



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**UNA MIRADA AL INTERIOR DEL FILME BRASILEÑO  
*CIUDAD DE DIOS* DE FERNANDO MEIRELLES (2002)**

**T E S T I S**  
**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**  
**MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**  
**P R E S E N T A**  
**MARÍA TERESA LÓPEZ MARTÍNEZ**



**APOYADA POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO DE LA UNAM (DGEP) Y EL  
CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA  
(CONACYT)**

**TUTOR: MTRO. PABLO MARÍÑEZ A**

**CIUDAD UNIVERSITARIA**

**2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

A mi alma mater

LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Fuente inagotable creadora de grandes mujeres y hombres

comprometidos con nuestro país.

AL POSGRADO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

AL CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA (CONACYT)

A LA DIRECCIÓN GENERAL DE ESTUDIOS DE POSGRADO (DGEP)

Por el apoyo otorgado para mis estudios de Maestría.

Mi gratitud

A LA UNIVERSIDAD PARIS III SORBONNE NOUVELLE

AL INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS DE AMÉRICA LATINA (IHEAL)

A CHRISTIAN GROS

Por permitirme realizar mi estancia de investigación en Paris, Francia.

A MI TUTOR

PABLO MARÍÑEZ

Por su interés y dedicación a este trabajo de investigación

A MIS MAESTROS DE UNIVERSIDAD

AL H. JURADO

A MIS PADRES

FILIBERTO LÓPEZ Y MARÍA GUADALUPE MARTÍNEZ

Por su apoyo incondicional en mi vida profesional y personal.

Mi amor infinito.

A MIS HERMANAS

Quienes en todo momento están en mi pensamiento

A SOFÍA

Quién trajo alegría inimaginable

A MI ABUELITO

Con respeto y cariño

A MARIO ALBERTO

Porque mi amor se nutre de tu amor

A MIS AMIGOS

A todos aquellos que me han dado su amistad incondicional

y sin reserva alguna su cariño y apoyo

A LA MEMORIA DE TODOS AQUELLOS QUE YA SE HAN IDO

Mi recuerdo eterno

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	4
<b>Capítulo I. Cine, jóvenes y violencia. Aproximaciones teóricas</b>	9
1.1. Diversas perspectivas sobre cine	9
1.2. El cine como representación	22
1.3. La imagen en movimiento y su lenguaje	27
1.4. Jóvenes en el cine latinoamericano	33
1.4.1. ¿Quiénes son los jóvenes?	33
1.4.1.1. Jóvenes en la violencia	37
1.4.2. El ojo variable puesto sobre los jóvenes latinoamericanos	41
<b>Capítulo II. Una mirada al interior del filme</b>	49
<b>Primera parte</b>	
2.1. La vigencia del pasado. Un vistazo a otros jóvenes marginados. <i>Los Olvidados</i> de Luis Buñuel	49
2.1.1. Datos relevantes	50
2.1.2. Argumento	51
2.1.3. Espacios de filmación	52
2.1.4. Los actores	57
2.1.5. El estreno	57
2.1.6. Temáticas en imágenes	59
<b>Segunda parte</b>	
2.2 Los Ojos sobre la Ciudad de Dios de Fernando Meirelles	63
2.3. ¿Cómo mirar?	66
2.3.1. Instrumentos	67
2.3.2. Estructuras Narrativas	67
2.3.3. Puesta en Cuadro	68
2.3.3.1. Secuencia	68
2.3.3.2. Plano	70
2.3.3.3. Encuadre	78
2.3.3.4. Encadenamiento de las imágenes	79
2.3.3.5. Ángulos	88
2.3.3.6. El campo, fuera de campo y profundidad de campo	91
2.3.3.7. Movimientos de Cámara	93
2.3.3.8. Sonido	96
2.3.3.9. Música	97

2.3.3.10. Iluminación	97
2.3.3.11. Vestuario	98
2.3.3.12. Decoración	98
2.3.4. Puesta en escena	98
2.3.4.1. Personajes	98
2.3.4.2. La representación	100
<b>Capítulo III. La mirada en la <i>Ciudad de Dios</i></b>	104
3.1. La puesta en cuadro y la puesta en escena	104
3.1.1. Escena 9	104
3.1.2. Escena 13	109
3.1.3. Escena 15	114
3.1.4. Escena 20	119
3.1.5. Escena 22	124
3.1.6. Escena 23	129
3.1.7. Escena 24	134
3.2. Características generales de la obra del cineasta	139
3.3. Sobre el filme	141
3.4. Estructura narrativa	156
<b>Conclusiones</b>	158
<b>Anexo 1</b>	164
<b>Anexo 2</b>	171
<b>Bibliografía</b>	184
<b>Hemerografía</b>	192
<b>Consultas electrónicas</b>	197
<b>Ficha técnica</b>	198

## INTRODUCCIÓN

La idea de realizar un análisis cinematográfico sobre un filme latinoamericano, surge primeramente por mi amor al cine. Desde que iniciaba mis cursos de licenciatura, mis pasos recorrían el mundo cinematográfico por sus mundos insospechados, sus espacios y sus tiempos. Mirar al cine, es en esta tesis, vislumbrarlo a través de los conocimientos y herramientas metodológicas que me han otorgado mis estudios profesionales y de posgrado que deseo poder dejar en esta investigación.

Cabe señalar que una investigación siempre será algo inacabado, porque siempre habrá mucho más por descubrir y aportar, por lo que debo agradecer infinitamente al asesoramiento de mi tutor el Dr. Pablo Mariñez quien desde el momento en que le presenté mi proyecto de investigación, confió en este trabajo dedicado al cine latinoamericano. A su vez el apoyo por parte del coordinador del posgrado el Dr. Lucio Oliver Costilla quién me apoyara institucionalmente para realizar mi estancia de investigación en el extranjero. A la Dra. Silvia Soriano Hernández y al Dr. Mario Magallón Anaya quienes confiaron en mí para realizar dicha estancia.

También deseo agradecer al Dr. Christian Gros del Instituto de Altos Estudios de América Latina (L'IHEAL) de la Universidad de la Sorbona Paris III quién mostró un interés por mi proyecto de investigación, y quien me brindó la oportunidad de realizar mi investigación sobre herramientas metodológicas para mi análisis en Francia, ya que es un país que constantemente realiza estudios sobre el cine.

A los centros de investigación en Francia:

- La Cinemathèque Française que me permitió consultar el testimonio de Fernando Meirelles del filme *Ciudad de Dios*, recogido del Festival de Cine de Cannes; los documentos periodísticos acerca del filme, así como referencias bibliográficas para estudio del filme.

- La Bibliothèque del Instituto de Hautes Études de la Amérique Latine (L'IHEAL).

- La Bibliothèque Georges Pompidou.

En esta tesis se estudiara el filme *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles\* (2002). El filme constituye el relato de los personajes juveniles enmarcados en un mundo de violencia en su respectivo contexto social: las favelas en Río de Janeiro.

*Ciudad de Dios* ha participado en el Festival de Cine de Cannes, Francia 2002; Festival Internacional de Cine de Los Ángeles Afi Fest (Premio de la Audiencia a Mejor Película Extranjera), Estados Unidos 2002; Festival de Cine de La Habana (Gran Coral al Primer Lugar, Premios al Mejor Actor (todo el elenco masculino), Mejor Edición, Mejor Fotografía, Premio de la Prensa Cubana, Premio FIPRESCI, Premio Glauber Rocha al Director, Premio de la OCIC y Premio de la Universidad de La Habana a Mejor Director), Cuba 2002; Festival Internacional de Cine de Marrakech (Premio a Mejor Director), Marruecos 2002; Festival Internacional de Cine de Toronto (Premio Visión al Director), Canadá 2002; Festival de Cine Cartagena (Premio India Catalina de Oro a Mejor Película), Colombia 2003; Nominación al Globo de Oro a Mejor Película en Lengua Extranjera, California, Estados Unidos 2003.

*Ciudad de Dios* (2003) de Fernando Meirelles y Katia Lund, es un filme brasileño que basado en la novela homónima de Paulo Lins *Ciudad de Dios*, narra la vida de varios personajes que habitan la favela de dicho nombre, un lugar que no tiene nada que ver con la imagen que el turismo muestra sobre Río de Janeiro, dónde a *Zé pequeno* uno de los personajes principales, se le seguirá paso a paso en este filme a través de un análisis a quien se le verá desde su infancia hasta su juventud, como muchos niños que viven ahí en la favela y quien se sentirá atraído por la inercia que parece arrastrar a todos hacia la violencia como único método de éxito y/o supervivencia.

Los aspectos mencionados son el motivo que me permitirá hacer una aportación documental a los estudios latinoamericanos y a la comunidad de investigadores de cine.

Mirar a los jóvenes desde el cine, es percibirlos desde sus propias realidades particulares. La representación de la realidad, se conecta con el conocimiento que se tiene de esa realidad, de los imaginarios sociales, así como las representaciones de la mentalidad de esos sectores; que logra ser distribuida en un mundo de ficción.

---

\* Los créditos fueron tomados del filme directamente, en el cual solo aparece como director Fernando Meirelles, sin embargo deseo mencionar que el papel que Katia Lund ejerció como codirectora llega a ser mencionado en este análisis cinematográfico.

A partir de un análisis fílmico del filme *Ciudad de Dios* que ha tomado una porción de una forma de vida de los jóvenes en las favelas brasileñas, se podrá detectar las perspectivas ideológicas de su director; tomando en cuenta el contexto en que fue filmada, el espacio y todo el proceso para hacer de eso una creación fílmica que pudiera ser una identificación para cualquier sociedad que puede vivir en la miseria, en zonas marginadas y en la violencia cotidiana. Me pareció fundamental proponer un modelo de análisis fílmico que pudiera ser utilizado en nuestro posgrado de Estudios Latinoamericanos, para poder hacer del cine una herramienta de conocimiento de la historia de nuestra América Latina. Tanto para profesores como para los alumnos, que requerimos de elementos necesarios para hacer de un filme un análisis profundo de algún tema que nos interese. Por otro lado, incrementar los estudios de nuestro cine latinoamericano contemporáneo y de ahí la importancia de esta investigación, como un documento que pueda acrecentar la historiografía del cine latinoamericano.

De tal forma que la estructura del análisis se hace a partir de considerar que el cine posee un lenguaje capaz de comunicar a través de su forma y posteriormente ubicarlo también a partir de sus personajes y su contexto en que ha sido filmado.

La pregunta central de esta investigación fue la siguiente:

- ¿Cuál es la representación de los jóvenes urbanos en la violencia de las favelas de Río de Janeiro en el filme *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles (2002)

Partí del supuesto que desde el punto de vista cinematográfico, la historiografía del cine debe acrecentarse para comprender lo que ha significado su origen y evolución en las distintas épocas. Por tal motivo hasta los momentos en que realicé esta tesis no se encontró ningún trabajo de investigación en el posgrado de Estudios Latinoamericanos sobre las temáticas juveniles en filmes latinoamericanos contemporáneos, situación que consideré fundamental para ser estudiada y a su vez para comprender qué tanto el cine representa las formas de pensar y de actuar de los jóvenes de espacios y tiempos determinados.

De ahí que el filme de *Ciudad de Dios* pueda ser considerado como ejemplo de representación de la violencia de los jóvenes urbanos enmarcados en escenarios urbanos, tradiciones, valores, lenguaje etc.; como lo puede ser cualquier favela de Río de Janeiro.

Los objetivos planteados fueron los siguientes:

Objetivo Principal:

- Realizar un análisis fílmico interdisciplinario para aplicar el lenguaje cinematográfico en el filme *Ciudad de Dios* con el fin de poder analizar un personaje juvenil en un mundo de violencia y como ha sido representado, así como desarrollar una visión latinoamericana sobre el cine de la región.

- Objetivos Particulares

- Señalar la importancia del cine desde diversas perspectivas teóricas que lo han definido.

- Hacer énfasis en el cine como una forma de representación de situaciones, de realidades o de un mundo concreto.

- Identificar en el cine un lenguaje propio, llamado lenguaje cinematográfico que comunica un mensaje en el espectador con alguna intención.

- Definir lo que es ser joven y lo que es ser joven en un mundo de violencia.

- Hacer un esbozo de cómo el cine latinoamericano ha representado a los jóvenes.

- Proponer un método de análisis cinematográfico basado en los elementos del lenguaje del cine.

- Hacer un análisis del filme que representa a los jóvenes en el filme *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles, a través de las condiciones de producción del filme y en el contexto social en que han sido realizados tomando en cuenta la adaptación de guión, al director y su contexto (motivos vitales y objetivos), locaciones (lugares), personaje juvenil escogido, montaje (tema), críticas cinematográficas; considerando a los jóvenes urbanos en sus contexto social específico dentro del filme en relación con la violencia.

Esta tesis es sólo una propuesta que busca plantear y dar una visión de cómo se logra analizar un filme y la metodología que puede ser aplicada. Después de haber presentado la justificación de este trabajo, muestro la conformación de esta tesis:

El capítulo I que se titula *Cine, jóvenes y violencia. Aproximaciones teóricas*, presenta un breve panorama de definición del cine, como representación y el lenguaje que posee. A su vez la importancia de los jóvenes latinoamericanos, intentando precisar su significación como seres humanos con cambios fisiológicos así como en su incidencia en diversas sociedades, particularmente los jóvenes en escenarios de violencia. En ese mismo capítulo, intenté hacer una aproximación de los jóvenes en el cine latinoamericano, haciendo un breve recorrido sobre algunos filmes que han representando a los jóvenes latinoamericanos en el cine.

El capítulo II *Una mirada al interior del filme*, está formado de dos partes: la primera corresponde a un acercamiento general de la película *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, filme que consideré fundamental retomar en esta investigación, porque ha sido un referente importante de la niñez y la adolescencia en situación de pobreza en un contexto marginado en la Ciudad de México, para la cinematografía mundial. Creo firmemente que *Los olvidados* es un documento audiovisual imprescindible que en el momento de ser realizado representó a sectores de la sociedad sumidos en la pobreza en una ciudad que podría ser cualquiera de las ciudades latinoamericanas y por lo tanto quise dedicarle un apartado. Cabe mencionar que no realizaré un análisis comparativo de ambas películas, sino que *Los olvidados* es una muestra de diversas representaciones de la pobreza, la marginalidad y la violencia en el cine.

La segunda parte del capítulo es mi propuesta de cómo mirar un filme y que corresponde a los elementos del análisis cinematográfico, y el cual tendrá por objetivo, señalar los elementos necesarios para su conformación y aplicación en el filme a analizar.

El capítulo III *La mirada en la Ciudad de Dios* se presentan los ojos en las escenas a analizar que enmarcan a un personaje juvenil escogido, utilizando los elementos propios del lenguaje cinematográfico. Además se presenta la trayectoria del director, el rodaje del filme y la estructura narrativa. Finalmente agrego la ficha técnica del filme, anexos que corresponden a una revisión de los jóvenes en el cine mexicano y críticas cinematográficas referentes al filme *Ciudad de Dios*.

# I. CINE, JÓVENES Y VIOLENCIA. APROXIMACIONES TEÓRICAS

## 1.1. Diversas perspectivas sobre el cine

Quiero partir de la premisa de considerar al cine antes que nada, como un instrumento científico que modificó la vida del hombre de finales del siglo XIX y principios del XX.<sup>1</sup>

El cine en sus inicios, permitió que aquello que el ser humano podía vivir en su vida familiar o colectiva, pudiera ser mirado a través de una cámara que filmaba esa cotidianidad.<sup>2</sup>

A mediados del siglo XX, el cine ya había adoptado una importancia en varios países desde el punto de vista de producción de filmes, en la aparición de diversos directores de cine, de un *star system*<sup>3</sup> así como de una pluralidad de géneros cinematográficos.<sup>4</sup>

Cabe señalar que desde el nacimiento del cine, así como en su crecimiento y evolución, ha dado para diversos estudiosos de cine formas de significación distintas, que considero clave para aproximarnos a una definición.<sup>5</sup>

Primeramente Antonio Acosta<sup>6</sup>, expresa que del cine surgen varios conceptos: “Podemos decir muchas cosas del cine: que es técnica, industria, arte, espectáculo, diversión y cultura. Depende del punto de vista en el cual lo contemplemos (...) pero en su

---

<sup>1</sup> Lenin vio al cine como vehículo educativo e ideológico además de considerarlo “la más importante de todas las artes” Consultar en Sergei Eisenstein, *Perspectivas, in da Revolucao aArte, da Arte a Revolucao*, p. 74.

<sup>2</sup> *Le voyage dans la lune* (Viaje a la luna, 1902) de George Méliès filme que inaugura la fantasía cinematográfica; *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith (1915), que señala el inicio de una nueva etapa en el cine al abundar innovaciones tecnológicas y narrativas las cuales perfilan un lenguaje propiamente cinematográfico; *El gabinete del Doctor Caligari* (1919) de Robert Weine, filme que establece el movimiento del expresionismo alemán; *El cantante de Jazz* (1927), primer filme sonoro; la llegada del color con *Flowers and trees* (Flores y árboles, 1933), caricatura de Walt Disney; Rouben Mamoulian dirige *Becky Sharp*, primer largometraje en color con actores de carne y hueso. Revisar en Pablo Humberto Posada V. *Apreciación de Cine*, pp.96-97. Para una mayor aproximación sobre estos filmes revisar a Georges Sadoul en *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1983.

<sup>3</sup> Se define a las estrellas de cine como peculiares y dentro del complejo cinematográfico, en Antonio Acosta, *Saber ver el cine*, p. 76

<sup>4</sup> En 1945 el filme *Roma ciudad abierta* de Roberto Rossellini y *El limpiabotas* de Vittorio de Sica, marcan la pauta del neorealismo italiano. En 1959 nace *La nouvelle vague* (La nueva ola francesa) con *Los cuatrocientos golpes* de François Truffaut, e *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, además varios filmes distribuidos ese año. *La dulce vida* de Federico Fellini; señalan nuevos caminos para el cine mundial. Revisar en Pablo Humberto Posada V., *op. cit.*, pp. 96 -97.

<sup>5</sup> Debido a la aproximación compleja sobre una definición de cine, solo retomo a los teóricos que considero fundamentales para el sustento teórico.

<sup>6</sup> Teórico de cine español, profesor universitario,

conjunto, es una interacción (...) el cine es lo que en una sociedad, en un determinado periodo histórico, en una determinada coyuntura político cultural o en cierto grupo social, se decide que sea<sup>7</sup>". El cine puede ser tan amplio en su esclarecimiento, que para poder desmenuzar su estructura y función, hay que situarlo a partir de dónde quiere abordarse. Es por eso que para Antonio Acosta es un complejo de definiciones.

