenecen a diferentes entornos sociales y poseen un espectro de valores que evidentemente no comparten con las víctimas de sus actos. La delincuencia, a su vez, está íntimamente relacionada con la corrupción de las instituciones del Estado y, de esta suerte, los que participan de ella pertenecen a todos los sectores sociales. Así los encuentros sociales que se dan a causa de la delincuencia resultan de una enorme complejidad ante la diversidad de quienes la promueven y de quienes la sufren.

Otro modo de encuentro entre diferentes sectores sociales es a través del tránsito vehicular, peatonal o del transporte público. En *Todo el poder*, *Amar te duele*, *Vivir mata* y *Un mundo raro* cualquier tipo de desplazamiento por la ciudad implica un contacto entre diferentes sectores sociales, los encuentros no son más que eso ya que no existe ningún tipo de convivencia. Lo mismo sucede en *De la calle*, sólo que en este caso, los encuentros que promueve el tránsito por la ciudad sólo muestran el temor y rechazo que la sociedad siente hacia los niños “de la calle”. En *Amores perros* también existen este tipo de encuentros pero en este caso siempre se dan con consecuencias devastadoras, es decir, los choques automovilísticos, los secuestros a transeúntes o las muertes a sangre fría son los modos en que, transitando por las calles de la urbe, se relacionan los diferentes grupos sociales. Es así que, como lo muestran todas estas películas, el dinamismo y la enormidad de la ciudad vuelven obligado el desplazamiento por espacios que nos son propios, y que hacen inevitable el enfrentamiento con otras realidades sociales.

Los medios de comunicación también juegan un papel crucial al relacionar mundos que se excluyen mutuamente en la realidad. La televisión es el medio de comunicación que se retrata en tres de los filmes analizados. Se le muestra como

una industria con una considerable audiencia que pertenece a diferentes entornos sociales y que, evidentemente, asumen parte de la ideología transmitida por este medio de comunicación. En *Todo el poder* aparece retratada la televisión como un medio que fomenta la corrupción y el engaño informativo, sus espectadores en este caso son los miembros de la clase media. En *Amores perros* y *Un mundo raro* la pantalla chica transmite programas de entretenimiento que poco invitan a la reflexión de quienes los ven, aparece como una máquina promotora de la enajenación que es vista principalmente por los sectores marginales de la ciudad. La radio aparece en *Todo el poder*, *Vivir mata* y en *Amar te duele* como un medio de información y de entretenimiento a la vez. En *Todo el poder* aparece como un medio de comunicación independiente, es decir, es en él donde se hacen críticas al gobierno y a las instituciones que lo conforman. En *Vivir mata* la función que tiene la radio va encaminada a hacer más llevaderos los interminables momentos que la gente debe pasar en el tráfico para llegar a sus destinos y, así, una de sus funciones principales es dar constantes reportes viales. En *Amar te duele* aparece retratado como un lugar en donde los jóvenes pueden expresarse y escuchar la música que más les gusta. El periódico sólo aparece en *Perfume de violetas* y *Todo el poder* pero no se deja en claro el papel que juegan a nivel informativo.

Los modos en que cada grupo social se relaciona con la ciudad son diferentes, mientras los sectores marginales desarrollan su vida en espacios abiertos, es decir, en las calles, plazas públicas, mercados o parques, los miembros de clases medias y altas pasan su tiempo mayoritariamente en espacios cerrados, de esta suerte, asisten a plazas comerciales, restaurantes, discotecas o cualquier otro lugar que implique cierta solvencia económica para su ingreso. Esta relación también está determinada por los medios de transporte utilizados por cada cual, mientras las clases bajas recorren la ciudad caminándola o haciendo uso del transporte público, las clases medias y altas se trasladan en vehículos particulares que les hace posible estar aislados del resto.

La enormidad de la urbe y su sobrepoblación permiten que el anonimato sea un modo de relación con la ciudad y, de esta suerte, la mentira se vuelve una práctica cotidiana. Los habitantes de la ciudad saben aprovechar bien estas

características para así realizar todo tipo de actividades insospechadas para muchos como peleas de perros, violaciones sexuales en terrenos abandonados o luchas en rings de box clandestinos (*Amores perros*, *Perfume de violetas*, *Amar te duele*, *De la calle*, *Vivir mata*). También se realizan actividades ilícitas y así es posible encontrar asesinos a sueldo, policías corruptos o traficantes de drogas (*Todo el poder*, *Ciudades oscuras*, *Un mundo raro*).