Dentro de la definición de Antonio Acosta, encontramos la de Juan Felipe Leal<sup>8</sup> y Alexandra Jablonska<sup>9</sup> quienes definen al cine desde la mirada mexicana, considerándolo también, como un fenómeno complejo y como un medio de expresión inserto en un contexto establecido. El cine se articula de diversas formas y es estudiado desde otras perspectivas. Por lo que puede ser industria, considerando sus determinaciones económicas. El cine como técnica, es desde la parte de su desarrollo técnico-científico en una sociedad determinada y finalmente como un sistema de representaciones estudiado como un fenómeno sociológico, psicológico y estético. En torno a este último punto, se reflexiona alrededor de las formas en que el cine, como medio de expresión particular, logra comunicar los significados de su contenido y las maneras de cómo reelabora y expresa el imaginario colectivo.<sup>10</sup>

El cine visto desde la lectura artística, es considerado como lo expresa Leonardo García Tsao<sup>11</sup> como un arte pictórico que descende de la pintura y la fotografía. De ahí que provenga toda su estética visual. García Tsao pone énfasis en el sentido de composición de la iluminación, de los colores y las texturas, que han sido influencia importante desde la arquitectura y la escultura. A su vez, esos elementos han podido prescindir de la palabra y son parte de ese arte narrativo que desde sus inicios, ha sido capaz de contar historias. En ese sentido el cine ha sido heredero de la literatura, en especial de la novela con quien mantiene nexos muy estrechos.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Antonio Acosta, *Saber ver el cine*, p. 30.

<sup>8</sup> Investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, quien realizara una investigación sobre la revolución mexicana en el cine nacional y extranjero entre 1910 y 1940.

<sup>9</sup> Docente de la Universidad Pedagógica Nacional.

<sup>10</sup> Juan Felipe Leal, *La Revolución Mexicana en el Cine Nacional, Filmografía 1911-1917*, p.11.

<sup>11</sup> Crítico mexicano de cine en los diarios nacionales *La Jornada*, *El Unomásuno* y *El Nacional*. Además es profesor del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), de la Universidad Anáhuac y de la Universidad Iberoamericana. Ahora director de la Cineteca Nacional.

<sup>12</sup> Leonardo García Tsao, *Como acercarse al cine*, p. 9.

En el punto de vista de Francisco Peredo el cine constituye un documento, un testimonio de su contexto y por tal razón “en conjunto es una fuente histórica, válida para investigar, interpretar, analizar, y explicar.”<sup>13</sup>

Para los teóricos franceses Friedman y Morin el cine es un hecho humano y no necesita ser legitimizado porque un filme posee ya un valor, una dignidad que cualquier otro producto cultural.<sup>14</sup>

De acuerdo con Siegfried Kracauer<sup>15</sup> el cine es “una *melange (mezcla)* de temas, de tratamiento de temas, de materia prima cinematográfica y de técnica cinemática (...) El cine es heredero de la fotografía y de su indiscutido enlace con la realidad visible. El tema del cine debe ser por tanto el mundo, a cuyo servicio se inventó la fotografía fija: el mundo visible "interminable", "espontáneo”<sup>16</sup>

Para Siegfried Kracauer el cine posee elementos fundamentales como lo es la fotografía, por su capacidad de registrar el mundo, sea en blanco y negro u color y su movimiento; que es captado por el ojo cinematográfico. El cine también desde la teoría de Kracauer, es un proceso tecnológico que moldea y nos redescubre el mundo, el mundo que en cada persona es concebido. Esa construcción de la definición, también viene entendida a partir de la cultura del hombre, de los hechos cotidianos y su similitud con la realidad empírica. De lo cual,” el cine es en lo que ha sido y ha de ser en la historia de su evolución, un proceso siempre en desarrollo, siempre convirtiéndose y siempre revelándose”<sup>17</sup>

En relación con la literatura y el cine, Keith Cohen<sup>18</sup> analiza el contexto en que nació el cine. Sin embargo, se va años atrás y rememora el interés de las vanguardias artísticas de la segunda mitad del siglo XIX por la luz y el movimiento y los múltiples puntos de vista, señalando una tendencia al naturalismo e impresionismo o a la recuperación de formas estéticas secundarias. Se basa en este panorama, como una manera de rescatar las formas estéticas en la tecnología del mundo del arte, que en este caso es el cine. Ahora bien, en relación con la literatura, hace hincapié en un intercambio del relato cinematográfico y el literario. Enuncia tres puntos de contacto: tanto la novela del siglo XIX como el cine

---

<sup>13</sup>Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, p.453.

<sup>14</sup> Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, p. 295.

<sup>15</sup> Crítico de cine alemán, sociólogo e historiador y quién ha contribuido a los métodos de análisis del cine.

<sup>16</sup> Andrew Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, p.107-108.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 176.

<sup>18</sup> Teórico dedicado a las relaciones del cine con la literatura.

invierten la condición de los objetos y de los sujetos, animando a unos y petrificando a los otros; introducen una distorsión temporal, sirviéndose de formas como un presente prolongado, la narración a cronológica o la simultaneidad y relativizan el punto de vista, multiplicando las perspectivas y mezclando la participación y distanciamiento<sup>19</sup>.

En esta misma aproximación Frank Mc Connel<sup>20</sup> enfatiza que la narración es elemento fundamental, tanto en la cinematografía como en la literatura, pero "el interés se traslada desde los módulos expresivos que nos sirven para transcribir la realidad a las formas con que interpretamos nuestra existencia." <sup>21</sup>

Sin embargo, Franco Pecori<sup>22</sup> expresa que el cine es un medio más apto que la literatura para mostrar el interior de los personajes y llevar de todas formas una exposición crítica acerca de la realidad social.<sup>23</sup> La relación del cine y la literatura, aborda estudios de la influencia de la literatura en el cine o de este en aquella, desde el punto de vista temático en relación con las adaptaciones. En el aspecto formal, se aboca al estudio lingüístico.

El teórico Francesco Casetti, dice desde la lingüística que el cine se considera un texto, no tanto en el sentido de estructura o proceso, como en el sentido de acontecimiento. Es decir, una realización lingüística acabada. Un hecho que tiene lugar en el espacio de la comunicación, de la cultura y del pensamiento; una presencia que se suma a otras personas. Un objeto que además de un funcionamiento posee una existencia y una consistencia, una densidad y una vida propias.<sup>24</sup>

Desde un punto de vista cultural, Casetti define al cine como heredero de la narrativa clásica y como medio de expresión. Se cuestiona a su vez en qué medida el cine ilustra en la pantalla una realidad social, quizás reprimida, o por el contrario, impone sus imágenes, intentando hacerlas pasar por verdaderas.<sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 298. Para una mayor aproximación de la influencia de la literatura en el cine o viceversa desde un punto de vista temático en relación con las adaptaciones o en cuanto a un aspecto formal desde los estudios lingüísticos revisar a: José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y Análisis de la adaptación*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

<sup>20</sup> Teórico interesado en la narrativa tanto cinematográfica como literaria.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 298.

<sup>22</sup> Teórico italiano de cine.

<sup>23</sup> Franco Pecori, *Cine forma y método*, p. 106.

<sup>24</sup> Francesco Casetti. *op cit.*, p. 296.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 300. Quisiera comentar que en un análisis que ofrece el teórico estadounidense Robert Watson en los años cincuenta sobre el análisis del *gángster*, como parte muestra de la cultura estadounidense. Otro análisis que también menciona Casetti es desde la cultura. Analizar las inquietudes que impregnan la sociedad estadounidense de los años cincuenta, al contemplar las historias narradas a la luz del conflicto entre

La idea es que el cine puede encarnar no sólo los grandes mitos del hombre, sino las grandes inquietudes y problemas típicos de toda sociedad; inquietudes y problemas que se traducen en la pantalla en historias que constituyen momentos de reflexión y a la vez de evasión. En este sentido, el cine nos permite incidir en cómo se da muestra de una historia en sus temáticas fundamentales y quizá si es tratado un tema social o político, permite al espectador acercarse a esa historia, hacerlo partícipe, conocer lo que sucede en otro contexto que no sea el suyo y tal vez poder encontrar identificación. De evasión porque el cine también posibilita que el ser humano se aleje de los problemas cotidianos que se relacionan con su vida personal, social, política y acaso a veces, sean tratados temas que no requieran demasiada meditación y en la que pueda encontrar un momento de relajación.

Ahora bien, tomando en cuenta que el cine presenta una variedad de definiciones, puede precisarse utilizando otras ciencias auxiliares de las cuales se sirve. Un caso concreto es desde la Sociología que como lo expresa Francesco Casetti es una disciplina que contribuye a comprender e indagar cómo influye el cine en la orientación y el comportamiento social y a su vez, en qué medida refleja entre varias cuestiones, las aspiraciones y los miedos de una comunidad o a qué estructuras productivas hace referencia.<sup>26</sup>

---

generaciones o entre sexos, éstas revelan una atmósfera claustrofóbica, abriendo espacio al pánico y la histeria.

Otro ejemplo interesante es sobre el futuro del cine que lo da el cineasta Wim Wenders guionista, director, productor y actor de cine alemán. En una reunión sobre el futuro del cine europeo, expresó que la Europa unificada no podría formar ciudadanos que asuman su futuro sin "mitos europeos" haciendo alusión al cine norteamericano expresando: "Los norteamericanos no proveerán una idea de Europa a nuestros niños del año 2001" ya que el cine proporciona la base de todas las nuevas tecnologías, la televisión del futuro, y todas las nuevas tecnologías de la informática dependerán por largo tiempo de la atracción popular y del enorme capital del cine". Agrega Wenders que no hay que concebir estos conceptos como "anti norteamericanos". Al contrario "El mundo entero tiene la necesidad de una multitud de imágenes multiculturales. Las imágenes, las historias, no pueden convertirse en un monopolio. Los norteamericanos mismos sufren ya este fenómeno. Ellos no conocen el mundo. No hablan otra lengua. No viajan, porque creen que es suficiente que sus imágenes viajen (...). Los norteamericanos y el cine norteamericano tienen necesidad de un cine europeo, y asiático, y africano". Wenders advierte sobre el destino de un mundo en que esto no ocurriera: "Europa, expulsada de sus propias imágenes, se volvería un continente del tercer mundo". Entonces: los del tercer mundo, sin el cine ¿en que nos convertiríamos? Cita tomada en del texto W. Wenders "Cinq malentendus autour du Cinema Europeen" (Cinco malentendidos en torno al cine europeo) ver en Frédéric Sojcher, *Cinema Europeen et Identites Culturelles*, Bélgica, Université de Bruxelles 1996 retomado por Néstor García Canclini, Monita C.F (coord.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México, Grijalbo/UNESCO, 1990, p. 56.

<sup>26</sup> Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 127

Para Jarvie<sup>27</sup> la sociología es una disciplina que debe acoger el estudio de las películas “malas”, es decir, películas que no tienen una estructura dramática compleja, historias que son predecibles de conocer el desenlace, o que no cumplen con los elementos estéticos para explotar el potencial expresivo del cine. El autor se refiere a que el cine es un arte de masas y que sería inútil pretender que el gusto de la masa sea refinado.<sup>28</sup> Aquí resulta interesante que este tipo de reflexiones sean tomadas en cuenta, porque también una película mala puede aportarnos algo, desde el punto de vista de hablarnos de una situación clara de lo que sucede en el mundo de la producción cinematográfica y sus contenidos. El autor puntualiza con esta consideración: puede debatirse que las mejores y las peores películas proceden de la misma estructura social de producción. Se crean en el mismo mercado de masas, muestran su visión particular del mundo y contienen imágenes que están en la mente del público. Más aún: incluso la peor película plantea o explora un interesante problema social, moral o personal.<sup>29</sup>

El cine es al mismo tiempo un hecho social y estético y estos dos aspectos se entrelazan, puesto que su carácter social puede afectar al arte y sus efectos artísticos pueden afectar a la sociedad.

Dentro de este concepto Pierre Sorlin<sup>30</sup> señala que el cine pone en acción un sin número considerable de elementos visuales y sonoros que pueden ser estimados como signos sí es considerado una unidad (palabra, dibujo, objeto) utilizado en lugar de otra unidad, para designar a esta última y permitir entablar una comunicación a propósito de ella. De ahí que signo y comunicación son inseparables, porque el signo responde a una convención. Ahora bien, la construcción cinematográfica posee una enorme cantidad de convenciones: del cuadro, la pantalla, el espacio rectangular artificialmente limitado, de la representación plana, de la organización discontinua de las variaciones escalares.<sup>31</sup>

La sociología, a su vez, es también un instrumento de indagación que hace posible que entendamos cómo influye el cine en la orientación y el comportamiento social o en qué

---

<sup>27</sup> Estudioso de cine enfocado en la producción, la mercadotecnia, la representación, el reflejo en el público y aborda los valores y los factores sociológicos para explicar por qué un filme es “bueno” o “malo”.

<sup>28</sup> I. Jarvie, *Sociología del cine*, p. 9.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> Profesor de sociología de los medios audiovisuales en la Universidad de la Sorbona Nouvelle Paris III y autor de *Sociología del Cine y El filme en la historia*.

<sup>31</sup> Pierre Sorlin, *Sociología de cine. La apertura para la historia de mañana*, pag. 44-47.

medida se presentan las aspiraciones y los miedos de una comunidad o a que estructuras productivas hace referencia.<sup>32</sup>

El cine posee una serie de instrumentos dentro del sistema social para adaptar, evadir, tranquilizar o divertir al ser humano. No solo tiene que ver con el uso de mismo idioma, o la aplicación de significados fácilmente traducibles y categorías conceptuales equivalentes, es decir, de valores comúnmente aceptados; sino también del medio técnico material de que se hace posible.

Los teóricos Friedman y Morin<sup>33</sup> realizan una contribución acerca de la representación social. La idea es que un filme incluso cuando narra las historias más inverosímiles, pone en escena de algún modo, la sociedad que lo circunda. A partir de esta representación algunos estudiosos reconstruyen el espíritu de una época. Otros intentan establecer qué es lo que una cultura considera y qué debe permanecer escondido. En cualquier caso, lo que se persigue es la capacidad del filme para ser un “signo” (para analizarlo como “tal” de la realidad que se proviene.<sup>34</sup>

En relación con el cine y la historia, Marc Ferro, historiador francés y realizador de cortometrajes históricos, expresa que el cine puede verse como fuente, es decir, como factor de documentación histórica (y esto es válido tanto para los filmes documentales como para los de ficción) y como agente de la historia. El cine aunque es considerado un medio de comunicación, de expresión y espectáculo, mantiene relaciones muy estrechas con la historia donde menciono a continuación las siguientes aproximaciones:

1. - “Lectura histórica de la película” esto es, el papel que pueda tener el cine en el conocimiento del pasado reciente -remontable hasta los inicios de nuestro siglo- gracias a su carácter de producto cultural.

2. - “Lectura cinematográfica de la historia” la cual consiste en la posibilidad de elaborar un discurso histórico a partir de los medios expresivos intelectuales del Cine (se refiere concretamente al “cine histórico”).

---

<sup>32</sup> Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 127.

<sup>33</sup> Teóricos franceses de la sociología y el cine.

<sup>34</sup> Francesco Casetti. *op. cit.*, p. 129.

3. - “La propia historia del medio cinematográfico, la consideración del cine como objeto de la indagación histórica a través de una de las subdivisiones de la Historia General conocida como Historia del cine”.<sup>35</sup>

Marc Ferro en su obra *Cine e Historia*, considera que el cine puede ser mirado como una fuente, como parte de la documentación histórica del cine y como agente de la historia.

Dicha aseveración se remite a que “cada película posee una historia que es Historia, con su trama de relaciones personales, su estatuto de objetos y personas, en donde se regulan privilegios y fatigas, honores y jerarquía (...)”<sup>36</sup>. El filme sea imagen o no de la realidad, documental o ficción, es Historia.

Desde el momento en que un filme comienza a idearse, pueden irse concibiendo cuáles serán las condiciones históricas, culturales e ideológicas que lo podrán caracterizar respecto de otros y ser parte de una fuente histórica. Como lo reitera Marc Ferro el filme no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza.

Así cualquier película posee un valor como documento histórico, por la relación que existe entre su autor, su materia y su espectador.<sup>37</sup>

El estudio que pueda suscitar cualquier película de carácter documental o ficción, son importantes para el analista por el público asistente, las condiciones de producción, las reacciones de la crítica; porque generan una comprensión del vínculo que existe entre el filme y la sociedad.

En esta misma línea, Anne Goliot-Lété y Francis Vanoye<sup>38</sup>, proporcionan un análisis de interpretación socio-histórica en el filme por considerarlo un producto cultural inscrito en un contexto socio histórico dado, ya que sí el cine goza de una relativa autonomía en tanto que arte (con respecto a otros productos culturales como la televisión o la prensa) los filmes no podrían estar aislados de otros sectores de la sociedad que los produce (trátese de la economía, de la política, de ciencias y de técnicas o bien entendido, de otras artes). Dentro de esta explicación, la producción cinematográfica puede ser vista desde el análisis de una sociedad y también retoma las propuestas de Marc Ferro antes mencionadas.

---

<sup>35</sup> Citado por José Enrique. Monterde en *Cine, historia y enseñanza*, p.32.

<sup>36</sup> Marc Ferro, *Cine e Historia*, p. 15.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 68.

<sup>38</sup> Anne Goliot es profesora de la Universidad de Lille 3 y Francis Vanoye es profesor emérito de la Universidad de Paris 10 Nanterre.

Los autores consideran que el filme ofrece un conjunto de representaciones regresando directamente o indirectamente a la sociedad real donde el filme está inscrito. La hipótesis directriz de una interpretación socio-histórica es que un filme “habla” siempre solo el presente (o “dice” siempre alguna cosa del presente, de aquí y ahora de su contexto de producción).<sup>39</sup>

El hecho que sea un filme histórico o de ciencia ficción no cambia en nada la cuestión. Con la distancia, las reconstituciones históricas reputadas, las más exactas, las proyecciones futuristas, las más intrépidas llevan la marca evidente de su contexto de producción, fenómeno en donde el cine es tributario de una tecnología pesada y compleja: aparatos de grabación, trabajo en estudio o en exterior, maquillajes; rol de actores, luz, entre otros elementos.<sup>40</sup>

En un filme, cualquiera que sea su proyecto (describir, distraer, criticar y también denunciar) la sociedad no es propiamente mostrada, ella es puesta en escena. En otros términos, el filme opera elecciones, organiza elementos entre ellos, recorta en lo real y en lo imaginario; construye un mundo posible con el que mantiene relaciones complejas hacia un mundo real: puede ser en parte reflejo, pero también puede ser el rechazo (ocultando aspectos importantes del mundo real, idealizando, amplificando ciertas faltas, proponiendo un “contra-mundo”. Reflejo o rechazo, el filme constituye un punto de vista sobre tal o cual aspecto del mundo que le es contemporáneo. Estructura la representación de la sociedad en espectáculo, en drama (en sentido general del término) y es esta situación que hace el objeto de cuidado del analista.

En este respecto se le sigue a las proposiciones de Pierre Sorlin en su relación con la sociología y el cine:

1.- Los sistemas de roles funcionales y de roles sociales, los esquemas culturales identificando lugares en la sociedad. Los tipos de luchas o retos descritos en los escenarios, los grupos sociales implicados en esas acciones.