Algunas películas también plantean el género como una determinante en la relación con la ciudad. En *Amores perros* las mujeres aparecen regularmente adscritas a los espacios del hogar, su permanencia en la calle se da en compañía de hombres o de sus mascotas, los perros. En *Perfume de violetas* las mujeres transitan a todas horas por las calles, la precaria situación económica en la que se encuentran estos sectores las obliga a ello, pero lo hacen con temor de sufrir algún abuso sexual o extorsión. La sociedad machista en la que se encuentra ambientada *Perfume de violetas* vuelve a las mujeres víctimas de todo tipo de abusos ante la fragilidad física que les impide defenderse. Lo mismo sucede en *De la calle* y *Ciudades oscuras*, las mujeres hacen su vida en las calles pero a costa de poder sufrir cualquier tipo de agresión física o sexual. En cambio, en *Todo el poder*, *Amar te duele*, *Vivir mata* y *Un mundo raro* la relación con la ciudad a través del ser mujer es diferente. En estos casos las mujeres que aparecen en los filmes son protagónicas, independientes y no se encuentran adscritas al hogar, por el contrario, ellas son mujeres profesionistas. En estos casos su atractivo físico es un elemento del cual sentirse orgullosas y no, como en el caso de los otros filmes, un motivo por el cual se deba temer una agresión sexual.

El machismo parece ser una constante en la vida de esta ciudad pero se encuentra acentuado en los sectores marginales, de esta suerte, *Ciudades oscuras*, *Amores perros*, *Perfume de violetas*, *De la calle* y *Un mundo raro* plantean una problemática seria al respecto. En todos estos casos las mujeres son vistas como objetos y, de esta suerte, se vuelven acreedoras de todo tipo de abusos en la medida en que no merecen el respeto de los hombres. Su fragilidad física las vuelve víctimas obligadas de la violencia física, sexual y/o verbal. Bajo este contexto todos los rasgos de la feminidad generan poco orgullo, el cuerpo de

la mujer o la menstruación son tabús sociales, más vale ocultarlos para no hacerse acreedora de algún tipo de agresión. La discriminación se vuelve parte constitutiva de la ciudad y ésta no solamente va dirigida a mujeres (*Ciudades oscuras*, *Amores perros*, *Perfume de violetas*, *De la calle* y *Un mundo raro*), sino que también va en contra de homosexuales (*Ciudades oscuras*) y de rasgos raciales o costumbres que remiten a la cultura indígena (*Amar te duele*, *Un mundo raro* y *De la calle*).

Los núcleos familiares evidentemente se encuentran en crisis, la norma es que las familias están de algún modo fragmentadas. En *Todo el poder* el divorcio parece ser un elemento cotidiano dentro de las clases medias ciudadinas; en *Amores perros* se muestra un problema de violencia intrafamiliar en todos los sectores sociales que, invariablemente, lleva al distanciamiento de los miembros que constituyen a la familia; en *Ciudades oscuras* los vínculos familiares resultan disfuncionales y sólo se plantea una relación solidaria en el caso de madres e hijos; en *Amar te duele* están caracterizadas por la mentira y una falta de vínculos afectivos; en *Perfume de violetas* también se encuentran en crisis los núcleos familiares, la figura paterna resulta inexistente y la violencia un elemento que los caracteriza; en *Un mundo raro* las relaciones familiares se reducen a una convivencia elemental; en *De la calle* y *Vivir mata* difícilmente es posible hablar de la familia ya que ésta no aparece representada de ninguna manera. Bajo este contexto no es de extrañar que las mujeres hayan revolucionado su rol en la sociedad y en el ámbito familiar. Las madres solteras parecen ser un elemento cada vez más común y aceptado, así se muestra en *Ciudades oscuras*, *Amores perros*, *Perfume de violetas* y *De la calle*. En ningún caso queda en claro cuál es la problemática que lleva a esta conformación familiar pero parece ser una práctica cada vez más común en sectores marginales. El divorcio se plantea como un elemento común en sectores de clase media y alta en *Todo el poder* y *Amores perros*, en donde las madres juegan un papel protagónico al criar a los hijos. A su vez también queda de manifiesto el papel que las mujeres juegan como contribuyentes del gasto familiar o como sostén del mismo, en todos los filmes

analizados las mujeres realizan diversas actividades que les permiten obtener dinero para estos fines.