2.- La manera más o menos selectiva de percibir y de dar a percibir lugares, hechos, acontecimientos, sociedad, relaciones (por ejemplo el campo, los paisanos y las actividades rurales, de alguna ciudad por ejemplo Paris – la manera de concebir el tiempo (individual,

---

<sup>39</sup> Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, *Précis d'Analyse Filmique*, p. 43.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 44.

histórico, social). Lo que se solicita de la parte del espectador, identificaciones, simpatía, emoción al respecto de tal rol o de tal grupo social o tal acción, arroja al respecto tales otras: reflexión, acción.<sup>41</sup>

Un análisis profundo conduciría a combinar el estudio de factores internos en el filme (escenarios, aspectos formales para informaciones externas sobre las condiciones de producción, el proyecto, el contexto socio histórico de difusión. El filme es capaz de completar una función en la sociedad que lo produce, testimonio de lo real, que tienta a actuar sobre representaciones y mentalidades y a su vez regula las tensiones y las hace olvidar.<sup>42</sup>

En otro marco conceptual me detengo en cuanto al cine como medio de comunicación, con respecto a su relación con la sociedad. Este carácter implicaría un conocimiento de tipo sociológico de cualquier filme, donde se vierten las afirmaciones como diría Andrew Tudor<sup>43</sup> “acerca del papel de esta institución en la sociedad, de sus efectos, del contexto organizativo en el que opera, de la naturaleza, actitudes y preferencias de su público y de las interrelaciones existentes entre estos factores y otros innumerables.”<sup>44</sup> Para conformar esta relación, es importante reconocer qué es la comunicación.

La comunicación se va a considerar como “un proceso de interacción entre una situación social parcialmente dada, donde se abarca el comunicador y el contenido, el público y la situación.”<sup>45</sup>

Todos los factores se manifiestan de la siguiente manera: el comunicador, quién será el director, con todo su código de valores e ideología; el contenido, que aborda la temática o las distintas temáticas que se plasman en pantalla; el público, quien adopta el carácter de receptor del mensaje; y la situación, como el momento tiempo-espacio en que el filme está dado.

---

<sup>41</sup> Anne Goliot-Lété, Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 45.

<sup>42</sup> Para ahondar un poco más en el tema de cine e historia se puede consultar también a Peter C. Collins. Hollywood, *El cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Ed. Fraternal, Argentina, 1987, 366 p.; que reúne una serie de ensayos del cine norteamericano sobre el mundo de las imágenes sobre los temas de la vida cotidiana, personajes, modas y costumbres.

<sup>43</sup> Teórico de cine que lo aborda desde la comunicación y la sociología, docente de la Universidad de York

<sup>44</sup> Andrew Tudor, *Cine y comunicación*, p. 13

<sup>45</sup> M. Janowitz y D. Street, “The social Organization of Education” en P. H. Ossi y B.J. Biddle (Eds), *The New Media And Education*, Aldine, Chicago, 1996, p. 209. Citado por Tudor Andrew en *Cine y comunicación*, p. 20.

En la obra *La comunicación como proceso social* de los teóricos Pio E. Ricci y Bruna Zani<sup>46</sup>, enuncian que toda comunicación tiene dos aspectos: uno referente al contenido del mensaje y otro referente al modo como tal mensaje se ha de tomar y por lo tanto, la relación que existe entre los que se comunican.

A su vez Alicia Poloniato<sup>47</sup> define comunicación como “un hecho social producto de convenciones, de acuerdos tácitos entre los miembros de una comunidad para utilizar señales como instrumentos para transmitir mensajes.”<sup>48</sup>

Aquí será importante que en el personaje se puedan reconocer intereses y conductas que son del ser humano, como manifestaciones de una visión del mundo que otorgan un carácter universal, además de la representación de las aspiraciones del espectador, que si bien, son diferentes para cada uno.

Considerando la relación que existe entre el cine y la comunicación, será relevante retomar la afirmación que hace la autora Alicia Poloniato, de la existencia de las señales orales cuya función es comunicar y que se manifiestan en tres planos:

- “El *representativo* (lo que se dice) es decir, lo que nos expresan las imágenes en movimiento y que constituyen la acción.
- El *expresivo* (cómo se dice) y que revela la individualidad del director, su estilo.
- El *apelativo* (para qué se dice) que puede provocar una reacción en el espectador.”<sup>49</sup>

La participación que el cine puede tener como medio de comunicación, según expresa André Bazin<sup>50</sup>, se acerca al concepto de representación, la cual puede ser una representación única o natural o más bien una realidad verosímil, cuya identidad pueda admitir al espectador y que se puede abrir sobre un universo artificial que tenga un nexo entre la imagen cinematográfica y el mundo en que vivimos.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Teóricos italianos de la psicología social.

<sup>47</sup> Investigadora de cine, su obra ha sido editada por la Universidad Autónoma Metropolitana.

<sup>48</sup> Alicia Poloniato, *Cine y Comunicación*, p. 47.

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>50</sup> Teórico de cine francés, quien retoma disciplinas como la sociología y la estética.

<sup>51</sup> André Bazin, *¿Que es el Cine?*, p. 247.

En el mismo sentido, para Juri Lotman<sup>52</sup>, el cine es un binomio comunicación-representación, por los elementos que intervienen en una producción: el director, el guionista, los actores, porque desean transmitir algo; que es un mensaje dado en un lenguaje específico.<sup>53</sup>

Desde la perspectiva de Robert Stam<sup>54</sup> el cine es portador de información. Las imágenes que posee son de un valor inestimable, por la cantidad de planos<sup>55</sup> que interactúan con sonidos fonéticos, ruidos, materiales escritos y música (...).<sup>56</sup>

Por otra parte desde la perspectiva de la comunicación, el cine es considerado un medio de comunicación capaz de recrear, experimentar e informar y con capacidad de expresión artística. El cine también en esta definición, se vincula con la labor de investigación audiovisual y la pedagogía como lo manifiesta Jacques Aumont.<sup>57</sup>

Desde el punto de vista del arte, se han dado diversas definiciones donde retomaremos a Rudolph Arnheim.<sup>58</sup> Este teórico considera que el cine no podría ser arte porque no existe una verdadera oportunidad de que un artista lo manipule, porque tendría que representar la realidad, enfocando la atención del público en lo representado y no en los medios de la representación. Igual que la escritura de una prosa instructiva, la realización cinematográfica tendría sus méritos pero nunca serían artísticos, ya que están orientados al objeto y no a los medios.

Ahora bien, podría convertirse en un arte en tanto que el medio difiera de una verdadera muestra de la realidad, enumera todos los aspectos que lo hacen de cierta manera irreal. Incluyen: 1) la proyección de objetos sólidos en una superficie de dos dimensiones, 2) la reducción de una sensación de profundidad y el problema del tamaño absoluto de la imagen, 3) la iluminación y la ausencia de color, 4) el encuadre de la imagen, 5) la ausencia del continuo espacio-tiempo como derivado del montaje y 6) la carencia de aportes de los otros sentidos. Cada imagen del cine conlleva por lo menos uno de estos seis tipos de

---

<sup>52</sup> Teórico de cine ruso, particularmente en el lenguaje cinematográfico, especialista en literatura rusa.

<sup>53</sup> Juri Lotman, *Estética y semiótica del cine*, pp. 9-10.

<sup>54</sup> Profesor de estudios cinematográficos en la Universidad de Nueva York.

<sup>55</sup> Término que forma parte del lenguaje cinematográfico y que se definirá más adelante.

<sup>56</sup> Robert Stam, *Teorías del cine: Una introducción*, p. 26.

<sup>57</sup> Profesor de la Universidad de la Sorbonne de Paris III, autor de libros como *La imagen, El rostro del cine*. Define al cine como el “ojo variable”, por su empleo múltiple.

<sup>58</sup> Psicólogo y filósofo alemán. Ha realizado importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y otros fenómenos estéticos

aspectos irreales. Y son estos los que deben constituir la materia prima del arte cinematográfico.<sup>59</sup>

El cine tiene mucho que ver con lo que registra nuestro ojo, pero lo hace sin pensarlo y por tanto en forma no representativa; como podría suceder con los primeros filmes que el cinematógrafo recogió en sus inicios, cuando sólo eran vistas, sólo era filmar lo que estaba sucediendo, sin una historia, un guión. El arte cinematográfico en sí está basado en la manipulación de lo que miramos y de lo que se va a filmar.

El arte cinematográfico es el uso consciente no de algo que está en el mundo (sonido, piedra, gesto, naturaleza, viento, entre otros) sino de un proceso que utilizamos para reproducir el mundo (...) El arte cinematográfico está basado en un proceso o en las demoras de un proceso (...) El arte cinematográfico es un producto de la tensión entre la representación y la distorsión.<sup>60</sup>

Para Rudolph Arnheim el cine se transforma en arte cuando el proceso fílmico de representar el mundo permanece restringido, porque la creación del cineasta en su materia prima que es el filme es una cuestión de creación. Por ejemplo otras manifestaciones artísticas seleccionan su material en el mundo y juegan libremente con él.

Dentro de esta línea temática Béla Balaz<sup>61</sup>, afirma que la estética opera en muchos terrenos de la vida, no solo en lo que llamamos arte (...) El arte es el nombre que damos a las actividades que moldean objetos sin propósito, objetos que nada hacen excepto existir para nuestra intensa percepción y contemplación.

Viktor Shklovsky uno de los más destacados formalistas rusos, amigo de Eisenstein, resume esas ideas: El arte existe para que uno pueda recuperar la sensación de la vida: existe para hacernos sentir cosas, por ejemplo para que la piedra sea pétrea. El propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas como son percibidas y no como son conocidas. La técnica del arte es hacer "no familiares" a los objetos, hacer difíciles a las formas, aumentar la dificultad y la duración de la percepción, porque el proceso de la percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la condición artística de un objeto: el objeto mismo no es importante.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Andrew Dudley, *op. cit.*, p. 38.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>61</sup> Representante del arte cinemático.

<sup>62</sup> Andrew Dudley. *op. cit.*, p. 84.

Para concluir con este apartado, Jean Mitry<sup>63</sup> considera que el cine no puede comprenderse de inmediato, porque es un enorme campo de investigación que solo puede ser iluminado a través de los estudios que se realizan sobre éste, por lo cual, el cine no deja de ser objeto de disertación desde sus inicios hasta nuestros días.

Finalmente, considero que el cine es un medio de expresión que se inserta en un contexto establecido, el cual desde mi perspectiva es un sistema de representaciones que pueden verse desde las disciplinas de la psicología, la sociología y la estética. Para objetivo de esta tesis el cine es un medio de representación de una situación determinada. El cine es capaz de fotografiar una realidad social, convirtiéndolo en un documento al cual se le llama cine documental, tomando en cuenta que el cineasta fotografiará lo que desee que sea mostrado y, por otra parte, con respecto al cine de ficción que es abordado en esta tesis, el cine es capaz de tratar una historia y representarla para hacerla próxima a la realidad que se busca plasmar. Para ello, el cine puede retomar elementos del arte para trasladarlo en imágenes, manifiesto en los distintos encuadres, planos, tomas, música, efectos, entre otros, que forman parte del cine y que comunican, a través de ese lenguaje formado por ese conjunto de elementos, aunados a los personajes, la trama, el espacio y el tiempo en que se cuenta el filme. Asimismo, el cine hace uso de la literatura para narrarlo, para jugar con el tiempo en que se cuenta la historia y trasladarnos del pasado al presente, al futuro o a la inversa.

## **1.2. El cine como representación**

El concepto de representación según el Diccionario de la Lengua Española significa evocar por descripción, retrato e imaginación y por otra, situar semejanzas de algo ante la mente y los sentidos.<sup>64</sup>

Sin embargo como señala Ramón Carmona, en el momento de relacionar al cine con el mundo exterior, surgen las siguientes interrogantes: ¿Cuándo una imagen es imagen de algo? ¿Cuándo una imagen mantiene una relación de representación con el tema que muestra, sea ese tema un “retrato” o una “invención?”<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Representante de la teoría cinematográfica francesa contemporánea. Colaborador del cineasta francés, Jean Renoir. Trabajó en la edad de oro del cine mudo. Fue fundador de la cinemateca francesa autor de la obra teórica *Estética del cine, Historia del cine* y ha sido profesor de la Universidad de Montreal.

<sup>64</sup> Citado por Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto filmico*, p. 119.

<sup>65</sup> *Ibid.*

Para Antonio Acosta, la imagen es capaz de evocar un espacio parecido al real y como parte del cine es un medio de significación en relación a los otros lenguajes de sistemas expresivos. El cine es narración y representación a la vez, por su manera de instaurar el espacio en donde encuadra su historia y es capaz de ser semejante a otras formas de representación como lo son la pintura, el teatro. Pero también posee una mecánica de producción de la imagen, de la cual el lente de la cámara y la pantalla donde se proyecta lo filmado son elementos esenciales. El cine es una manifestación de lenguaje con sus reglas y convenciones. Es un lenguaje emparentado con la literatura, puesto que ambos tienen en común la utilización de la palabra de los personajes y la finalidad de contar historias.<sup>66</sup>

Juri Lotman expresa que el cine se parece al mundo que vemos (...) Para el teórico Lotman, al contrario de Arnheim cuando define cine como arte, la similitud que pueda tener el cine con la realidad es una evolución del cine en lo artístico. En la medida que se pueda comprender que el cine posee un lenguaje, se puede entender que no es una transcripción de la realidad, sino de una recreación activa donde el parecido y la disimilitud forman un solo proceso de conocimiento, proceso, a veces dramático de la realidad.<sup>67</sup>

El autor expresa la importancia de la fotografía, porque el cine antes de ser arte, fue una fotografía en movimiento y lo cual forma parte de un testimonio superior a la fotografía. De ahí que el arte no reproduce simplemente el mundo con automatismo inerte del espejo, sino que convierte las imágenes en un mundo de signos y lleno de significados, porque los signos son portadores de información, lo cual manifiesta que el arte no solo reproduce el objeto, sino que lo hace portador de significación.

Para György Lukács<sup>68</sup> el filme se encuentra muy cerca de la vida diaria y vinculada al carácter singular de lo que muestra. El reflejo fotográfico le da un sentido de autenticidad y significado. Otro reflejo considerado por el autor es la capacidad que tiene el cine de recrear lo real.<sup>69</sup>

Pero para Siegfried Kracauer el cine es más que representación, es un reflejo. Lo considera como un espejo del entorno, que se sujeta a algo palpable para que el espectador

---

<sup>66</sup> Antonio Acosta, *op. cit.*, p. 27.

<sup>67</sup> Juri Lotman, *op. cit.*, p. 10.

<sup>68</sup> Teórico húngaro de cine.

<sup>69</sup> Francesco Cassetti, *op. cit.*, p. 5.

pueda reencontrarse a sí mismo y a las cosas que forman parte de su medio, mirando con novedad y asombro. En su *Teoría del cine*, sugiere ese vínculo de contacto con el entorno, en lugar de *un hombre "descompuesto", un hombre "entero" de regreso al mundo de lo físico; en lugar de las partes, el todo*<sup>70</sup>. Considero que Kracauer pone énfasis en la forma en cómo la realidad es representada para que adquiera significación.

El material estético de Kracauer combina dos terrenos: el de la realidad y el de las posibilidades técnicas del cine. Aunque la fotografía fue desarrollada (y lo sigue siendo) para registrar la realidad visible, registra algunos aspectos de esta realidad mejor que otros.

En la mirada de Kracauer, la función del realizador cinematográfico es leer correctamente la realidad y su medio expresivo. Para Kracauer el mundo adquiere una existencia en el cómo está fotografiado aquello que es fotografiable para el realizador. Para Kracauer el mundo es la materia prima factible al realizador cinematográfico, en el que existe movimiento. Kracauer veía en el cine el primer "arte" en el cual el contenido tiene ya una preeminencia inicial, que le da una esencia primordial al cine. Para el teórico es importante considerar todos los elementos de la fotografía fija, sus métodos y directrices porque es el elemento básico del cine, que lo vincula para siempre al mundo natural.<sup>71</sup>

Para Kracauer el realizador tiene dos objetos en su mente: la realidad y el registro de la realidad, utilizando las técnicas y recursos que del cine se sirve, incluso las más extravagantes. Kracauer considera rescatar el centralismo del drama humano en el cine, a causa de la profundidad en que los argumentos se introducen por su propia naturaleza. Sin argumentos, el cine queda condenado a una visión superficial de la vida y expresa: "En el caso de los filmes sobre hechos, se abre solamente ante una parte del mundo..."<sup>72</sup>

Tanto para Kracauer como para Balázs, el filme de argumento es la base estética y también económica del cine, porque pone en juego un tipo de tema y un tipo de participación pública que puede componer una complejidad. El cine es más que un producto de la fotografía, del montaje o de otros procesos formativos. La fotografía es ante todo un proceso ligado a los objetos que registra y no un proceso que transforme esos

---

<sup>70</sup> Siegfried Kracauer. *Teoría del cine*, p. VII.

<sup>71</sup> Andrew Dudley. *op. cit.*, pp. 108-110.

<sup>72</sup> *Ibid.* pp. 113-117.

objetos y hechos que su equipo le permite capturar; es decir, debe ser realista formalmente, porque es realista a través de imágenes.<sup>73</sup>

Para Bazin la naturaleza objetiva de la fotografía le confiere una cualidad de credibilidad, ausente en toda otra confección de imágenes. Estamos forzados a aceptar como real la existencia del objeto reproducido, verdaderamente representado, puesto ante nosotros, es decir, en tiempo y en espacio. La fotografía goza de cierta ventaja, en virtud de esta transferencia de la realidad, desde la cosa de su reproducción.<sup>74</sup>

Bazin al igual que Kracauer creía que la realidad es elemento fundamental del cine, pero al contrario que Kracauer, expresó que la materia prima del cine no es la realidad misma, sino los trazos que ella deja en el cine. No sólo el mundo ha dejado un trazo de sí mismo en el cine, sino que casi ha duplicado su realidad visual. El cine se eleva así al lado del mundo, pareciéndose al mundo.

Para Bazin toda fotografía comienza por afectarnos desde nuestra psicología, porque la imagen que está representada es percibida a través de una transferencia fotoquímica de propiedades visuales.<sup>75</sup>

Bazin manifestó una dependencia existente del cine hacia la realidad, pero que depende de una realidad visual y espacial a la que llama “el mundo real de lo físico”. Es por eso que ese espacio real en que se ubican las imágenes del cine no debe prescindirse.<sup>76</sup>

Al interior de los elementos de representación en el cine, Marcel Martin<sup>77</sup> ejemplifica los parámetros fundamentales que constituyen la representación como son: el encuadre, el movimiento, la luz, la escenografía, el montaje, entre otros. Existe además una atención especial a ciertos fenómenos como la elipsis<sup>78</sup> y los signos de puntuación, y un examen más amplio de lo común del sonido y el relato. Marcel Martin pone un interés significativo por la diversidad de los planos, la forma en que esos elementos que para el autor son representación se concretan en propuestas.<sup>79</sup> Para el autor la imagen es la materia prima y

---

<sup>73</sup> Andrew Dudley, *op. cit.*, p. 124.

<sup>74</sup> André Bazin, *op. cit.*, p. 13.

<sup>75</sup> Andrew Dudley, *op. cit.*, p. 149.

<sup>76</sup> André Bazin, *op. cit.*, p. 112.

<sup>77</sup> Crítico francés de cine.

<sup>78</sup> Se define elipsis como la ausencia del fragmento de algo que se relata en el filme, para que el espectador lo elabore en su imaginación. Revisado en Fernando Trueba. *Diccionario de Cine*, p. 115.

<sup>79</sup> Francesco Cassetti, *op. cit.*, p. 74.

como llega a significar y comunicar, lo cual nos indica que son elementos parte de un lenguaje.