Las relaciones amorosas y amistosas juegan diferente suerte en cada uno de los filmes. En *Todo el poder*, *Vivir mata* y *Un mundo raro* es posible cualquiera de estas relaciones siempre y cuando se den entre miembros del mismo grupo social; en *Ciudades oscuras* y *Amar te duele* sólo son posibles las relaciones de amistad; en *Amores perros*, *Perfume de violetas* y *De la calle* no se plantea la posibilidad del amor o la amistad ya que la traición es una constante en las relaciones.

La problemática del desempleo y la crisis económica es mostrada en todos los filmes. La dificultad de encontrar un trabajo relacionado con los intereses personales y la preparación profesional parece evidente. Frente a esta situación se realizan todo tipo de trabajos mal pagados o se participa del crimen organizado que resulta una alternativa para obtener un ingreso económico. Son las clases medias, pero sobre todo las altas, las que se desempeñan en trabajos más afines con sus intereses personales. De esta suerte, las clases bajas trabajan como guardaespaldas, choferes, vendedores, criados, prostitutas, policías o participan en actividades delictivas que les proporcionan el dinero necesario para el sustento. Las clases medias laboran en empresas o corporativos que los hace, en cierta medida, vulnerables al desempleo frente a la inestable situación económica que parece reinar en la ciudad. Por su parte, las clases altas son las propietarias de empresas y corporativos pero también, los que están insertos en el mundo de la política y que participan muchas veces de la corrupción que, evidentemente, trae mayores ingresos económicos.

La corrupción también se vuelve un tema recurrente en los filmes. Se le trata desde diferentes ángulos en *Todo el poder*, *Ciudades oscuras*, *Amores perros*, *Perfume de violetas*, *De la calle* y *Un mundo raro* pero la constante es que, en la ciudad de México, se pueden realizar todo tipo de delitos y actividades ilícitas debido a que las autoridades participan en ellas. Las redes de corrupción en las instituciones del Estado están tan bien tramadas que resulta imposible combatirla. De esta suerte el Estado parece estar conformado más por una mafia

que por trabajadores que estén al servicio de la ciudadanía. A su vez en *Ciudades oscuras*, *Perfume de violetas* y *De la calle* se plantea un abandono institucional. La policía es la única instancia que aparece en *Ciudades oscuras* y *De la calle* evidentemente caracterizada por la corrupción. Lo mismo sucede en *Perfume de violetas*, la única instancia que aparece es la de la escuela que fomenta los valores machistas prevalecientes. De esta suerte estos sectores se encuentran al margen de toda institución o instancia estatal que busque promover una convivencia social saludable.

Ante la inseguridad que domina la ciudad y la corrupción que permea las instituciones del Estado, la justicia es un acto poco practicado frente a los delitos que tienen lugar en la urbe y así se muestra en todos los filmes analizados. Los ciudadanos han perdido la confianza en las instituciones que procuran la justicia y, de este modo, cada cual decide hacer justicia por propia cuenta para evitar la impunidad. Frente a este escenario no es de extrañar que existan múltiples manifestaciones de violencia ante la crisis social y económica que reina en la ciudad.

El alcoholismo y la drogadicción aparecen como un problema en la urbe, sobre todo de los espacios marginales. En *Ciudades oscuras*, *Amores perros*, *Amar te duele*, *De la calle* y *Un mundo raro* el problema está presente y, en todos los casos, aparece como el medio idóneo para huir de los problemas. Su consumo evidentemente promueve conductas que alteran la convivencia social y fomentan la violencia entre los habitantes de la urbe.

La idea de huir de la ciudad se encuentra presente en varios filmes. En *Ciudades oscuras* y *De la calle* existe la idea de ir a otros lugares en busca de mejores trabajos y de una vida más placentera, se asume que la ciudad origina las tragedias que se viven. En *Amores perros* esta práctica responde más a la necesidad de distanciarse de la gente que habita en la ciudad, que en una búsqueda de mejores oportunidades laborales. En *Amar te duele* se plantea la posibilidad de huir de la ciudad como la única alternativa para concretar un amor imposible por cuestiones clasistas, es decir, la ciudad implica una serie de normas

sociales que fuera de ella no hay que cumplir. Por su parte en *Todo el poder*, *Perfume de violetas*, *Vivir mata* y *Un mundo raro* no se plantea esta posibilidad.

Los elementos que dan identidad a los habitantes de la urbe retratados en los filmes dependen más de la pertenencia a un grupo social y, es a través de esta pertenencia, que cada sujeto se relaciona con la sociedad y con la ciudad. El lenguaje como forma identitaria aparece en *Amar te duele* al mostrar diversas formas expresivas que, evidentemente, revelan modos heterogéneos de aprehender el mundo. Por su parte en *Vivir mata* se hace referencia al pasado histórico de la ciudad como una manera de mostrar un legado común de los habitantes de la urbe. A su vez la religión es mostrada como un elemento que da identidad en *De la calle*.