Albert Laffray<sup>80</sup> a su vez como Martin, el cine es lenguaje gracias a la presencia de un relato que orienta las imágenes y los sonidos. Para Laffray el cine se presenta sin duda como réplica del mundo porque “trata de hacernos sentir la solidez y la solidaridad de las cosas.”<sup>81</sup>

Laffray incide en la importancia de hacer comprensible la realidad que se traslada a la pantalla, que implica una organización del universo a presentar. Se debe encuadrar con objetivos y finalidad para adquirir una estructura y perspectiva, y a su vez adquirir un rol preciso. Por lo que para el autor el cine no es realidad, sino representación de lo real, donde el relato posee una naturaleza discursiva, razón para ser un lenguaje.

A partir de estas concepciones el análisis tendrá que ubicarse en el contexto histórico, en el cual se aborda la temática, es decir, el tiempo y el espacio donde se sitúa la historia en el filme.

De ahí considerar que la relación entre el filme y cuanto le rodea puede ser vista como “espejo” de la realidad social, reproducirla o eventualmente amplificarla; o como “modelo” es decir, ofrecer una ejemplificación y una lectura a través de la propuesta de una situación en cierto modo extrema.”<sup>82</sup>

Es de percatarse que el filme (cualquiera que fuere) puede transformar o distorsionar los elementos que extrae del contexto inmediato, porque los puede enmarcar en un mundo ficticio.

Como manifiesta José Enrique Monterde<sup>83</sup> las formas de reflejo deberán ser confrontadas y contrastadas continuamente con los elementos definidores del contexto social.<sup>84</sup>

A su vez, para Juri Lotman el cine es muy cercano al mundo que percibimos porque el cine va adquiriendo una evolución en esa aproximación al mundo real desde el punto de

---

<sup>80</sup> Teórico francés de cine.

<sup>81</sup> Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 80.

<sup>82</sup> Francesco Casetti, *Cómo analizar un film*, p. 266.

<sup>83</sup> Teórico e historiador de cine.

<sup>84</sup> José Enrique Monterde, *op. cit.*, p. 47.

vista artístico. En el momento en que el cine se comprende, significa que hay un lenguaje<sup>85</sup> que recrea y no copia automáticamente, por lo que el conocimiento que se adquiere de ese mundo representado puede ser totalmente contrario.<sup>86</sup>

Esa avidez de despertar la confianza hacia la pantalla ha servido de argumento a muchos filmes sobre el rodaje, sobre el cine en el cine. Estas obras, aumentando en el espectador el sentido de lo convencional del cine con los episodios que reproducen la pantalla en la pantalla, nos hacen percibir el resto como vida auténtica.

Lo real del cine son los filmes porque es una singularidad operatoria. Ella misma capta en el proceso masivo de una configuración de arte. Un filme es un punto-sujeto para una configuración.<sup>87</sup>

Una imagen resulta hermosa no solo porque lo sea en sí, sino porque es el esplendor de lo auténtico. A su vez la imagen es una propuesta y una prolongación del mundo, de la realidad. Así comentaba Jean Luc Godard, entonces crítico de *Cahiers du cinéma*, publicación francesa sobre investigaciones, críticas y ensayos de cine.

A partir de todas estas perspectivas, considero que el cine nos permite ubicarlo como un instrumento de conocimiento, porque es capaz de fotografiar las cosas en su cotidianeidad. Con respecto al argumento, como a la recuperación del personaje, constituye un instrumento útil para proporcionar al discurso un ejemplo, un valor de su contenido, porque se pretende identificar el sentido de los hechos representados más allá de su manifestación y debe existir una aproximación a los mismos. De tal manera, expresar el mundo significa a la vez reproducir sus contornos y colocar a éstos en lo que los ha determinado. Precisamente, ir más allá de las apariencias, captar una lógica y extraer una lección.

### **1.3. La imagen en movimiento y su lenguaje**

Quisiera comenzar con el teórico ruso Sergei Eisenstein (1898) cineasta, crítico, teórico del Instituto de Cine de Moscú con un escrito que realizó sobre el lenguaje cinematográfico. En él expresa que el cine se está sirviendo de la experiencia de la

---

<sup>85</sup> Más adelante se incidirá en este punto en el momento de plantear los elementos del lenguaje cinematográfico.

<sup>86</sup> Juri Lotean, *op. cit.*, p. 10.

<sup>87</sup> Alain Badiou, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, p. 31.

literatura con el propósito de elaborar su propio lenguaje, su propia habla, su propio vocabulario, su propia imaginaria. A su vez, el cine traslada una sintaxis de un lenguaje interior a imágenes, capaces de animar a un grupo de representaciones. De ahí que eso sea la parte medular de esta investigación. Además el cine posee elementos que como científicos sociales nos llevan a la reflexión, dada a través de cómo se reconstruye la vida, a través de elementos que se sirven de una trama.<sup>88</sup>

Sin embargo, el lenguaje cinematográfico así como las aproximaciones a una definición de cine, ha sido manejado por diversos teóricos que a continuación se detallaran brevemente.

Para Juri Lotman, es importante destacar que para definir si el cine es un lenguaje o no, hay que reconocerlo desde la perspectiva de un cine mudo o un cine sonoro.

Y se define lenguaje como un sistema ordenado de signos, utilizados para la comunicación que determina una función social, que intercambia, almacena y acumula información. Además el lenguaje según Lotman tiene carácter semiótico.<sup>89</sup>

El cine (...) desde el punto de vista semiótico: es un sistema, que para responder a la clásica definición de lenguaje, debe poseer un número limitado de signos que se repiten, que pueden a cada nivel ser representados. En la misma reiteración, para poder tener una misión comunicativa, el lenguaje debe poseer un sistema de signos.<sup>90</sup> El signo es una sustitución material de los objetos, fenómenos o conceptos, con lo cual facilita el intercambio de información en la sociedad. La característica fundamental del signo es la

---

<sup>88</sup> Estrada Gerardo (Coord.), *El nuevo lenguaje del cine/perspectivas. Estudios cinematográficos*, p. 86-92.

<sup>89</sup> Semiótica y semiología son términos frecuentemente empleados. El primero es quien designa, de origen americano, a la semiótica, como filosofía de lenguajes. El uso del segundo, de origen europeo es comprendido como el estudio de lenguajes particulares (imagen, texto, teatro.) Los dos nombres son fabricados a partir de la palabra griega "sémeion" que quiere decir "signo".

En la antigüedad hubo una disciplina médica que se llama "semiología", que consiste en estudiar la interpretación de signos o aún síntomas de diferentes enfermedades. La semiología médica es una disciplina todavía estudiada en medicina. Pero los antiguos no consideraban solamente los síntomas médicos como signos. Consideraban también el lenguaje como una categoría de signos, o de símbolos, sirviendo a los hombres para comunicarse con ellos. El concepto de signo es pues muy antiguo y designa ya alguna cosa que se perciba -colores, calor, formas, sonidos - y para lo cual da significación.

La idea de elaborar una ciencia de signos, considerada como semiología o semiótica y que consideraba estudiar los diferentes tipos de signos que interpretamos, tiene su origen en los estudios del lingüista Ferdinand de Saussure en Europa y el científico Charles Sanders Peirce en Estados Unidos (Ver Curso de Lingüística General de Saussure p.23-24), revisado en Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, p. 23.

<sup>90</sup> La lingüística permitió crear el sistema general de signos y ha estudiado un fenómeno social tan importante como el lenguaje, para acercarnos un poco más consultar al teórico francés Ferdinand de Saussure, fundador de la lingüística estructural y de su obra *Curso de lingüística general*.

capacidad para cumplir su misión de sustituto. La palabra sustituye al objeto, al concepto (...) Eso es un signo (...)<sup>91</sup>

Pero el lenguaje, no es una acumulación mecánica de signos, porque no existen de manera aislada, sino dentro de un sistema organizado, lo que constituye una de las principales regularidades del lenguaje.<sup>92</sup>

En materia cinematográfica, cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado, es portadora de información. Este significado puede tener un carácter doble. Por una parte, las imágenes de la pantalla reproducen los objetos del mundo real; entre estos objetos y sus imágenes en la pantalla se establece una relación semántica.<sup>93</sup>

Los objetos se convierten en las significaciones de las imágenes que son reproducidas en la pantalla. Por otra parte, las imágenes en la pantalla pueden adquirir significaciones complementarias, muchas veces totalmente inesperadas. La luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, u otros elementos del proceso de filmación; pueden conferir a los objetos reproducidos en la pantalla significaciones complementarias: simbólicas, metafóricas, metonímicas.<sup>94</sup>

En la misma aproximación teórica se encuentra Christian Metz, quien hace un estudio de los procesos de significación en el cine. Ferdinand de Saussure le llama *Semiótica del cine* capaz de explicar cómo un filme corporiza un sentido o lo trasmite a su público.

Los elementos que constituyen su materia prima son: las imágenes que son fotográficas, móviles y múltiples. Trazos gráficos que incluyen todo el material escrito que leemos en la pantalla; lenguaje hablado y grabado; música grabada; ruidos y efectos sonoros grabados.

La semiótica del cine como el estudio de todos los sistemas de significación, toma su punto de partida directamente de la lingüística. Los significantes del cine están estrechamente ligados a sus significados: las imágenes son representaciones realistas y los sonidos son reproducciones exactas de aquello a lo cual se refieren. No se pueden separar los significantes del cine sin desmembrar al mismo tiempo sus significados.

---

<sup>91</sup> Juri Lotman, *op. cit.*, p. 8.

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>93</sup> Se refiere a los aspectos del [significado](#), [sentido](#) o interpretación del significado de un determinado elemento, símbolo, palabra, lenguaje o representación formal.

<sup>94</sup> Juri Lotman, *op. cit.*, p. 45.

El cine cuenta historias, narra historias mediante la proyección de imágenes animadas señalando que toda narración es un acto de comunicación, que supone la presencia de: 1. Un transmisor de la información (el emisor). 2. Un receptor de la información (el destinatario). 3. El canal de comunicación, o sea, todo lo que facilite la comunicación: el cable telefónico, el lenguaje natural, un sistema de costumbres. 4. El mensaje (el texto).<sup>95</sup> El cine por tanto en su manifestación, en su acabado como filme, al ser proyectado, al provocarnos emoción, al impresionarnos si es el caso, posee una significación.

Un filme es parte de la cultura y del arte de su época. Esas características ponen al filme en contacto con muchos aspectos de la realidad situados al margen del texto fílmico y que dan origen a toda una serie de significaciones para el hombre contemporáneo y para el científico social.

Pero para insertarse en esas relaciones externas y cumplir su función social, el filme debe ser una manifestación del arte cinematográfico, es decir, ha de hablar al espectador en el lenguaje del cine y proveerle de una información con los medios propios del cine.

Para Balazs el lenguaje del cine viene dado del tema y la forma técnica. Sin embargo, considera que existe una independencia del mundo externo. Al considerar al cine como un arte cinematográfico, éste nunca logra atrapar a la realidad misma porque el arte hace aportaciones a la realidad a partir de sus propios moldes y sentidos humanos. La realidad es multifacética y cada arte maneja la realidad a su propia manera y elige como tema aquellos aspectos de la realidad que pueden ser transformados. El tema fílmico que se presenta ante la experiencia de uno en el mundo y se ofrece para ser transformado en el cine. Un novelista, un pintor y un realizador pueden estar presentes ante el mismo hecho histórico, pero cada uno transformara ese hecho a su manera, determinada mayormente por su medio expresivo. Ninguno de tales medios puede aducir que expresa la realidad del hecho, pero todos hacen uso de él.<sup>96</sup>

Para Balazs, como para todos los teóricos formativos, el proceso cinemático admite la creación de un arte cinematográfico con el material del mundo. Los componentes primarios del cine no son exactamente la realidad misma, sino la forma y técnica, es decir, cómo es creado el cine.

---

<sup>95</sup> *Íbidem*, p. 92.

<sup>96</sup> Andrew Dudley, *op. cit.*, p. 90.

Para André Bazin existen dos formas principales en las que el cine puede hablar un lenguaje convencional. Primero, el realizador tiene la capacidad de manipular diversos aspectos formales de la imagen para dar la forma deseada a la imagen de la realidad. Segundo, el realizador puede dar a sus imágenes el contexto que desee, a través de un proceso formativo de compaginación conocido como montaje. En el primer caso manipula el registro de luz, los grises, la composición dentro del cuadro, la insinuación del relieve, la aislación del sentido de la vista en relación con otros sentidos. En el segundo caso "construye" el significado discursivo o narrativo de imágenes ya "estilizadas", controlando su ritmo y el contexto en que aparecen.<sup>97</sup>

Bazin fue un teórico que se apasionaba por el cine, y una prueba real fue la creación de *Cahiers du Cinéma*, además de que insistía en la realidad, como papel fundamental en el cine. Por otra parte, el cine ha sido también evolución, que ha estado en constante desarrollo, transformándose y revelándose. El cine posee un significativo resultado de un estilo y una forma. Ambos elementos, viene dados por la capacidad del realizador de abstraer los elementos que le da el mundo para ser manejados y transformados en una creación fílmica.

Para Mitry, las imágenes cinematográficas no existen simplemente como si hubieran sido elegidas por alguien, sino tal como fueron organizadas dentro de un mundo fílmico. La imagen sola tiene un sentido natural simplemente porque existe para ser mirada; pero la imagen de una secuencia, la imagen en un filme completo, tiene más que un sentido, tiene una significación, un propósito definido que le es conferido por el papel que juega en el mundo "imaginario" pero representacional, lo cual el realizador construye.

Mitry llega a insistir en que el montaje es un instrumento del cine, porque cumple con la tarea del lenguaje. Puede darse en una sola escena, filmada desde un ángulo único. Si un personaje está sentado en una sala leyendo un periódico y es interrumpido por una flecha llameante que repentinamente enciende fuego a las cortinas que están detrás de él, tendremos un efecto de montaje sin haber montado, porque habrá dos imágenes que adquieren juntas un nivel de significación mayor que ellas. Al interrelacionar los objetos que sus sentidos les transmiten, el hombre da un orden y una lógica a la realidad. El espacio, el tiempo y la causalidad acomodan al hombre en el mundo y le permiten

---

<sup>97</sup> *Ibid.*

comprenderlo y no solo percibirlo. Para el hombre los objetos no solo existen, sino que juegan ciertos papeles y esos papeles cambian como lo hacen las propias necesidades y deseos del hombre. En Mitry, el realizador debe cuidar las imágenes para que adquieran significación, gracias a su cámara, porque cada encuadre manifiesta una manera de mirar al mundo allí representado y a su vez ser elementos de un lenguaje.<sup>98</sup>

Como señala Francesco Casetti todo filme se presenta como el fruto de una voluntad expresiva, más o menos realizada, y como un momento en el que se organizan, se construyen y se comunican ciertos pensamientos. Confirma la conexión entre pensamiento y lenguaje. Llega a comparar el lenguaje cinematográfico y el lenguaje verbal.

Para Jean Mitry la imagen es signo y representación y por tanto, lenguaje. Se trata de plantear que lo que aparece en la pantalla no es la realidad sino la reformulación de la misma, es decir, lo que se está representando se percibe a través de una representación que transforma.<sup>99</sup>

Pier Paolo Passolini<sup>100</sup> considera que la lengua del cine existe porque se pueden sustentar discursos con ayuda del cine y ser comprendido de la siguiente manera:

- No pertenece a ninguna sociedad en concreto, por poseer carácter universal (...)
- No tiene diccionario: (...) en la medida en que los objetos del mundo ya son significantes, el cine no puede mostrar objetos en bruto, desprovistos de cualidades particulares; tampoco posee términos abstractos, sino únicamente términos concretos, correspondientes a objetos, fechados y situados (...) Sus signos gramaticales son los objetos de un mundo que no deja de agotarse cronológicamente: la moda de los años treinta, los automóviles de los cincuenta.”
- Tampoco posee una verdadera gramática en el sentido de un *corpus* de reglas y prescripciones que permita obtener enunciados correctamente formados. El único equivalente sería el conjunto de figuras admitidas que la historia de las películas lega a quien dirige una película.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 191.

<sup>99</sup> *Ibid*, pp. 83, 84-88.

<sup>100</sup> [Escritor, poeta y director de cine neorrealista italiano.](#)

<sup>101</sup> Jacques Aumont, *La teoría de los cineastas*, p. 33

Para concluir, los que intervienen en la producción de un filme como el director, el guionista, los actores forman parte de un sistema de comunicación, porque desean transmitir algo, un mensaje en un lenguaje específico. La acción de este lenguaje se da en una representación de lo que se ve en pantalla, porque las imágenes se insertan en un mundo de signos que poseen un significado y una información. El cine se parece al mundo que vemos y el parecido se da en la medida en que también el cine evoluciona en su forma de concebirse.

Todos estos elementos estructuran un lenguaje cinematográfico y en la medida en que se desarrolla la forma de hacer cine que intenta abrirse paso en el mundo del arte hacia la realidad, así adquirirán significación, bien unos, bien otros elementos del lenguaje cinematográfico, tomando en cuenta que se confronta la realidad con lo que se ve en pantalla y viceversa.

En el siguiente capítulo abordaré en los elementos del lenguaje cinematográfico que forman parte de un filme y que serán portadores de información para ser interpretados por el análisis cinematográfico.

## **1.4. Jóvenes en el cine latinoamericano**

### **1.4.1. ¿Quiénes son los jóvenes?**

El tema de jóvenes en el cine ha sido muy concurrido en la cinematografía mundial, sin embargo, para poder abordar el tema de jóvenes se intentará aproximarse en su definición.

A los jóvenes se les considera un agrupamiento específico, distinto a otros grupos sociales con determinado tipo de problemáticas, expresiones discursivas y prácticas culturales.<sup>102</sup>

Al hablar de jóvenes, concierne en gran medida al término de juventud, un significativo complejo que contiene múltiples modalidades. Resulta heterogéneo porque diversos estudiosos han otorgado su visión sobre el concepto según el enfoque disciplinario. Se ha observado un aumento del interés de diversas disciplinas, como la biología, la psicología, la sociología, la ciencia política y la antropología, para desarrollar su propia especialidad en el campo de la juventud.

---

<sup>102</sup> Alfredo Domínguez Nateras, *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, p. 9.

La juventud ha sido analizada desde muy diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, a partir de la contribución de disciplinas científicas muy diversas. Aunque la mayor parte de los estudios se han referido a los países industrializados también registran un importante desarrollo en América Latina y el Caribe y sobre todo en algunos países que se han destacado significativamente por su producción analítica en estas materias: Chile, México y Uruguay en los años ochenta y Argentina, Colombia y México en la década pasada.<sup>103</sup>

Desde el enfoque histórico de Luz María Guillén, la existencia de la juventud está condicionada por dos factores: “la presencia misma de la juventud, su existencia en sí y el reconocimiento por parte de los agentes externos a ella, lo que constituye su verificación social.”<sup>104</sup>

Aldo Calcagni se cuestiona cuándo y cómo se es joven y hasta cuándo. Por ejemplo, en el campo de la psicología se hablará de términos como pre púberes, púberes, preadolescentes, adolescentes<sup>105</sup>, joven, adulto-joven, entre otros; que poseen características de desarrollo muy disímiles en cada etapa. Características que considera intrínsecas al desarrollo psíquico de todo individuo de la especie humana.<sup>106</sup>

Como lo señalan estudios de la CEPAL<sup>107</sup>, desde los enfoques biológicos y psicológicos la juventud estaría definida, en la vida de cualquier persona, como el periodo que va desde el logro de la madurez fisiológica hasta el logro de la madurez social. Pero no todas las personas de una misma edad recorren este periodo vital de la misma forma ni logran sus metas al mismo tiempo. Desde la sociología y la ciencia política se ha insistido en la necesidad de incorporar otras variables al análisis del fenómeno juvenil(...)se ha

---

<sup>103</sup> CEPAL, *Juventud, población y desarrollo en América Latina y El Caribe*, p. 3.

<sup>104</sup> Guillén, Luz María, “Idea, concepto y significado de juventud”, *Revista de estudios sobre la juventud*, in *Telpochtli*, in *Ichpuchtli*, No.5, Enero-Marzo, 1985, p. 43.

<sup>105</sup> La adolescencia alude a una categoría biológico-psicológica, en la que resalta precisamente la “edad biológica” es decir los cambios físico-emocionales que caracterizan al adolescente como un sujeto inacabado. Su contraparte será el joven que es una categoría socio-cultural producto de procesos sociales; por lo que la juventud sería básicamente una “edad social” (...) se les va a entender como una construcción histórica situada en el tiempo y el espacio social (...) lo joven o lo juvenil deviene en sujeto social, heterogéneo, diverso, múltiple y variante (...) que hace de la juventud una situación transitoria: momento en la vida por el que pasa y no por el que se está para siempre” ver en Rossana Reguillo “Identidades juveniles”, *Revista Generación* núm. 26, año XII, México, diciembre 1999-enero 2000, p.10. También revisar a José María Valenzuela “Culturas juveniles, Identidades transitorias”, *Revista JOVENES*, cuarta época, año 1, núm. 3, Causa joven\CIEJ, MEXICO, enero-marzo de 1997, pp. 12-35.

<sup>106</sup> Eckholt Hünnerman-Margit, *La juventud latinoamericana en los procesos de globalización. Opción por los jóvenes*. p. 141.

<sup>107</sup> Comisión Económica para América Latina y el Caribe.

mostrado con suficiente elocuencia que la juventud tiene significados muy distintos para las personas pertenecientes a cada sector social específico (varones y mujeres, pobres y no pobres, habitantes rurales y urbanos entre otros) y que la juventud se vive de maneras muy diversas, según el contexto circunstancial en que las personas crecen y maduran.<sup>108</sup>

Por otro lado, para el autor René Bendit el término juventud ha sido utilizado de diversas maneras, de acuerdo con la oportunidad y la coyuntura. En primer lugar, se refiere a un cierto momento de la evolución del individuo ("pubertad" y adolescencia, son aquí términos relacionados) como a un estado de ánimo o a la energía física o belleza de alguien (me siento-me veo joven)(...); también para señalar una condición de vida, una época histórica, una generación o en definitiva, el futuro de la sociedad ("son la sociedad del mañana") (...); tanto para manifestar directa o metafóricamente anhelos y fantasías bien generalizadas ("vitalidad, autonomía y libertad"), como para señalar una fase particularmente difícil del desarrollo individual. En segundo caso, puede referirse a los problemas del joven en el seno de su familia o con su medio social inmediato, o al surgimiento de ciertas culturas o subculturas juveniles contestatarias, que resultan una "amenaza" para la sociedad en su conjunto."<sup>109</sup>

Ahora bien, de acuerdo a lo expuesto no se puede hablar de juventud como homogeneidad. Existe una diferenciación de los colectivos juveniles (juventud obrera, juventud rural, juventud estudiantil, juventud popular, juventud urbana, juventud marginada, u otras) diferenciados por el género o la región.<sup>110</sup> Existe una condición de los jóvenes con su propio ciclo vital y características propias.

Retomando lo expuesto, la CEPAL otorga la definición de juventud como al periodo del ciclo de vida en que las personas transitan de la niñez a la condición adulta, y durante el cual se producen importantes cambios biológicos, psicológicos, sociales y culturales. Los cambios varían según las sociedades, las culturas, las etnias, las clases sociales y el género. Para identificar a la población joven es tomada en cuenta la edad y sus ventajas son claras: para establecer la edad de entrada a la juventud se observa un razonable consenso en dar prioridad a los criterios derivados de un enfoque biológico y psicológico, en el entendido que el desarrollo de las funciones sexuales y reproductivas representa una profunda

---

<sup>108</sup> CEPAL, *op. cit.*, p. 6.

<sup>109</sup> Eckholt Hünnerman-Margit, *op. cit.*, p. 323.

<sup>110</sup> Eduardo Adsuara Sevillano, *et. al.*, *La juventud en la sociedad contemporánea*, p. 88.

transformación en la dinámica física, biológica y psicológica que diferencia con nitidez al adolescente del niño. Su medición no presenta mayores problemas de confiabilidad y es una variable investigada en la gran mayoría de las fuentes disponibles de recolección periódica de datos.<sup>111</sup>

Por otro lado, en términos cronológicos, es una etapa en función del tiempo que un sujeto ha vivido. En las sociedades latinoamericanas se hace patente que la edad determina, en gran medida, la posibilidad de inserción en instituciones como la escuela o el trabajo y en los derechos y obligaciones jurídicas (servicio militar, capacidad para votar, edad penal o minoría de edad legal). Sin embargo, no existe un consenso en los límites de duración de esa etapa.

En el contexto latinoamericano, el parámetro de edad de juventud es en sí muy diverso, pero que ha tratado de definir la CEPAL a través de censos, encuestas y otras técnicas metodológicas, el cual se tomará en esta investigación.

Desde el punto de vista demográfico, los jóvenes son ante todo un grupo de población que se corresponde con un determinado entorno etario y que varía según los contextos particulares, pero que generalmente se ubica entre los 15 y los 24 años. En el caso de los contextos rurales o de aguda pobreza, el entorno se desplaza hacia abajo e incluye el grupo de 10 a 14 años; en varios casos el contexto de estratos sociales medios y altos urbanizados se amplía hacia arriba para incluir al grupo de 25 a 29 años. Desde esa perspectiva, los jóvenes pueden identificarse como el conjunto de personas que tienen entre 10 y 29 años.<sup>112</sup>

La definición de juventud mantiene la ventaja de reunir varios criterios al considerarla como “un periodo intermedio que empieza con la adquisición de la madurez fisiológica y termina con la adquisición de la madurez social, es decir, al asumir los derechos y deberes sexuales, económicos, legales y sociales del adulto.”<sup>113</sup>

De acuerdo con las mencionadas definiciones, considero que la juventud se va construyendo a través de la socialización y la cultura, porque se encuentra en un mundo de dependencia infantil y de autonomía de los adultos. La juventud es una fase de vida donde en diferentes tiempos históricos, se verifica su inclusión en las distintas sociedades. Los jóvenes se hallan en una etapa de preparación, búsqueda o creación. Pero también todo lo

---

<sup>111</sup> CEPAL, *op. cit.*, p. 3

<sup>112</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>113</sup> Adame Tenorio, *Juventud y violencia*, p. 1.

contrario. Han sido espectadores y actores de la desesperanza, la miseria, la marginalidad, la delincuencia, entre otras problemáticas.

Considero que el lugar particular del joven está determinado por la compleja relación entre su edad cronológica, la etapa bio-psíquica que vive, las condiciones de vidas (laborales, familiares y culturales), el modelo económico de su país y su condición socio-histórica<sup>114</sup>.

#### **1.4.1.1. Jóvenes en la violencia**

Nos estamos aproximando a nuestro objeto de estudio: los jóvenes en el cine. Sin embargo, sólo nos acercaremos a los jóvenes en la violencia, por lo que toca ahora hacer una breve definición de violencia para ubicar a nuestro personaje principal a revisar en un contexto de violencia.

El tema de la violencia ha ocupado mayor espacio en las áreas de investigación, en los medios de comunicación, en las organizaciones no gubernamentales, entre otras instituciones.

Hilda Varela investigadora del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, expresa que no existe un consenso en torno a una definición de la violencia. La

---

<sup>114</sup> Existen diversas investigaciones y estudios acerca de los jóvenes realizados por la Oficina-Américas para la Juventud y el Instituto Mexicano de la Juventud, como por la Red Mexicana de Investigaciones sobre Juventud de los coordinadores Pérez Islas José Antonio (Sociólogo de la Universidad Iberoamericana), Valdez González Mónica (Socióloga de la Universidad Nacional Autónoma de México), Gauthier Madeleine (Doctora en Sociología), Gravel Pierre-Luc (Maestro en Relaciones Internacionales por la Universidad Laval), titulado “Nuevas Miradas sobre los Jóvenes México-Quebec”, Instituto Mexicano de la Juventud, México, 2003. Dicha obra aborda temáticas como construcciones de identidades e identificaciones juveniles en México y los jóvenes en la sociedad quebequense.

García Canclini Néstor, “Culturas juveniles en una época sin respuesta”, *JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud*, Año 8, Núm. 20, enero-junio 2004, pp. 42-53.

Martín Hopenhayn oficial de asuntos sociales de la División de Desarrollo Social de la Comisión Económica para América Latina y El Caribe (CEPAL) “El nuevo mundo del trabajo y los jóvenes”, *JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud*, Año 8, núm. 20, enero-junio 2004, pp. 54-73 Hace un estudio sobre los logros educativos en América Latina y la situación a la que se enfrentan los jóvenes en el ámbito laboral y el desempleo. Llega a plantearlo desde un futuro que considera limitado.

Merlo Roberto (Doctor en Filosofía por la Universidad de Génova Italia), Milanese Efreem (Doctor en Psicología en la Universidad René Descartes, París). “Miradas en la ciudad. Métodos de intervención juvenil comunitaria”, Instituto Mexicano de la Juventud/SEP, México, 2000, una aproximación testimonial de los jóvenes que forman parte de los barrios marginales en la ciudad de México

López García Manuel E. Psicólogo y Docente de la Escuela de Animación Juvenil publica un artículo titulado “¿Cómo somos? Un recorrido por la juventud de Medellín”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Época, año 6, núm.16, enero-junio 2002, pp.8-11 nos hace una travesía desde la voz de los jóvenes colombianos el contraste de horror y belleza que para ellos es la ciudad de Medellín entre sus brechas sociales, sus espacios, sus formas de pensar.

violencia es la expresión más severa y directa del poder físico (...), puede ser producto de la capacidad de un perpetrador individual (violencia privada) o de grupos al interior de la sociedad, incluido el Estado y sus agentes (la autora señala la importancia de las sociedades en general, tanto antiguas como modernas) (violencia colectiva).<sup>115</sup>

“La violencia implica el infringir daño emocional, psicológico, sexual, físico y/o material a las personas (...) el efecto no se limita a la esfera individual sino que se extiende al ámbito familiar, social y de la comunidad en general.”<sup>116</sup>

Aunada a la anterior definición el médico psiquiatra Luis Carlos Restrepo<sup>117</sup> expresa sobre la violencia: “La pretensión implícita o explícita de aplastar la singularidad del otro. Hay violencia física si aplastamos su singularidad corporal. Violencia mental si aplastamos su singularidad psíquica. Violencia cultural o económica, si impedimos la expresión de la singularidad en estos campos de la vida social (...) la violencia es distinta, dirige la fuerza para aplastar la singularidad del otro, rompiendo, si es el caso, la mutua interdependencia. La agresión es agonística, lúdica, como en las olimpiadas griegas; la violencia al contrario es la expresión de una guerra de exterminio.”<sup>118</sup>

Para otros autores como Hannah Arendt la violencia no es difícil de reconocerla, no llega a ser cuestionada ni examinada.<sup>119</sup>

La violencia ha llegado a relacionarse con el poder, la fuerza física, el lenguaje cotidiano como medio de coerción. La violencia es un instrumento eficaz para alcanzar el fin que persigue. Los jóvenes también se sirven de la violencia. En el caso de los jóvenes como señala Pere-Oriol, los jóvenes llegan a tener reacciones de tipo anómico, ausencia de reglas, normas y leyes que se manifiestan en actos vandálicos por poner un ejemplo.<sup>120</sup>

En nuestro contexto latinoamericano, algunos jóvenes se encuentran en contextos de problemáticas sociales como la guerrilla, el paramilitarismo, la delincuencia, el narcotráfico, la marginación, en donde la violencia converge.

---

<sup>115</sup> Ortega Soto Martha, *et. al.*, *Violencia: Estado y Sociedad, una perspectiva histórica*, p. 11.

<sup>116</sup> En “Violencia y violación”, por Ehrenfeld Noemí, profesora e investigadora de la UAM de Iztapala, miembro de INACASER, A.C. (Investigación y Capacitación en Salud Reproductiva, A.C) en *JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud*, Nueva Época, Año 3. No. 8, Enero a junio de 1999, p. 84, 85.

<sup>117</sup> Colombiano, médico psiquiatra, fungió como Coordinador General del Mandato por la Paz, movimiento civil que en 1997 convocó a diez millones de colombianos.

<sup>118</sup> Mónica Valdez. “Diálogo con Luis Carlos Restrepo”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, no. 8, Año 3, Enero a junio de 1999, p. 5.

<sup>119</sup> Hannah Arendt, *Sobre la violencia*, p. 13.

<sup>120</sup> Pere-Oriol Costa, *Tribus Urbanas*, p. 38.

La desigualdad del ingreso y más en general la desigualdad de oportunidades económicas y protección policial pueden promover fuertemente el crimen. Los países que producen drogas y los países con mayores tasas de posesión de drogas tienen una mayor incidencia en el crimen.<sup>121</sup>

De ahí que los jóvenes al incidir en el crimen como parte de la violencia la tasa de homicidios de jóvenes de 18 años o menos ha sido cometida con armas y relacionados con drogas.<sup>122</sup> La existencia de industrias criminales rentables entrega un importante incentivo a cometer crímenes. Esta subsección se focaliza en una de dichas industrias a saber, el comercio ilegal de drogas. Es un determinante potencialmente importante del crimen no sólo porque el comercio de drogas es altamente rentable, sino porque utiliza una tecnología muy intensiva de violencia.<sup>123</sup>

Otro factor importante es el demográfico que puede contribuir a la intensidad de la actividad criminal violenta. Especialmente un mayor nivel de urbanización puede facilitar el desarrollo de interacciones sociales entre criminales reales potenciales, disminuyendo los costos de cometer crímenes y provocando una mayor incidencia de ellos.

Estos factores son importantes para entender el contexto en el que un joven se puede convertir en violento, por las características que definen a la violencia pero también por la situación social en la que se encuentra un joven para que se convierta en un ser violento. La mayor parte de ese comportamiento en los jóvenes con esas características, obtienen respuestas de los otros mediante el poder violento: al provocar dolor, sufrimiento, pavor, el asesino o torturador obtienen de forma perversa la prueba de que existen, de que hacen, de que tienen poder, aunque sea el poder de herir o matar.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Jorge Iván Bonilla Vélez, *Violencia, medios y comunicación. Otras pistas en la investigación*, pp. 54-55.

<sup>122</sup> Fajnzylber Pablo, *et. al.*, *Crímen y Violencia en América Latina*, p. 14.

<sup>123</sup> El Doctor Adalberto Santana, investigador del Centro de Investigación de América Latina y el Caribe (CyALC-UNAM) ha realizado un trabajo sobre el narcotráfico desde los Estudios Latinoamericanos. Ha retomado entre otras perspectivas, la imagen del narcotraficante desde la cultura, el cual se ha visto inmerso en la música mexicana, en particular, en el norte de México donde el narco-corrido se convirtió en una moda musical en los años setenta, aunque desde mi punto de vista, hoy en día en la década del año 2000 sigue formando parte del imaginario popular de algunos sectores. En esta cuestión la figura del narcotraficante se ha convertido en una representación de alguien que lleva los deseos de muchos, pero también las desgracias. A su vez el narcotraficante se ha convertido en una imagen iconográfica importante en el cine, que han narrado las historias de los capos. También la literatura ha dado muestras de la imagen del narcotraficante en *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez, en la reina del sur de *Arturo Pérez-Reverte* y en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Consultar en Adalberto Santana, *El narcotráfico en América Latina*, pp.62- 63.

<sup>124</sup> Extraído de Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, México, Siglo XXI, 1975 ver en Amara Giussepé, *Cómo acercarse a la violencia*, p. 347.

Ahora bien, la violencia ha sido mostrada en los medios de comunicación, particularmente en el cine, como una ventana abierta a las condiciones de guerras, injusticias sociales y muerte en las que la violencia se ha visto presente y es acercarse a los procesos históricos, sociales, políticos, económicos y culturales que le han dado origen a ella, sus agentes y escenarios. Se ha pasado de la violencia vivida a la violencia representada al señalar que los *massmedia*<sup>125</sup> son la representación de la violencia para perpetuarse.<sup>126</sup>

El tema de la violencia es un asunto complejo, forma parte de un proceso de interacciones y relaciones que se entremezclan. Por un lado, hay que tomar en cuenta la historia y dentro de ella, la memoria individual y colectiva y al interior una estructura social.

Este tema requiere de múltiples visiones internas en cada individuo o al exterior, en una sociedad.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Expresión inglesa que significa medios de comunicación masivos o medios de comunicación de masas.

<sup>126</sup> Jorge Iván Bonilla Vélez, *op. cit.*, p. 48.

<sup>127</sup> Sobre el amplio tema acerca de la violencia consultar Alfredo Nateras Domínguez, “De cuerpos urbanos violentados. Del *pearking* al *graffiti*.” Aborda las relaciones entre la violencia como construcción social, su expresión en estéticas corporales en algunos jóvenes urbanos y ciertos estilos juveniles contextualizado en la Ciudad de México. *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Epoca, año 3, núm. 8, pp.136-153. Laura Hernández M., “Del argot de los jóvenes. Violencia verbal y corrección lingüística” artículo que habla sobre las conductas establecidas socialmente y que se hacen evidentes a través del lenguaje y que el argot se ve como una forma violenta de expresarse y una forma de revelarse contra lo establecido. *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Epoca, año 3, núm. 8, pp. 96-107.

Noemí Ehrenfeld L., “Violencia y violación. Una reflexión sobre las mujeres jóvenes y la impunidad”, habla sobre las personas violentadas y los agresores y las diferentes visiones que se pueden tener en la opinión pública y cómo influye eso en las estrategias de intervención y asistencia en México *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Epoca, año 3, núm. 8, pp. 84-95.

Rossana Reguillo, “Violencias expandidas. Jóvenes y discurso social” Artículo que habla sobre los jóvenes que son violentos y los que son violentados por instituciones. También hace alusión a los tipos de violencia, la violencia en *reality shows*. *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Epoca, año 3, núm. 8, pp. 10-23.

Antropólogo de la Universidad de Girona Serra I Salamé Carles, “Conflicto y violencia en el ámbito escolar”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Año 7, núm. 19, julio-diciembre 2003, pp.50-63. Este artículo nos habla de la violencia en general, de las incivildades, de las disrupciones y obedece a múltiples variables. Las líneas de investigación que se han impulsado desde la sociología y la antropología para analizar las formas de violencia que se desarrollan en las escuelas apuntan a las siguientes direcciones: el análisis de la relación que determinados grupos sociales establecen con el sistema escolar, el análisis de las características y los conflictos que se desarrollan en el conjunto de la sociedad y el estudio de los mecanismos que la misma escuela pone en funcionamiento para realizarse con los alumnos.