Los habitantes de esta urbe han aprendido a sobrellevar la vida en ella (*Ciudades oscuras*, *Amores perros*, *Amar te duele*, *Perfume de violetas*, *De la calle*) y, en algunos casos, han aprendido a disfrutar de ella (*Todo el poder*, *Vivir mata* y *Un mundo raro*). La vida en la ciudad de México ofrece múltiples realidades contrastantes y complementarias que la hacen una urbe compleja. Esta complejidad es mostrada de diferentes maneras en todos los filmes analizados y, de este modo, nos permiten conformar una idea de lo que la ciudad de México ha sido en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI.

CONCLUSIONES.

El cine resulta una fuente para la historia en la medida en que, al ser un producto cultural, concreta el espacio y el tiempo del momento de su creación. De esta suerte un filme muestra los modos de concebir el mundo del momento en que fue creado en tanto que los autores, al estar inmersos en un contexto histórico determinado, realizan un discurso acorde con el pensamiento presente en su sociedad. Así el filme mostrará las preocupaciones, los intereses, las ideas, las ausencias, las ideologías, las mentalidades, los imaginarios, etc. que podrían caracterizar a la sociedad que creó el filme sin importar que éste sea documental, ficción o un relato histórico. El discurso cinematográfico, o cualquier otro, siempre estará mediatizado por los modos en que una sociedad ha estructurado y comprendido su mundo.

El filme también se vuelve un testimonio del pasado que se narra y esto resulta más evidente. Todas las imágenes filmadas pertenecen al pasado y de este modo se vuelven un referente del mismo. Las imágenes muestran monumentos, objetos y paisajes pero también lenguajes, comportamientos y modas de otras épocas. El cine también puede hablar propiamente de un acontecimiento histórico y, de esta suerte, se vuelve una interpretación del pasado en la medida en que sea concebido como un discurso histórico. A su vez los filmes inciden en la creación de una memoria colectiva específica al promover el recuerdo de un pasado, sea éste lejano o cercano, de cierta manera, es decir, olvidando algunas cosas y remarcando otras.

Las películas analizadas (*Todo el poder*, *Ciudades oscuras*, *Amores perros*, *Amar te duele*, *Perfume de violetas: nadie te oye*, *De la calle*, *Un mundo raro* y *Vivir mata*) han logrado conformar una memoria específica de la ciudad de México de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. La tendencia de este conjunto de películas es la de mostrar el peligro y caos que dominan en lo que se retrata ya como una megalópolis. A diferencia del cine previo, el de la época de oro, no se hace un retrato de la urbe ni de su vida de manera complaciente al estilo de *Nosotros los pobres* (1948) que, a través de personajes estereotipados mostraba,

entre otras cosas, la nobleza de la pobreza. Por el contrario, el conjunto de películas analizadas se relaciona más estrechamente con *Los olvidados* (1950), filme que se preocupaba por problematizar y mostrar las miserias que la vida urbana ofrece y que resultó un parteaguas en el cine que se hacía sobre la ciudad de México.

Las películas objeto de estudio de la presente investigación resultan reflexiones sobre diferentes entornos sociales, es decir, los sectores retratados son heterogéneos mostrando así la complejidad social que caracteriza a la capital del país. De este modo, los temas tratados también son múltiples, concordantes con la heterogeneidad de la ciudad, y van desde la discriminación sufrida por los sectores marginales de la urbe, hasta la corrupción existente en las altas esferas del gobierno, como la vulnerabilidad que las mujeres sufren en una sociedad machista o la soledad que aqueja a los habitantes de la ciudad de México. Los retratos que hacen el conjunto de películas estudiadas muestran a una urbe compleja, heterogénea y en crisis que poco tiene que ver con el cine que le precede.¹ De este modo, este conjunto de cintas buscan mostrar a la ciudad de México y la vida que en ella sucede de manera compleja, todas ellas abordan problemáticas sociales cotidianas.²

A su vez los filmes analizados también se diferencian de lo que anteriormente el cine de la ciudad de México abordaba constantemente, es decir, el tema de la migración del campo a la urbe y los contrastes existentes entre una vida y otra. Algunas películas analizadas mencionan el tema de la provincia, que no exactamente el del campo, como posibilidad de huir de las atrocidades de la urbe (del desempleo o de las relaciones sociales normalmente). Las referencias al exterior se hacen verbalmente y nunca se muestra la vida de las provincias. Pareciera que las películas estudiadas buscaran concentrar su atención únicamente en la ciudad de México y jamás salir de ella para narrar sus historias.