El Instituto Mexicano de la Juventud editó una serie de ensayos dedicados a Colombia, un país en donde se han hecho presentes las situaciones de violencia juvenil existentes, de manera particular en la ciudad de Medellín pero también la creatividad y compromiso que algunos actores sociales han tenido con esos jóvenes en ese contexto específico. Los diversos artículos muestran los diversos contextos sobre la realidad de la juventud en la ciudad de Medellín, la heterogeneidad, la participación, la escuela y la violencia juvenil, de manera que se presenta la complejidad de esos contextos sociales y políticos y cómo los jóvenes lo viven.

#### 1.4.2. El ojo variable puesto sobre los jóvenes latinoamericanos del siglo XX y XXI

Abordar a los jóvenes de Latinoamérica vistos por el cine, es reconocer su comportamiento ante hechos históricos que han marcado a varios países como han sido las luchas contra las dictaduras, el narcotráfico y su inserción en las guerrillas y los problemas sociales como la marginación social, la drogadicción, la delincuencia, entre otros; circunstancias que han identificado a estas sociedades en su herencia histórica. Es quizá poner a los jóvenes en situaciones que afectan su vida social en universos difíciles de enfrentar.

Antes de mencionar brevemente algunos filmes en la historia del cine latinoamericano que han retomado a los jóvenes, señalo que fueron escogidos de manera arbitraria y que han podido darse a conocer por su distribución. A su vez, estos filmes no solo abordan a los jóvenes en la violencia, sino en diversas facetas de su vida social que se relacionan con las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales en que los jóvenes se encuentran inmersos. Si he omitido algunos países, como los países centroamericanos, ha sido por la falta de acceso a sus filmes o bien, porque no hay suficiente material filmográfico. Hay que recalcar que existen países que no han podido desarrollar una industria fílmica.<sup>128</sup>

En México en lo que respecta a temáticas como la violencia, la marginalidad, la delincuencia, los problemas familiares, entre otras problemáticas; encontramos a *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). En *Los olvidados* Buñuel perpetuó la dramática situación de los niños y jóvenes de una barriada urbana pobre, y obtuvo la *Palma de Oro* del Festival de

---

Este trabajo fue coordinado por Cañas Restrepo Juan José, Abad Miguel Ángel, Sepúlveda López Mónica “Ciudadanía juvenil, Contextos y prácticas juveniles en Colombia” *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Instituto Mexicano de la Juventud/SEP, México, 2002.

<sup>128</sup> Los intentos cinematográficos de la región de Centroamérica no solo han debido evitar los problemas comunes a todo el continente latinoamericano, sino también que ha sido la región más disputada por las grandes potencias durante los últimos siglos. El audiovisual centroamericano ha tenido que surgir entre las guerras y los desastres naturales, las dictaduras e invasiones. A estas dificultades se suma la ausencia de atención que los Estados nacionales han prestado a la comunicación audiovisual propia. La vulnerabilidad de Centroamérica ha frenado el desarrollo de las imágenes en movimiento, como dice Gettino cineasta argentino "el espejo sociocultural, en el que una comunidad y cada uno de sus integrantes se proyectan y se autorreconocen, construyendo parte esencial de su continuidad individual e histórica. Según el autor, no se conoce lo que se ha hecho en Centroamérica, ni siquiera los mismos creadores audiovisuales del área conocen su tradición cinematográfica. Citado por Joset Jacques (Comp.), *Littérature, histoire et Cinéma de l'Amérique hispanique. Actes du Colloque International du Centre de Recherches et d'Études sur l'Amérique Ibérique*, p. 13-14. Sin embargo sí existe un cine centroamericano poco desarrollado y limitado por las mismas condiciones del sistema de la industria cinematográfica mundial.

Cannes en Francia en 1951 como mejor director por esta película. La cinta suscitó muchas polémicas durante su estreno por haber mostrado cómo los niños de la calle se convierten en delincuentes por culpa de la incapacidad de la sociedad para ofrecerles una alternativa. *Los olvidados* obtuvo once premios Ariel, máximo premio a un filme nacional. Por otra parte el negativo original conservado en México de la película de Luis Buñuel se incluyó en el 2003 en el catálogo documental "Memoria del Mundo" de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), por lo que en ese año, volvió a exhibirse no solo en México sino en otras partes del mundo.

Entre otros filmes mexicanos<sup>129</sup> encontramos *Ángel de Fuego* (Dana Rotberg, 1991), en un circo callejero una adolescente queda embarazada por su padre; *Lolo* (Francisco Athié, 1992), que relata la historia de un chico en un mundo marginal ubicado en la Ciudad de México; *Hasta Morir* (Fernando Sariñana, 1993), cinta que narra la historia de un joven cholo<sup>130</sup> que regresa a la Ciudad de México e inicia en la delincuencia a su amigo de la infancia; *Principio y Fin* (Arturo Ripstein, 1993), cinta que exalta el sentimiento amoroso, donde se incluye el incesto; *Fibra óptica* (Francisco Athié, 1996), donde un joven periodista desempleado acepta escribir sobre el asesinato de un prominente líder sindical lo que lo inmiscuye en el poder político arriesgando su propia vida; *Hubo un tiempo en que los sueños dieron paso a largas noches de insomnio* (Julián Hernández, 1998), historia melodramática ubicada en los suburbios de la Ciudad de México que aborda el tema de la homosexualidad; *Crónica de un desayuno* (Benjamín Cann, 1999) una visión amarga sobre la familia mexicana.

*Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) ha sido un filme que recibió numerosa audiencia y reconocimiento nacional e internacional en la que un joven adolescente vive con su madre, su hermano, la esposa y el pequeño hijo de ella. Su convivencia intrafamiliar lo llevará a tomar decisiones que lo enviarán a un mundo corrompido. La historia transcurre junto con otras dos: la de un ex guerrillero comunista y la de un hombre maduro que abandona a su esposa para unirse a una exitosa modelo. Las historias se entrelazan por medio de un accidente; *Perfume de violetas* (Marisa Systach,

---

<sup>129</sup> Consultar el anexo sobre los jóvenes en el cine mexicano.

<sup>130</sup> Estilo juvenil surgido desde los años sesenta en el seno de la segunda generación de emigrantes mexicanos en California y difundido en los años ochenta en la frontera norte de México y en las ciudades del centro del país. Definición extraída de Carles Feixa, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, p. 193.

2000) que aborda el tema de la inseguridad y la violencia en un mundo entre madres e hijas, en un barrio al sur de la Ciudad de México; *Niños de la Calle* (Eva Aridjis, 2000) que toca el tema de la marginalidad homosexual juvenil en la Ciudad de México; *Sin destino* (Leopoldo Laborde, 2000), que relata la historia trágica de un joven prostituto adicto a las drogas. *Punto y a parte* (Paco del Toro, 2002) es la historia de dos parejas que se mezclan entre sí, que pertenecen a mundos diferentes, que tendrán mucho que elegir, mucho que empezar y que terminar. *Digna: Hasta el último aliento* (Felipe Cazals, 2004) es un filme testimonial de la vida y obra de la abogada mexicana Digna Ochoa y Plácido, desde su primer secuestro a manos de la policía judicial del estado de Veracruz, en agosto de 1988, hasta que fue asesinada en octubre de 2001, en la ciudad de México.

*Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005) narra una violenta historia de culpa, sexo y poder.

*La zona* (Rodrigo Plá, 2007) Alejandro es un adolescente que vive en una zona residencial cerrada, autosuficiente y con una fuerte seguridad privada. Tanto su familia como el resto de los residentes, obligados por la creciente delincuencia, el miedo a la violencia y la falta de ley, han elegido ese lugar como último reducto de paz. *Sin nombre* (Cary Fukunaga 2009) Sayra es una chica hondureña que sueña con escapar de la pobreza de su país y llegar a Estados Unidos, sin embargo debe pasar por México, lo cual será muy peligroso.

*El traspatio* (Carlos Carrera, 2009) filmes de acercamiento de género sobre las desapariciones de mujeres en el contexto mexicano y su violencia que los enmarca y que muestran un poder de gestión, en la lucha contra la violencia de género y la participación de las mujeres a nivel organizacional.<sup>131</sup>

En cuanto al cine argentino se puede mencionar el filme *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Jun, 1961) relata la historia de verano y de ocio de varios jóvenes que intentan seducir a muchachas y cuyas relaciones sirven para describir sus distintos grados de responsabilidad ante el amor.

*Dar la cara* (José A. Martínez, 1961) de intentó dar un análisis político social contemporáneo a través de luchas universitarias entre estudiantes y ataques

---

<sup>131</sup> Roberto Castro, Irene Casique, *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*, p.198.

ultraderechistas, el colonialismo cultural y político del país y las contradicciones del sistema operante.

En lo concerniente a la dictadura militar *Los chicos de guerra* (Bebe Kamin, 1984) refleja la guerra de las Malvinas mostrando a los jóvenes soldados. *Mirta de Liniers a Estambul* (1986) de Jorge Coscia y Guillermo Saura, plantea los cambios que sufre una joven estudiante al reunirse con su pareja, un militante que debe exiliarse en Suecia.

*El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992) en coproducción con Canadá trata el tema de la libertad, las contradicciones entre la vida y la muerte, la muerte y la libertad, la muerte y el amor; a través de un joven poeta de vida bohemia que escribe guiones publicitarios para poder subsistir mientras se encuentra en la búsqueda de una mujer.

*El viaje* (Fernando Solanas, 1992) coproducida con Francia, España y México relata la historia de un joven que debido a conflictos con su madre, decide recorrer América Latina desde Ushuaia a México en busca del padre ausente y de una identidad.

El cine brasileño el cual ha intentado criticar la realidad social que el país tiene, como ejemplos se encuentra *O desafío (El Desafío)* (Paulo César Saraceni, 1967) de mostrando la crisis ideológica de un joven intelectual frente a la dictadura. *Pixote* (Héctor Babenco, 1981) sobre la historia de Fernando Ramos Da Silva, adolescente que muriera en las manos de la policía entre un mundo de violencia, de promiscuidad y abuso sexual en las zonas proletarias de Brasil.

*Memorias do Cárcere (Memorias de la Cárcel)* (Pereira dos Santos, 1984) basado en el libro de Graciliano Ramos es el diario escrito en prisión de dicho autor, donde estuvo después de la insurrección militar comunista de 1935; y que cuenta la historia de un intelectual, el profesor, un militar, un obrero, un estudiante y una mujer. Se intentó mostrar una representación de la realidad, a través del montaje de fragmentos de la realidad, de personas presas<sup>132</sup>. *Cómo nacen los ángeles* (Murillo Sales, 1996) filme contextualizado en un mundo de violencia, crimen y marginalidad donde los adolescentes crecen solos y las niñas son subastadas cuando entran en la adolescencia.

*Quem matou Pixote (Quién mató a Pixote)* (José Joiffily, 1996) historia filmada sobre los niños y los jóvenes de la calle que se convierten en delincuentes; *Cuatro días de septiembre* (Bruno Barreto, 1997), relata cómo funcionan algunas guerrillas urbanas y toca

---

<sup>132</sup>Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, p. 217.

diversos puntos sobre las consecuencias que conlleva adoptar la violencia como un modelo legítimo de vida.

*Central do Brasil (Estación central)* (Walter Salles Jr, 1998) una aproximación al neorrealismo italiano<sup>133</sup> que muestra a una urbe deshumanizada, donde un adolescente es exterminado sin piedad o dónde los niños son vendidos para despojarlos de sus órganos.

*Orfeu (Orfeo)* (Carlos Diegues, 2000) que está inspirada en el filme *Orfeo Negro* (Marcel Camus, 1959) es una historia que retrata el mundo de las favelas como de aquel entonces en la década de los 50's en el marco de las nuevas favela de la actualidad, quizá mucho más miserables, policía arbitraria, violencia y corrupción. *Ciudad de Dios (Cidade de Deus)* (Fernando Meirelles, 2002) filme desesperanzador, que aborda la violencia en una de las favelas de Río de Janeiro observadas a través de los ojos de un joven. *Carandirú* (Héctor Babenco, 2003) basada en el libro *Estacion Carandirú* de Drauzio Varella, cuenta la vida que se lleva al interior de la cárcel, una de las más grandes de Latinoamérica conocida como *Carandirú* y en donde se enmarcan las historias de los presos, los crímenes cometidos, la amistad el odio y la venganza al interior de la prisión. *Prohibido prohibir* (Jorge Durán, 2006), filme que aborda a estudiantes universitarios de la Universidad Federal quienes entraran en contacto con la violencia de la ciudad.

En cuanto al cine chileno, se puede mencionar *Los deseos concebidos* (Christian Hernández, 1983) vista a través de un joven estudiante ante la opresión y la desesperanza que vive el país.

Del cine cubano *El brigadista* (Octavio Cortázar, 1977) epopeya de un joven alfabetizado en un contexto del viejo cine soviético.

*Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993) coproducida con México y España, aborda a dos personajes: un adulto y un muchacho teniendo como trasfondo la problemática de Cuba de los años setenta, retomando la sexualidad, la vida cotidiana, la cultura, la política y la religiosidad popular.

---

<sup>133</sup> Se caracteriza por tramas ambientadas entre los sectores más desfavorecidos, abundante en el uso de los rodajes exteriores, con importante presencia de actores no profesionales entre sus secundarios, y, con frecuencia, incluso entre los protagonistas. Las películas reflejan principalmente la situación económica, su identidad cultural y moral de Italia en la posguerra, y reflexionan sobre los cambios en los sentimientos y en las condiciones de vida: frustración, pobreza, desesperación ver en Marie-Thérèse Journot, *Vocabulaire du Cinéma*, p. 84

*Amor vertical* (Arturo Soto, 1997) comedia que utiliza el humor y la ironía para decir cosas acerca de la Cuba postsoviética y donde se tratan temas como la militarización, el internacionalismo, la ineficiencia de los servicios, la burocracia; y que forman parte de la historia de una joven estudiante de arquitectura y un hematólogo que finge ser psiquiatra para entablar relación con la joven; un recorrido a través de La Habana en su cotidianeidad.

*Clandestinos* (Bernardo Pérez, 1987) que evoca el thriller estadounidense de los años 40's en las luchas de los jóvenes revolucionarios contra el régimen Bautista en los tiempos previos a la insurrección.

Del cine venezolano, *El pez que fuma* (Román Chalbaud, 1977) aborda temas de delincuencia, marginación, corrupciones mezcladas con violencia en un ambiente de prostíbulo. *País portátil* (Iván Feo y Antonio Llerandi, 1979) película basada en la obra de Adriano Gonzalez León, se narra la épica historia de la familia trujillana Barazarte, a través de los recuerdos y vivencias del último de sus hijos.

*Secuestro exprés* (Jonathan Jakubowicz, 2005) historia enmarcada en la ciudad de Caracas, aborda el tema del secuestro considerado como un negocio.

Del cine colombiano filmes que han tenido eco, incluso en festivales internacionales son *La Vendedora de Rosas* (Víctor Gaviria, 1998) y *La virgen de los Sicarios* (Barbet Schroeder, 2000) en coproducción con Francia, que abordan el tema de los niños y adolescentes en las calles de las ciudades, como es el caso de Medellín, entre la pobreza, la desigualdad y el narcotráfico los cuales han hecho que existan organizaciones guerrilleras y grupos paramilitares en Colombia. *María llena eres de gracia* (Joshua Martson, 2004), filme que relata la situación de jóvenes mujeres que pasan droga en el interior de su cuerpo para buscar otras oportunidades de subsistencia.

*Satanás* (Andrés Baiz, 2007) filme que entrelaza diversas historias: una mujer hermosa que roba a altos ejecutivos para lograr una vida mejor; un sacerdote, enamorado apasionadamente de su ama de llaves y atormentado por cargar con el peso del secreto de una mujer de su comunidad; un profesor, veterano de guerra, resentido con la vida y las circunstancias, quien, de la mano de una de sus estudiantes, anhela salir de la monotonía de su vida.

Con respecto al objetivo de esta tesis, el filme a analizar es *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002). El filme constituye el relato de los personajes juveniles enmarcados en un

mundo de violencia en su respectivo contexto social: las favelas de Río de Janeiro. El filme mencionado ha dejado huella en la producción cinematográfica latinoamericana.

*Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles, filme brasileño que basado en la novela homónima de Paulo Lins *Ciudad de Dios*, narra la vida de varios personajes que habitan la favela de dicho nombre, un lugar que no tiene nada que ver con la imagen que el turismo muestra sobre Río de Janeiro, dónde *Cohete* personaje que narra y que será testigo y guía de los acontecimientos desde su infancia hasta su juventud. El personaje a analizar concretamente es *Zé pequeno* que como muchos jóvenes y niños de la favela se sentirá atraído por la inercia que parece arrastrar a todos hacia la violencia como único método de éxito y/o supervivencia.

Por su parte *Ciudad de Dios* ha participado en el Festival de Cine de Cannes, Francia 2002; Festival Internacional de Cine de Los Ángeles Afi Fest (Premio de la Audiencia a Mejor Película Extranjera), Estados Unidos 2002; Festival de Cine de La Habana (Gran Coral al Primer Lugar, Premios a Mejor Actor (todo el elenco masculino), Mejor Edición, Mejor Fotografía, Premio de la Prensa Cubana, Premio FIPRESCI, Premio Glauber Rocha al Director, Premio de la OCIC y Premio de la Universidad de La Habana a Mejor Director), Cuba 2002; Festival Internacional de Cine de Marrakech (Premio a Mejor Director), Marruecos 2002; Festival Internacional de Cine de Toronto (Premio Visión al Director), Canadá 2002; Festival de Cine Cartagena (Premio India Catalina de Oro a Mejor Película), Colombia 2003; Nominación al Globo de Oro a Mejor Película en Lengua Extranjera, California, Estados Unidos 2003.

En conclusión, se ha estudiado cómo ha sido considerado el cine por diversos estudiosos con respecto a su concepto y cómo se ha visualizado desde las siguientes áreas de estudio: el arte, la literatura, la comunicación, el lenguaje, la representación, la historia, la sociología, entre otras. De ahí he querido retomar la importancia del cine como un lenguaje, que permite ser transmitido a través de sus diversos componentes y se ha analizado de manera breve a partir de la revisión de algunos filmes latinoamericanos que han querido representar alguna porción de vida de los jóvenes y se parte de que *Ciudad de Dios* es un filme que puede ser diseccionado desde la violencia como una problemática social y revisado a partir del lenguaje que transmite.

Dicho lenguaje, no puede verse sin antes tomar en cuenta que a partir de un análisis cinematográfico, mismo que forma parte de la propuesta de esta tesis, y que para los Estudios Latinoamericanos es una herramienta para estar al tanto de cómo se realizan nuestras producciones, de cómo son los personajes, de la forma narrativa que usa cada director, de las condiciones de producción, entre otras importantes. En este sentido, se puede hacer una aportación para conocer las condiciones a las que se enfrenta un director y todo el equipo de producción en la realización de un filme y con la posibilidad de ser revisado, en este caso a partir de un personaje protagónico, con el fin de poder conocer el rol que desarrolla ante la trama propuesta por el director.<sup>134</sup>

La revisión teórica de cada uno de los elementos que se han venido revisando, me permiten una aproximación al método de análisis a proponer y que será objeto del siguiente capítulo.