¹ Aquí me refiero, sobre todo, al cine de la época de oro ya que es posible encontrar en la filmografía nacional relatos complejos de la vida y la ciudad de México, tal es el caso de *Distinto amanecer* o *El callejón de los milagros*. Lo interesante de las películas estudiadas es que son realizadas en un periodo corto de tiempo, entre 1999 y 2002, y que tiene una visión similar sobre la ciudad de México.

² Los diferentes temas tratados por el conjunto de películas analizadas son abordados en el último capítulo de este trabajo titulado *Las películas en contraste*.

Frente a esta focalización en torno a la capital del país y el distanciamiento hacia la provincia, este cine tampoco trata el tema de la migración hacia los Estados Unidos que, evidentemente, ha sido abordado por numerosas cintas y que resulta un tema fundamental de la historia contemporánea de nuestro país. Tampoco existe el tema de los indígenas, apenas algunas películas hacen pequeñas referencias al tema con lo que queda en claro la preocupación de los filmes por mostrar los aspectos meramente urbanos de la ciudad de México o, en otro sentido, las memorias que los filmes han dejado en el olvido.

Las películas objeto de mi estudio pertenecen a un cine que tiene como centro de atención a la urbe, en la que la ciudad puede ser reconocida y en la que la complejidad social queda de manifiesto. Los problemas sociales mostrados en los filmes corresponden con lo que ya otros medios de comunicación también buscaban reflejar del Distrito Federal, las telenovelas, los noticieros o la música³ de los años noventa ya remitían a ciertos temas específicos, a saber, la corrupción, la inseguridad, la crisis económica y el contraste social existente en esta urbe. La visión en torno a la ciudad de México que proponen estos filmes no buscaba mostrar sus bondades, sino por el contrario, dejaba de manifiesto todos los males que la vida en una megalópolis del tercer mundo pueden sufrirse. Era, por tanto, un cine de denuncia.

³ Para Álvaro Vázquez Mantecón son telenovelas como *No hay nada personal* y *Demasiado corazón* las que, ambientadas en el Distrito Federal, mostraban una visión de la clase media como víctima de la inseguridad y la corrupción. A su vez, noticieros como *Ciudad desnuda* y *Fuera de la ley* promovían la imagen de una ciudad dominada por el crimen, la inseguridad y la violencia. También en la música se hablaban de estos temas, el caso más conocido es el del grupo Molotov y su disco *¿Dónde jugarán las niñas?*

BIBLIOGRAFÍA

Aviña, Rafael, *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, Océano, México, 2004.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Era, México, 1979.

_____, *La fugacidad del cine mexicano*, Océano, México, 2001.

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.

Carretero, Mario, Alberto Rosa y María Fernanda González, "Introducción", en Mario Carretero, Alberto Rosa y María Fernanda González (comp.), *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, Paidós Educador, Argentina, 2006, pp. 13 - 38.

Ciuk, Perla, cd rom *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA – Cineteca Nacional, México, 2002.

Collado, María del Carmen, coord. *Miradas recurrentes II: la ciudad de México en los siglos XIX y XX*, Instituto Mora y Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004.

Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1995.

Ferro, Marc, *Cine e historia*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980.

Franco, Marina y Florencia Levín, "El pasado cercano en clave historiográfica" en Marina Franco y Florencia Levín (comp.), *Historia reciente: perspectivas y desafío para un campo en construcción*, Paidós, Argentina, 2007, pp. 31 - 65.

_____, "Introducción" en Marina Franco y Florencia Levín (comp.), *Historia reciente: perspectivas y desafío para un campo en construcción*, Paidós, Argentina, 2007, pp. 15 - 27.

García Canclini, Néstor, "La industria cinematográfica en México y el extranjero" en Néstor García Canclini, et. al. (coord.), *Situación actual y perspectiva de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*,

Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicanos de Cinematografía, México, 2006, pp. 293 - 317.

Gruzinski, Serge, *La ciudad de México: una historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

Lara Chávez, Hugo, *Una ciudad inventada por el cine*, CONACULTA – Cineteca Nacional, México, 2006.

Mantecón, Ana Rosa, “Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México” en Néstor García Canclini, et. al. (coord.), *Situación actual y perspectiva de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicanos de Cinematografía, México, 2006, pp. 263-291.

Martín, Marcel, *El lenguaje del cine: iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1990.

Martínez Assad, Carlos, *La ciudad de México que el cine nos dejó*, Secretaria de Cultura, Gobierno del Distrito Federal, México, 2008.

Monterde, José Enrique, Marta Selva Mosoliver y Anna Solá Arguimbau, *La representación cinematográfica de la historia*, Akal, Madrid, 2001.

Neira, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Arco/Libros, Madrid, 2003.

Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano: ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1994.

_____, *Juntos y medio revueltos: la ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*, Uníos, México, 2000.

Quezada, Mario, comp. *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

Ronsenstone, Robert A., *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

Rosa, Alberto, “Recordar, describir y explicar el pasado, ¿qué, cómo, y para el futuro de quién?” en Mario Carretero, Alberto Rosa y María Fernanda González

(comp.), *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, Paidós Educador, Argentina, 2006, pp. 41 - 51.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, FCE, México, 1985.

Teissl, Verena, "La conquista del espacio urbano, último tabú del cine mexicano: las identidades cinematográficas de la Ciudad de México en torno al siglo XXI" en Igler, Susanne y Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Estudios Latinoamericanos # 49, Iberoamericana/Vervuert, España, 2008, pp. 229 - 244.

Vazqu ez Mantecón, Álvaro, "De *Distinto amaneces* a *Los olvidados*. La construcción de una imagen urbana en el cine mexicanos de los años cuarenta" en *Casa del tiempo*, vol. 14, época II, núm. 50, México, abril de 1996.

_____, "El Monumento a la Revolución en el cine: algunos momentos significativos en la construcción y resistencia a una imagen fílmica del Estado mexicano", en *Revista Fuentes Humanísticas*, UAM Azcapotzalco, México, diciembre de 2005.

HEMEROGRAFÍA

Alvarado, Eduardo, "Abordan 'Un Mundo Raro'", *Reforma, Gente*, 24/11/2000, p. 2

_____, "Inicia el CUEC un rodaje 'raro'", *Reforma, Gente*, 30/08/2000, p. 6

_____, "Las virtudes de un aroma", *Reforma, Gente*, 23/06/2001, p. 19

Argüello, Antonio, "Entre el temor y la confianza arranca el rodaje de *Vivir mata*", *Milenio, Cultura*, 10/02/2001, p. 50

Aviña, Rafael, "Crudos y sensibles", *Reforma, Primera Fila*, 12/10/2001, p. 4

_____, "Cura el romance con fórmula clásica", *Reforma, Primera Fila*, 08/11/2002, p. 12

- _____, "Golpea con humor", *Reforma*, Primera Fila, 21/01/2000, p. 4
- _____, "La juventud victimada", *Reforma*, Primera Fila, 22/06/2001, p. 4
- _____, "Llega al humor impensable", *Reforma*, Primera Fila, 18/01/2002, p. 12
- _____, "Vivir mata", *Reforma*, Primera Fila, 01/02/2002, p. 22
- Ayala Blanco, Jorge, "González Iñárritu y el neotremendismo chafa", *El financiero*, Cultura, 19/06/2001, p. 108.
- _____, "Tort y el breviario de pobredumbre", *El Financiero*, Cultura, 15/10/2001, p. 88
- Betancourt, Javier, "Amores perros", *Proceso*, Número 1234, 27/06/2000, p. 97
- _____, "De la calle", *Proceso*, Número 1303, 21/10/2001, p. 65
- _____, "Más allá del arco iris", *Proceso*, Número 1317, 27/01/2001, p. 68
- _____, "Todo el poder", *Proceso*, Número 1213, 01/02/2000, p. 66
- Bonfil, Carlos, "Amores perros", *La Jornada*, Cultura, 25/06/2000, p. 4 a
- _____, "Ciudades oscuras", *La Jornada*, Cultura, 22/09/2002, p. 5 a
- _____, "Perfume de violetas", *La Jornada*, Cultura, 23/03/2001, p. 23
- _____, "Todo el poder", *La Jornada*, Cultura, 24/01/2000, p. 30
- _____, "Un mundo raro", *La Jornada*, Cultura, 20/01/2002, p. 3 a
- _____, "Vivir mata", *La Jornada*, Cultura, 03/02/2002, p. 5 a
- Bustos, Víctor, "El precio de la fama", *Excelsior*, p. 12
- Cabrera, Omar, "Conquista la taquilla", *Reforma*, Gente, 21/10/2001, p. 9
- _____, "Su Mundo se queda en segundo lugar", *Reforma*, Gente, 23/01/2002, p. 6 e
- _____, "Tienen una 'rara' suerte", *Reforma*, Gente, 30/11/2001, p. 5 e
- Carro, Nelson, "Ciudades oscuras", *Tiempo libre*, Número 1168, 26/08/2002, p. 2