---

<sup>134</sup> Para elegir este tema de investigación, fue necesario revisar los estudios que se han hecho en nuestra Universidad Nacional Autónoma de México. Se realizó una investigación documental en la biblioteca de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM y en otras instituciones vinculadas con la preservación de nuestro cine mexicano como Cineteca Nacional, pero no se obtuvo mayor información sobre más bibliografía especializada con respecto a los jóvenes y el cine latinoamericano. Más bien sí con el cine mexicano, como es el caso de: Héctor Miranda Duarte “*La imagen del cine industrial mexicano sobre la juventud de 1960 a 1969*”, Tesis de Licenciatura por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, México 1999., Baloleras González, Lucía Cyndia *Un acercamiento a Luis Buñuel en su película Los olvidados*, Tesis Licenciatura por la Facultad de Filosofía y Letras, México 1995; Hidalgo Rossell, Mónica Edith *Análisis de la representación cinematográfica de la juventud de finales del siglo XX identificada con la generación X* Tesis de Licenciatura por la Facultad de Ciencias Políticas y sociales de la UNAM, México, 2005 y María Teresa López Martínez, *Los jóvenes vistos por el cine mexicano en la actualidad. Análisis de las películas Lolo, Hasta morir, Sexo, pudor y lágrimas y Amores Perros*, Tesis de Licenciatura por la Facultad de Ciencias Políticas y sociales de la UNAM, México, 2001.

## II. UNA MIRADA AL INTERIOR DEL FILME

### Primera parte

#### 2.1. La vigencia del pasado. Un vistazo a otros jóvenes marginados. *Los olvidados* de Luis Buñuel

Deseo expresar que el análisis de *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles, no podría realizarse sin hacer referencia a un filme trascendental en la historia no sólo del cine mexicano sino del cine latinoamericano: El filme *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Este filme ha permanecido vigente a pesar de tener más de cincuenta años de vida. Fue considerado Memoria del Mundo Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003<sup>1</sup> por la temática actual que nos permite pensar en el pasado y en el presente, como es el caso del filme *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles.

Ciertos temas han sido una preocupación recurrente de los directores de cine quienes han intentado plasmarlos en sus obras. Un ejemplo de ellos ha sido la violencia y sus diferentes manifestaciones y, aunque los factores que la propician o lo que se deriva de ella puede variar a lo largo de la historia y de los filmes, es una cuestión que ha acompañado a la humanidad a través del tiempo al igual que a la filmografía que se ha desarrollado en distintos contextos y épocas.

Cabe recordar que el cine ha servido como una manera de representar la realidad, dado que los directores de cine lo han utilizado como un instrumento mediante el cual representa su manera de percibir la realidad, siendo entonces la cinematografía una muestra de las mentalidades, de las normas y convenciones sociales, estéticas, de las ideologías, entre otras cosas, tanto del director como de una época determinada.

---

<sup>1</sup> El negativo original de los *Los olvidados* que había estado extraviado por años (incluyendo un segundo final del filme, como una alternativa en caso de que la producción fuera censurada, debido a la crudeza con que retrata la Ciudad de México en la década de los 50) y que se encuentra en la Filmoteca de la UNAM, ingresó en el programa Memoria del Mundo de la UNESCO el 30 de agosto de 2006. El documento que reconoce oficialmente a la cinta como Patrimonio Cultural de la Humanidad, dejó en manos de la Cineteca Nacional y de la Filmoteca de la UNAM el compromiso de preservar el negativo original “como si fuera oro”. Francisco Gaytán, curador de la Filmoteca UNAM y miembro del comité del programa Memoria del Mundo manifestó: “Hay muchas cintas mexicanas dignas de todo nuestro respeto, pero particularmente *Los Olvidados* requiere ahora de nuestra reverencia absoluta” Ver en Georgina Navarrete “Un nicho para *Los Olvidados*” en *El Independiente* Sección Espectáculos, 23 de octubre de 2003, p. 8. y ver también en “*Los Olvidados* de Buñuel pertenece a la memoria universal” en *Unomásuno*, Sección cultura, México, 23 de octubre de 2003, p. 39.

Es fundamental tener en cuenta que el uso social del cine puede estar orientado con diversos fines como puede ser el propagandístico, documental, comercial, artístico y al ser difundido en todos los sectores de la sociedad, incidiendo tal vez de esta manera en las visiones que se tengan acerca de cierto tema y al mismo tiempo, el uso social de cada película incluso puede variar a través de la historia partiendo de que pueda existir una retroalimentación del cine a la sociedad y viceversa, misma que puede abarcar el cómo son tratados los temas, los personajes y los espacios, que forman parte de un entorno o varios.

Igualmente se puede considerar como un documento, porque no solo refleja la ideología del autor y de esa sociedad que se busca representar, sino que además, este tipo de filmes han pasado por un trabajo previo.

Desde mi punto de vista, Luis Buñuel presenta en *Los olvidados*, al igual que Fernando Meirelles en *Ciudad de Dios*, la historia de un personaje que hace de la violencia su forma natural para ejercer su poder; un personaje enmarcado por la pobreza extrema<sup>2</sup>, la ausencia de una familia nuclear, la proliferación de la delincuencia juvenil organizada y la necesidad de sobrevivencia a pesar de él mismo.

Además de lo anterior, sumemos en *Ciudad de Dios*, el uso de armas, la comercialización y consumo de drogas y la corrupción de los cuerpos policiacos. Elementos que trascienden barreras de tiempo y espacio.

### **2.1.1. Datos relevantes**

Nacido en el año de 1900 en la ciudad de Aragón en España, Luis Buñuel ha sido considerado uno de los cineastas trascendentes para la historia de la cinematografía mundial y uno de los máximos representantes del surrealismo.<sup>3</sup>

Al considerar a *Los olvidados* Patrimonio de la Humanidad, la UNESCO reconoce la trayectoria del realizador en la historia del cine. Luis Buñuel, al igual que Fernando Meirelles, vinculan su trabajo con la literatura<sup>4</sup> pero además Luis Buñuel vivió momentos

---

<sup>2</sup> Oscar Lewis realizó un estudio antropológico sobre una familia pobre en la Ciudad de México titulado *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana*, que trata sobre lo que significa crecer y vivir en una sola habitación en un barrio marginal.

<sup>3</sup> Movimiento literario y artístico moderno surgido en París a finales de la Primera Guerra Mundial. Uno de los principales representantes ha sido André Breton quien publicó el *Manifiesto del Surrealismo*, que exponen una nueva estética basada fundamentalmente en el psicoanálisis.

<sup>4</sup> Luis Buñuel además de ser cineasta, también incursionó en el mundo de las letras con varios escritos como *Suburbios* donde describe aquellos desoladores espacios que también existen en las ciudades y que las

de la guerra civil española y de la segunda guerra mundial, de modo que la pobreza, la marginalidad, el hambre y toda la violencia que suponen conflictos bélicos, quedaron presentes en la memoria del cineasta para ser filmadas. El cineasta muere en la ciudad de México, en 1983.

Luis Buñuel filmó el México de los años cincuenta, años en los que Miguel Alemán era presidente y a lo que se conoció como desarrollismo (1946-1952). Esta etapa se caracteriza por dar prioridad el desarrollo urbano sobre el progreso rural. En el mundo, estaba casi detenida la producción cinematográfica debido a los conflictos derivados de la Segunda Guerra Mundial<sup>5</sup>. México vivió lo que se conoce como la *Edad de Oro*, donde la explotación de las películas llegó a ser la segunda fuente de divisas (solo superada por el petróleo). En 1950, el año de *Los olvidados*, se rodaron 126 largometrajes, cifra récord que empieza a decaer en 1951 cuando pasa factura una crisis económica latente desde 1945.<sup>6</sup>

### 2.1.2 El argumento

Comienza con imágenes en Nueva York, París y Londres mientras la voz en *off* nos advierte de la universalidad del drama y del crecimiento de las grandes urbes. Esa miseria no solo es propia de México. De manera breve, *Los olvidados* presenta la historia de un niño y un adolescente o ya casi un joven: Pedro y El Jaibo. A manera de bosquejo,

---

transforman en desmontes, corralones y bardas. Se encuentran recopilados varios de sus escritos en el título denominado *Escritos de Luis Buñuel*. Ver en Agustín Sánchez Vidal, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, p. 13

<sup>5</sup> Francisco Peredo Castro en su libro *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, analiza la estrategia estadounidense para producir y difundir propaganda antifascista y proaliada a toda América Latina mediante el cine mexicano.

<sup>6</sup> En Latinoamérica como señala Tulio Halperin, la estructura productiva en los países poblados se transforma y a su vez, provoca desequilibrios con respecto al sistema de transportes que beneficiará a las áreas industrializadas. Se dará un déficit energético que hará que se beneficien las ciudades de Europa pero no las de Latinoamérica. Ese mismo déficit se presentará en vivienda e instalación urbana. En una proporción variable, según las situaciones locales, aparecerán en torno de las ciudades, los barrios marginales o en ese momento llamados barrios de emergencia que se han dado y no han desaparecido y que como señala el autor se darán desde México hasta Caracas, Lima, Río de Janeiro, Buenos Aires y Santiago de Chile los barrios de barracas sin agua corriente, a veces sin electricidad y que se hacen cada vez más frecuentes. En esa época como señala el autor Tulio Halperin, México se venía enfrentando a problemas como una limitada capacidad productiva de la agricultura mexicana, que había sido originada por el aumento de los consumos que el presidente Cárdenas debía producir como el aumento del consumo rural, que se presentaba como disminución de la producción; un aumento del consumo urbano, consecuencia de la industrialización Ver en Tulio Halperin Dongui, *Historia contemporánea de América Latina*, pp. 403-441.

pareciera que Pedro puede salir de ese mundo marginal en el que vive, pero El Jaibo va a impedirsele siempre limita su posibilidad de ser libre.

El Jaibo es un joven que envidia a Pedro y desea ser como él. Continuamente lo despoja de sus objetos, hasta terminar despojándolo de su vida, aun al precio de la suya. En torno a esta historia y rodeados de personajes que también pertenecen al mundo de los olvidados por la sociedad en la que viven, se desarrolla la historia.<sup>7</sup>

### 2.1.3 Los espacios de filmación y preparativos

A Luis Buñuel le fue propuesto por Oscar Dancigers<sup>8</sup>, realizar una película sobre los niños pobres de México.<sup>9</sup> Para 1949 ya se habían iniciado los preparativos, con el objetivo de rodar en junio, pero aún había dificultades con las locaciones (los lugares donde se llevaría a cabo la filmación) y el reparto, por lo que se retrasó la película.<sup>10</sup> A finales de 1949, Luis Buñuel se establece en México y adquiere la nacionalidad mexicana, entonces sigue trabajando en el proyecto de *Los olvidados*, así lo relata a José Rubia Barcia, con quién llegó a trabajar como guionista:

Yo ya comienzo a echar raíces en esta tierra suelta (...) Lo que voy a hacer ahora me entusiasma y si me sale oír hablar bien de ella. El tema es delincuencia infantil y me he documentado con unos doscientos procesos del Tribunal de Menores y cien expedientes de la Clínica de la Conducta, institución psiquiátrica de México. Los personajes son adolescentes del *lumpenproletariat*<sup>11</sup> del Distrito Federal y el tratamiento un compromiso entre el documental y la ficción necesaria para que el film sea comercial (...)<sup>12</sup>

Después vuelve a escribirle a Rubia Barcia:

---

<sup>7</sup> Fernando Cesarman, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, p. 108.

<sup>8</sup> Productor cinematográfico ruso, nacionalizado francés.

<sup>9</sup> José de la Colina, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, p. 56.

<sup>10</sup> Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 32.

<sup>11</sup> La Real Academia Española clasifica al lumpenproletariado (*lumpenproletariat*) como “la capa social más baja y sin conciencia de clase.”

<sup>12</sup> Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 34.

El día 6 de febrero comienzo *Los olvidados* que si me sale bien espero sea algo excepcional en la actual producción internacional. Es dura, fuerte, sin la más mínima concesión al público. Realista pero con una línea oculta de poesía feroz y a ratos erótica. Las estrellas son gente que he tomado entre el *lumpenproletariat* mexicano, en su mayoría adolescentes. Los fondos, los más feos del mundo. Y todo el film basado en episodios sacados de procesos y expedientes de la Clínica de la conducta. Conozco a muchos personajes reales:<sup>13</sup>

El realizador se dedicó durante varios meses a recorrer los barrios más pobres e improvisados de la Ciudad de México, en algunas ocasiones con el guionista Luis Alcoriza y en otras con el escenógrafo canadiense Edward Fitzgerald. Comenta Luis Buñuel que llegaba a disfrazarse:

Vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi, pasaron directamente a la película. Entre los numerosos insultos que recibiría después del estreno, por ejemplo (...) que era inadmisibile que yo hubiera puesto tres camas de bronce en una de las barracas de madera. Pero era cierto. Yo había visto esas camas de bronce en una barraca de madera. Algunas parejas se privaban de todo para comprarlas después de casarse.<sup>14</sup>

Luis Buñuel relata a su vez para José de la Colina: “(...) Estuve seis meses conociendo esos barrios. Salía muy temprano en autobús y caminaba al azar por las callejas, haciendo amistad con la gente, observando tipos, visitando casas. Recuerdo que a veces iba a hablar con una chica que tenía parálisis infantil. Caminaba por Nonoalco, la plaza de Romita, una ciudad perdida en Tacubaya. Esos lugares luego salieron en la película y algunos ni siquiera existen ya.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> Luis Ballabriga Pina, *El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel*, p. 74.

<sup>15</sup> José de la Colina, *op.cit.*, p. 56

A continuación algunas fotos que aparecen en la obra dirigida por Agustín Sánchez Vidal, *Los olvidados una película de Luis Buñuel* y que muestran varios lugares que formaron parte del filme, como el personaje del ciego.





Como se destacó anteriormente, Luis Buñuel consultó los ficheros del Tribunal para Menores y habló con psiquiatras que atendían a los delincuentes juveniles, así se observa en los agradecimientos correspondientes de los créditos al principio de la película. De estas fichas obtuvo detalles para la trama y los perfiles de sus personajes. Según Buñuel, en otras ocasiones fueron las noticias de la prensa las que le proporcionaron esa base documental, como el cadáver de un niño en un basurero.<sup>16</sup>

*Los olvidados* fue filmada en 21 días, entre el 6 de febrero y el 9 de marzo de 1950, en los antiguos estudios Tepeyac y en algunos escenarios reales en la Ciudad de México, como la plaza de Romita en la colonia Roma, la Granja Correccional de Tlalpan o los entonces llanos de la colonia Doctores, donde se levantaban grandes estructuras metálicas para dar forma al Centro Médico Nacional. Y sobre todo, el antiguo poblado indígena de Nonoalco, que durante el sexenio del presidente Adolfo López Mateos sería derrumbado para convertirlo en la Unidad Habitacional Nonoalco Tlatelolco. Su presupuesto rondó los 450 mil pesos.<sup>17</sup>

En lo concerniente a los diálogos, fueron “mexicanizados” por Pedro Urdimalas, seudónimo de Jesús Camacho, y cuyo profundo conocimiento del habla arrabalera enriqueció películas como *Nosotros los pobres*, sin embargo Jesús Camacho no quiso aparecer en los créditos por no estar de acuerdo con la imagen del país que se ofrecía en la película.<sup>18</sup>

La fotografía fue realizada por Gabriel Figueroa, fotógrafo internacionalmente reconocido y de los más importantes del cine mexicano de la Época de Oro, quién hubiere realizado tomas con gran dominio del lenguaje cinematográfico y que posteriormente serán mostradas en los fotogramas subsecuentes. Edward Fitzgerald hizo el trabajo como director artístico, creando los interiores de las chozas o corralones.

---

<sup>16</sup> Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 35

<sup>17</sup> *Íbidem*, p. 40.

<sup>18</sup> *Íbidem*, p. 35.

#### 2.1.4. Los actores

Se había publicado una convocatoria para chicos entre 12 y 18 años que hubieran terminado la primaria y llevaran una fotografía, para escoger a quienes debían actuar en la película:

“El requisito de la escuela primaria era para que no se presentaran tres mil chicos, en lugar de los trescientos que podíamos examinar. Finalmente escogimos unos doce, de ahí salió Alfonso Mejía que iba a interpretar el papel de Pedrito (...) Me llamaba la atención que Roberto Cobo el que hizo El Jaibo fuera un bailarín de revista.”<sup>19</sup> Buñuel lo eligió entre todos los demás por la naturalidad con que decía una de las frases claves de su personaje. “A mí el que me la hace, me la paga”. Sin embargo, no es la entonación su única bajeza, sino también el modo en que trabaja con todo el cuerpo, se desempeñó con tal eficacia que ganó el Ariel de Plata a la mejor actuación juvenil.<sup>20</sup>

El chico que hacía El Ojitos era un campesino que había llegado a la ciudad casi como sucede en la película: nadie le había enseñado a actuar y era un actor natural. Otros eran actores de segundo cuadro y profesionales de reparto.

#### 2.1.5 El estreno

El filme se presentó el 9 de noviembre de 1950 y ninguno de los responsables ni participantes acudió a la exhibición. A los tres días fue retirado de cartelera y de inmediato fue objeto de muestras hostiles. Para sus críticos, este filme era una ofensa al concepto de madre que entonces presentaba el cine mexicano: una mujer abnegada que se entrega amorosamente a sus hijos; el filme de Buñuel mostraba todo lo contrario, ¿quién, en su sano juicio, pensaría que una madre es capaz de elegir abandonar a un hijo? Aunado a esto, *Los olvidados* muestra lugares marginales que, para la prensa y la sociedad que lo repudió, no representaban al México nacionalista que crecía cada vez más y que era visto a través del cine de folclor como en las producciones de Emilio El Indio Fernández o en otros filmes de comedia y de canciones. Incluso se solicitó la expulsión del país de Luis Buñuel.

Según palabras de Buñuel:

---

<sup>19</sup> José de la Colina, *op. cit.*, p. 57.

<sup>20</sup> Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, p. 41

Asistieron unas veinte personas. Había intelectuales y artistas: el pintor mexicano Siqueiros, el poeta español León Felipe y su mujer mexicana, Bertha, además de Lupe Marín, la esposa del pintor Diego Rivera. Cuando terminó la exhibición Siqueiros estaba contento, le parecía admirable. Lupe Marín me miraba cruzando los brazos y me decía: “no me hables”. Bertha –que había estado varias veces con León y a la cual yo conocía de cuando era empleada por el gobierno de la República- se me acercó como queriendo meterme las uñas en los ojos: “Es usted un miserable. Ofende usted a todo el mundo. Lo que muestra usted en esta película no es México”. Pero Siqueiros me decía “Muy bien, Buñuel. Deje usted a las viejas decir lo que quieran y siga usted haciendo cine”...Jorge Negrete un día en el comedor de los estudios cinematográficos “¿usted filmó *Los olvidados*?- “Si llego yo a estar en México en esos días, usted no habría hecho esa película.”<sup>21</sup>

Pero Luis Buñuel da explicación a estas reacciones: “En un momento en el que el país estaba imbuido por la euforia ante los logros conseguidos gracias al desarrollismo, *Los olvidados* mostraba la otra cara del proceso de transformación de la población rural en urbana, y el peaje que tenían que pagar ambas partes en el envite, tanto los campesinos como los habitantes de las grandes ciudades, con ese aluvión sociológico sobrevenido. De ahí las reacciones adversas.”<sup>22</sup>

A pesar de eso, Buñuel hizo una campaña internacional para reivindicar la película en la Filmoteca del Museo de Arte Moderno y en la Cinemateca Francesa, que lo ayudaron a la autorización de su distribución y autorizado para menores en Francia. Octavio Paz desplegó una intensa actividad en su defensa. A finales de 1950 *Los olvidados* es presentada en el Festival de Cannes y fue elogiada, obtuvo críticas favorables y recibió el Premio de Dirección y el Jurado de la Prensa Internacional por el conjunto de su obra. Después del éxito europeo, Luis Buñuel logró la absolución en México.