_____, "De la calle", *Tiempo libre*, Número 1121, 02/11/2001, p. 2
_____, "Todo el poder", *Tiempo libre*, Número 1030, 05/02/2000,
p. 2

Celin, Fernando, "Todo el poder con final feliz", *Novedades*, Semanario Cultural, 13/02/2000, p. 8

Ciuk, Perla, "Amores perros", *Uno más uno*, Cultura, 21/06/2000, p. 34

_____, "Todo el poder", *Uno más uno*, Cultura, 14/01/2000, p. 37

Díaz Rodríguez, Óscar, "Fernando Sariñana, a la defensa del público mexicano con *Todo el poder*", *El Herald de México*, Espectáculos, 12/01/2000, p. 1

Diezmartínez, Ernesto, "Revisa la desgracia", *Reforma*, Primera Fila, 20/09/2002, p. 13

Espinasa, José María, "Perfumes atendidos", *Uno más uno*, 10/06/2001, p. 9

"Filma los dramas 'De la calle'", *Reforma*, Gente, 30/06/2000, p. 2

Franco, Salvador, "Inspiró a *Perfume de violetas* nota roja ocurrida en 1985", *El Universal*, Espectáculos, 22/06/2001, p. 21

Galicia Razo, Aaron Tonathiun, "*Amar te duele*: 70 millones de pesos en taquilla", *Excelsior*, Espectáculos, 1/03/2003, p. 1

García, Gustavo, "Oficio de tinieblas", *Milenio*, En pantalla, 14/09/2002, p. 2

García Tsao, Leonardo, "Cilantro y perejil vs. el crimen", *La Jornada*, Espectáculos, 21/01/2000, p. 29

_____, "Corrupción de menores", *La Jornada*, Cartelera, 29/06/2001, p. 23

_____, "El humor no circula", *La Jornada*, Cartelera, 01/02/2002, p. 17 a

_____, "El peleador callejero", *La Jornada*, Cartelera, 12/10/2001 p. 22 a

_____, "La lucha de clases en videoclip", *La Jornada*, Espectáculos, 15/11/2002, p. 7

Gracida, Ysabel, "¡Corte! (y confesión)", *El Universal*, Cultura, 21/11/2002,
p. 2

_____, "Todo el poder", *El Universal*, Espectáculos, 01/02/2000,
p. 3

_____, "Vivir mata", *El universal*, Cultura, 31/01/2002, p. 4

Huerta, César, "Perfume de violetas", *Reforma*, Gente, 01/10/2001, p. 6

Jiménez, Arturo "Armando Casas: contar algo más acerca de la condición humana, *leitmotiv* de *Un mundo raro*", *La Jornada*, Cultura, 12/01/2001, p. 5

Juárez, Carlos, "Sariñana: Filmar te duele", *Excelsior*, 10/11/2002, p. 10

Manzanos, Rosario, "La nota roja, fuente para la ópera prima de Armando Casas", *Proceso*, Número 1284, 10/06/2001, p. 86

Mateos-Vega, Mónica, "Necesitamos sueños que hagan llevadera la realidad: Villoro", *La Jornada*, Cultura, 14/01/2001, p. 5 a.

Mayer, Jesús, "Filmar mata", *Milenio*, Cultura, 25/01/2002, p. 44

Melche, Julia Elena, "Crítica con humor", *Reforma*, Magazzine, 20/01/2002,
p. 5

_____, "Entre amores y perros", *Reforma*, Magazzine,
25/06/2000, p. 15

_____, "Simulacro en vez de crítica", *Reforma*, Gente,
23/01/2000, p. 20

_____, "Un vistazo a la miseria", *Reforma*, Magazzine,
2/10/2001, p. 6

Núñez, Nora Judith, "Amar te duele", *Esto*, 08/12/2002, p. 2 b

Krauze, Daniel, "Los varios Amores... Perros", *Reforma*, Gente, 27/03/2001,
p. 9

Olivares, Juan José, "*Ciudades oscuras* rompe con el lenguaje en el cine",
La Jornada, Espectáculos, 11/09/2002, p. 9 a

Pérez Turrent, Tomas, "Perfume de violetas (nadie te oye)", *El Universal*,
Espectáculos, 10/07/2001, p. 1

_____, "*Un mundo raro*, farsa de TV", *El universal*,
Espectáculos, 20/01/2002, p. 3

_____, "Vivir mata", *El universal*, Espectáculos, 15/02/2002, p. c 3.

Rodríguez, Graciela, "Sus 'perros' a la cabeza", *Reforma*, Gente, 11/08/2000, p. 7

Rosales, Pepe, "Visión *light*", *Excelsior*, 22/08/2002, p. 11

Tovar, Luis, "Arena y cal", <http://www.jornada.unam.mx/2000/11/12/sem-columnas.html>

Tovar, Luis, "Ciudades oscuras", *La Jornada*, La Jornada Semanal, 22/09/2002, p. 13

_____, "El absurdo involuntario", *La Jornada*, La Jornada Semanal, 04/02/2002, p. 13

_____, "Es preciso decir una mentira", *La Jornada*, La Jornada Semanal, 13/01/2002, p. 11

_____, "La nueva calidad", *La Jornada*, La Jornada Semanal, 28/10/2001, p. 11

_____, "Y mi voz que (no) madura", *La Jornada*, La Jornada Semanal, 17/11/2007, p. 15

Vértiz, Columba, "*Perfume de violetas*: Maryse Sistach y la violencia sexual hacia las adolescentes", *Proceso*, Número 1257, 07/12/2000, p. 80

Zúñiga, Félix, "Es más difícil el drama", *Esto*, 24/08/2002, p. 4 b

_____, "Niños de la calle en los sets", *Esto*, 02/10/2001, p. 4

_____, "Recaudación récord de Amores perros", *Esto*, Espectáculos, 11/05/2001, p. 2 b

FILMOGRAFÍA

Amar te duele. Dir. Fernando Sariñana. Prod. Francisco González Compeán y Fernando Sariñana. Guionista: Carolina Rivera. Actores: Luis Fernando Peña,

Martha Higareda, Ximena Sariñana, Andrea Damián. Altavista Films y Videocine, 2002. 104 min.

Amores perros. Dir. Alejandro González Iñárritu. Prod. Alejandro González Iñárritu. Guionista: Guillermo Arriaga. Actores: Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Álvaro Guerrero, Vanessa Bauche. Altavista Films y Z Film, 1999. 147 min.

Ciudades oscuras. Dir. Fernando Sariñana. Prod. Fernando Sariñana. Guionista: Fernando Sariñana y Enrique Rentería. Actores: Bruno Bichir, Demián Bichir, Diego Luna, Dolores Heredia, Jesús Ochoa. IMCINE, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Altavista Films y Veneno Producciones, 2002. 113 min.

De la calle. Dir. Gerardo Tort. Prod. Lillian Haugen y Héctor Ortega. Guionista: Marina Stavenhagen. Actores: Luis Fernando Peña, Maya Zapata, Armando Hernández, Vanessa Bauche, Luis Felipe Tovar. Tiempo y Tono Films, IMCINE, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad y Zimat Consultores, 2000. 90 min.

Perfume de violetas, nadie te oye. Dir. Marisa Sistach. Prod. José Buil. Guionista: José Buil y Marisa Sistach. Actores: Ximena Ayala, Nancy Gutiérrez, Arcelia Ramírez, María Rojo, Luis Fernando Peña. IMCINE, CONACULTA, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Tragaluz, Palmera Films, CCC y Filmoteca de la UNAM, con la participación de Hubert Bals Fund y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 2000. 90 min.

Todo el poder. Dir. Fernando Sariñana. Prod. Fernando Sariñana y Francisco González Compeán. Guionista: Fernando Sariñana, Enrique Rentería y Carolina Rivera. Actores: Demián Bichir, Cecilia Suárez, Luis Felipe Tovar, Ximena Sariñana, Rodrigo Murray. Altavista Films, 1999. 102 min.

Un mundo raro. Dir. Armando Casas. Prod. Mitl Valdez. Guionista: Rafael Tonatiuh y Armando Casas. Actores: Victor Hugo Arana, Emilio Guerrero, Ana Seradilla, Jorge Sepúlveda. UNAM, CONACULTA, Difusión Cultural UNAM,

IMCINE, CUEC y Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, 2001.
100 min.

Vivir mata. Dir. Nicolás Echevarría. Prod. Christian Valdelievre y Mathias Ehrenberg. Guionista: Juan Villoro. Actores: Daniel Jiménez Cacho, Susana Zabaleta, Luis Felipe Tovar, Diana Bracho. Titán Producciones, Argos Cine, IMCINE, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad y Videocine, S.A. de C.V., 2001. 90 min.