---

<sup>21</sup> *Íbidem*, p. 50

<sup>22</sup> *Íbid.*

### 2.1.6 Temáticas en imágenes

Después de haber revisado las condiciones de producción y de estreno que tuvo *Los olvidados*, deseo dar a conocer las temáticas en imágenes que formaran parte y servirán como referente de otros filmes latinoamericanos, tal es el caso de *Ciudad de Dios*, que a pesar de tener una distancia de más de cincuenta años, muestra circunstancias aún vigentes y que me parece pertinente rescatar.

### BARRIOS MARGINALES



### ORFANDAD



## HACINAMIENTO



## VICIOS



## POLICÍA



## RELIGIÓN



## SUPERSTICIÓN



## VIOLENCIA



## MUERTE



## Segunda parte

### 2.2 Los ojos sobre la *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles

Como diría Gérard Béllanger<sup>23</sup> de inicio mirar *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles, simplemente por placer y leerlo simultáneamente a diversos grados resulta apasionante. Analizar un filme es un todo, a través de todos los elementos que posee la película misma y que nos permiten reconstruirlo por medio de una lectura que hace el analista y que al final de cuentas es una aportación al filme.<sup>24</sup>

En este inciso cabría el cuestionamiento de ¿por qué esas películas y no otras? De alguna manera, los filmes se justifican por un lado, no solo por el argumento, la puesta en escena, la interpretación, entre otros elementos. Sino también porque, como expresaría Pierre Sorlin, el filme está ligado también a la distribución, a la recepción del público, al momento de la temporada en que se hubieron estrenado o a la permanencia en cartelera.<sup>25</sup>

Por otro lado, todos los filmes son objeto de análisis, porque como expresa Jorge Ayala Blanco:<sup>26</sup> “En el cine se reflejan, se traducen y se manifiestan numerosos cambios de mentalidad y ciertas evoluciones de la sociedad mexicana, sus atrasos y sus desesperadas puestas al día (...) de allí que ninguna película comercial u onanísticamente exquisita sea deleznable, a fin de cuentas, si se descubre en ella alguna eficacia.”<sup>27</sup>

Desde el punto de vista de la sociología del cine, como expresa el teórico I.C. Jarvie “incluso la peor película plantea o explora un interesante problema social, moral o personal.”<sup>28</sup>

De las mencionadas consideraciones, se puede sustentar por una parte la justificación del filme *Ciudad de Dios*.

Sin embargo, el análisis del filme podría suscitar por otro lado, una manera de representación que ésta puede tener en los hechos sociales que el joven vive en las favelas de Río de Janeiro. También como una manera de que otras sociedades puedan reconocerse en las problemáticas que pueden existir en las favelas: la delincuencia, la marginación, la

---

<sup>23</sup> Teórico y académico francés de cine.

<sup>24</sup> Gerard Béllanger, *Le cinéma dans la classe. Données pratiques pour la création collective et L'analyse du langage cinématographique*, p. 137.

<sup>25</sup> Citado José Enrique por Monterde, *op. cit.*, p. 53.

<sup>26</sup> Historiador y crítico de cine mexicano y profesor decano de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

<sup>27</sup> Jorge Ayala Blanco, *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*, p. 14.

<sup>28</sup> I.C. Jarvie, *Sociología del cine*, p. 9.

drogadicción, entre otras. Es una mirada puesta en torno a cómo ha sido concebido este filme desde su preproducción, en el momento del rodaje donde están inmersos algunos de los elementos que conforman el lenguaje cinematográfico y su recepción del público.<sup>29</sup>

Se ha revisado lo concerniente al lenguaje cinematográfico, elemento importante para poder comprender la estructura de un filme. En una aproximación de análisis de filmes, existen distintos niveles de lectura y de posibilidades para poder sintetizarlo. El presente método de análisis será conformado a partir de las aportaciones de modelos y estructuras de algunos teóricos de cine.

De ahí que para la estructura del análisis, deba reflexionarse que no existe ningún método universal de análisis de filmes, como expresa el teórico y profesor de la Universidad de la Sorbona Jacques Aumont. Cada analista construye su modelo de análisis para el filme que va a estudiar.

El criterio que inicia cualquier proximidad al filme, será dado en establecer el punto de vista, el nivel analítico que consideremos apropiado en relación con los fines que nos hayamos propuesto. Así se irán enunciando los rubros específicos de cada teórico para conformar el análisis.

Un análisis de un filme como lo expresa Raymond Bellour<sup>30</sup> asegura una transmisión de un saber, y es partícipe de un tiempo, de una lógica y de una historia de representaciones. El filme es capaz de canalizar deseos en el espectador.<sup>31</sup>

Hemos revisado en el capítulo anterior que el cine es un complejo de significados. Como lo expresa el teórico Jean Bron el cine es todo a la vez una realidad técnica y científica compleja. Una realidad económica, en su doble dimensión de industria y de comercio. Una realidad sociológica, inscrita en el campo de entretenimientos en el de la cultura, ideologías y afrontamientos políticos. Finalmente una realidad estética, alimentada de todas las formas artísticas, pero profundamente nueva y original. Por lo que como lo expresa el autor, utilizar el filme de otra manera como soporte o pretexto, es aceptar tomar en cuenta la originalidad de la escritura cinematográfica.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Ver anexos.

<sup>30</sup> Teórico francés de la corriente semiopsicoanalítica.

<sup>31</sup> Charles Tesson, "Les Gardiens et les fous. Raymond Bellour: L'analyse du Film", *Cahiers du Cinéma*, No. 320. pp. 62-63.

<sup>32</sup> Jean Bron, *À la découverte de l'image*, p. 73.

Coincido con la idea de Cristian Metz al expresar que el análisis de los filmes, representa una gran tarea porque aunque los cineastas son quienes hacen el cine, el analista de cine reflexiona sobre los filmes que le gustan o que no le gustan, porque permite aproximarse a muchas verdades sobre el arte del filme en general. El cine es muy vasto porque es planteado desde diversas perspectivas y problemáticas. Un filme sea considerado “bueno” o “malo” es un fragmento del cine, que merece ser estudiado. Además en el análisis del filme, los malos objetos no existen porque ha habido una elección. Sí un análisis no se equivoca nunca, se corre el riesgo de que en otra parte se hable de él, de perder credibilidad.<sup>33</sup>

Ahora el análisis fílmico ¿qué función posee? En mi investigación en la Universidad de la Sorbona en el Instituto de Altos Estudios Latinoamericanos (L’IHEAL) acerca de este proyecto, el análisis fílmico es parte de la formación académica de un científico social para sus trabajos de investigación o también como un ejercicio pedagógico.<sup>34</sup>

Analizar un filme es poner en pedazos, descoser, desmembrar, retener, separar, deshacer y nombrar materiales que no se perciben aisladamente "à l'oeil nu" (al ojo descubierto) pues se es atrapado por la totalidad. Se parte del texto fílmico para "de construirlo" y obtener un conjunto de elementos distintos del filme mismo. A través de esta etapa, el analista toma una cierta distancia con respecto al filme. Esta de construcción puede naturalmente ser más o menos profunda, más o menos selectiva según las miradas del análisis.<sup>35</sup>

Esto es tan solo una propuesta, una aproximación para nuestro posgrado en Estudios Latinoamericanos, que enriquecerían nuestras investigaciones en las diversas disciplinas en las que el cine puede tener injerencia. Como lo expresan los autores Anne Goliot-L’été y Francis Vanois, el filme da lugar a una producción escrita que conduce a una producción visual, acompañados de un contexto que nos da un producto final.<sup>36</sup> Y el análisis es dado gracias a lo que está conformado el filme: sus elementos materiales que son la imagen y cómo ésta viene presentada; el sonido, qué forma parte de un guión; la forma en cómo es relatado. Para analizarlo hay diversas interrogantes que hay que considerar: ¿Cómo el filme

---

<sup>33</sup> Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, p. 31 y 32.

<sup>34</sup> Roger Odin, “L’analyse filmique comme exercice pedagogique”, *CinémAction*, no. 47, Cerf-Corlet, 1988.

<sup>35</sup> Anne Goliot -L’été, *op. cit.*, p. 10.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 5.

ha producido en mí tal efecto? ¿Cómo el filme me ha conducido a simpatizar con tal personaje? ¿Cómo el filme ha engendrado en mí tal idea, tal emoción, tal asociación? Todas estas interrogantes integradas en el “cómo”, conducen a integrar el filme en detalles para poder comenzar nuestra tarea.<sup>37</sup>

## **SEGUNDA PARTE**

### **2.3. ¿Cómo mirar?**

Antes de explicar de qué manera pondremos los ojos sobre *Ciudad de Dios*, deseo manifestar que una propuesta de análisis cinematográfico contribuye a nuestros Estudios Latinoamericanos en la posibilidad de utilizarlo como herramienta en la aproximación de cualquier filme que desee ser estudiado de cualquiera de nuestros países que conforman nuestra América Latina.

A su vez, cada filme latinoamericano lo considero un documento audiovisual, capaz de poder representar un momento social, un contexto, historias. Esto nos sirve para poder identificar cómo son tratadas diversas temáticas y si éstas dan muestra o se aproximan a situaciones reales que se viven en nuestros países latinoamericanos.

Otra razón por la cual considero esta propuesta indispensable, es también, por el hecho de que se puede utilizar este método para analizar a algún personaje histórico o político que no pocas veces, deja de formar parte de la cinematografía latinoamericana.

Con respecto al empleo de los recursos cinematográficos, es decir, la manera en que el cineasta utilizará el lenguaje propio del cine en las imágenes, dará muestra de qué es lo que desee llevar a la pantalla y los elementos de los cuales se sirva, que se verá reflejado en su empleo de la estética, haciendo uso de la fotografía,

#### **2.3.1. Instrumentos**

Ahora bien, los elementos del análisis a construir serán diversos, e iremos numerando:

Jacques Aumont enuncia para el análisis fílmico, para los fines de esta tesis:

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 9.

- 1) “*Instrumentos descriptivos*, destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del filme (...) y en un principio todo se puede describir.
- 2) *Instrumentos situacionales*, siempre de una manera más próxima a la letra del filme.
- 3) *Instrumentos documentales*, que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él.”<sup>38</sup>

### 2.3.2. Estructuras Narrativas

Para analizar el filme, se proponen los siguientes pasos a enumerar:

Cada filme pretende mostrar al espectador un objetivo definitorio que sería la trama, o la lectura narrativa como lo expresa Joan Ferrés que es formular el argumento del filme, definiéndolo como aquello de lo que trata ampliamente la historia.<sup>39</sup>

Generalmente se divide en cuatro etapas como lo manifiesta Josefina Martínez:

- introducción.- o exposición de los elementos que juegan en la película. Generalmente se presentan los personajes de un drama o de una comedia y el conflicto a que se van a enfrentar, o en un documental los términos que este va a tratar.
- desarrollo del conflicto.- o el enunciado expuesto en la introducción. Los personajes del drama entran en la lucha a que les obliga el conflicto; los términos del proceso documental se van mostrando al espectador.
- culminación.- o choque definitorio al que ha llevado la etapa anterior. En la confrontación decisiva, los personajes del drama vencen o son vencidos; el proceso documental llega a su etapa definitiva.

---

<sup>38</sup> Jacques Aumont, *Análisis del Film*, p. 55.

<sup>39</sup> Joan Ferrés, *Televisión y Educación*, p. 177.

- desenlace.- o manera en que se resuelve el conflicto. Los personajes han entrado en una nueva etapa de su relación entre sí o el mundo exterior; en el documental se muestra el sentido del proceso que ha culminado en la etapa anterior.

### 2.3.3. Puesta en Cuadro

La *puesta en cuadro* como lo indica Francesco Cassetti, corresponde a la interacción recíproca entre lo que da cuerpo al universo representado por el filme (objetos, individuos, paisajes, comportamientos, situaciones, etc.); y la manera en que este universo se representa concretamente en la pantalla. Esto corresponde a los siguientes elementos que son parte del lenguaje cinematográfico. A partir de aquí se irá confrontando los elementos con los Fotogramagramas<sup>40</sup> expuestos en cada apartado.

#### 2.3.3.1. Secuencia

Una secuencia es una unidad del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. No es preciso que esta estructura sea explícita, pero debe existir de forma implícita para el espectador.

La secuencia puede desarrollarse en un único escenario e incluir una o más escenas, o en diversos escenarios. También puede desarrollarse de forma ininterrumpida de principio a fin, o bien fragmentarse en partes mezclándose con otras escenas o secuencias intercaladas.<sup>41</sup>

La secuencia es un recurso que forma parte de la imagen cinematográfica, que posee un encadenamiento y forma parte del relato. Es decir, las secuencias aparecen como grandes unidades sintagmáticas, que gozan de una relativa autonomía.<sup>42</sup> Christian Metz en su obra *Ensayos sobre la significación del cine*, señala que todos los planos (que más adelante se definirán) de una secuencia, suceden en un mismo lugar, como segmentos mínimos, sin salto temporal y tiene que ver con la escena. Esto quiere decir que dentro de

---

<sup>40</sup> Fotograma se define como las imágenes que se suceden en una película cinematográfica rodada en celuloide. Es el elemento más pequeño de la película. Tomado de Salanova Sánchez, Enrique Martínez, *Glosario de cine* [en línea], Dirección URL: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm#F-M>

<sup>41</sup> Federico Fernández Diez, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, p. 29.

<sup>42</sup> Jean Collet, *Lectures du film*, p. 92.

este espacio existe la homogeneidad que solo se fragmenta por las interrupciones de cámara.<sup>43</sup>

Por *secuencia* se entenderá como el grupo de escenas que forman una unidad auto contenida que con frecuencia es comprensible en sí misma. Cada una de éstas, tiene una función distintiva dentro de un filme y cada una puede ser compuesta en una variedad de formas.<sup>44</sup>

La secuencia es lo que diría Jacques Aumont son los “*instrumentos descriptivos*”, las secuencias del filme objeto de estudio, las cuales cumplan con el objetivo del análisis. Es decir, en cada secuencia se verá la puesta en escena del personaje juvenil que se ubica en su rol concreto, relacionándose con los otros personajes y la importancia de éstos para poder entenderlo.

Es decir, como lo expresa el método de análisis del filme en la obra de Jacques Aumont se dará una determinación de unidades sobre una base secuencial, cortando el filme en secuencias, en acciones variables: acción, tiempo, lugar, pone en evidencia las rupturas que de secuencia en secuencia, como de plan a plan en el análisis textual, inscriben el funcionamiento del filme en una discontinuidad extra secuencial.<sup>45</sup>

Una escena es una parte del discurso visual que se desarrolla en un solo escenario y que por sí misma no tiene un sentido dramático completo.<sup>46</sup>

Sin embargo, la elección de las escenas, nos permiten articular un resumen sintético del filme, que esto implicaría como lo dice Aumont, una coherencia que quizá no se posea. No obstante la elección de una base secuencial para el análisis debe servir para especificar los modos de articulación del analista. El análisis autoriza tales secuencias, porque establece una lógica propia como objeto coherente del análisis.

Cada secuencia será segmentada en los siguientes elementos:

---

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> Bernard F. Dick, *Anatomía del film*, p. 19.

<sup>45</sup> Jacques Aumont, *Theorie du Film*, p. 233.

<sup>46</sup> Federico Fernández Díez, *op. cit.*, p. 29.

### 2.3.3.2. Plano

Marcel Martín considera que el plano está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objeto empleado.<sup>47</sup>

La elección de cada plano es condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado (el plano es tanto más amplio o cercano cuantas menos cosas haya que mostrar) y su contenido dramático.<sup>48</sup>

El filme se presenta como una duración continua fragmentada, en un gran número de elementos separados que se les nombra como planos.<sup>49</sup>

El tamaño del plano determina por lo general su longitud, está condicionada por la obligación de dejarle al espectador tiempo material para percibir el contenido del plano; de tal manera, un plano general suele ser más largo que un primer plano, pero es evidente que un primer plano puede ser largo o muy largo si el realizador quiere expresar una idea precisa: el valor dramático, entonces gana por la mano a la simple descripción.<sup>50</sup>

La imagen cinematográfica posee una relación entre la superficie que ocupa en la pantalla y la superficie total de la pantalla. La escala de una imagen está determinada por el tamaño de lo fotografiado, por la distancia entre el objeto y la cámara y por el objetivo (lente) que se emplea. La intensidad dramática de una imagen depende normalmente de su escala: a mayor escala, mayor intensidad dramática.<sup>51</sup>

El plano desde la perspectiva del tamaño, Carmona lo define empíricamente, refiriéndose a la mayor o menor cantidad de campo que ocupan los personajes o de la función que cumplen dentro de una cadena sintagmática.<sup>52</sup>

El tamaño del plano depende de la distancia entre el sujeto y el objetivo de la cámara. Normalmente el tamaño de los planos tiene un significado psicológico y no ejercen solamente una función descriptiva. La elección de cada plano está condicionada por el

---

<sup>47</sup> Marcel Martín, *El lenguaje del cine*, p. 43.

<sup>48</sup> La palabra dramático es muy ambigua, dado que se puede relacionar a la vez con un concepto casi opuesto al cómico y también con el de "acción" conforme a la etimología: (el plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico. Ver en Bernard Dick, *op. cit.*, p. 43.

<sup>49</sup> Jean-Albert Bron, *op. cit.*, p. 81.

<sup>50</sup> Bernard Dick, *op. cit.*, p. 43.

<sup>51</sup> Pablo Humberto Posada V., *Apreciación de cine*, p. 83.

<sup>52</sup> Ramón Carmona, *op. cit.*, p. 96.

número de cosas que se quieren mostrar y por el dramatismo implícito en el plano. De la escala depende generalmente la intensidad dramática de los planos.<sup>53</sup>

A continuación, se enuncian los diversos tipos de planos que existen:

### **Plano General (PG)**

Es el que incluye una figura humana pequeñísima en su totalidad dentro del encuadre, es decir, presenta al sujeto de cuerpo entero en el escenario en que se desarrolla la acción. El encuadre está ligado al formato de trabajo o relación existente entre su altura y anchura. Generalmente se toma como referencia la figura humana, a su vez es una elección de lo que el cineasta quiere ver, qué va a incluir o qué va a determinar su movilidad.<sup>54</sup>

El plano general es el medio que emplea un realizador fílmico para componer un paisaje<sup>55</sup> Marcel Martin expresa que este plano general hace del hombre una silueta minúscula que lo reintegra a este en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo hace tangible; de allí que exista una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces también, una dominante dramática, exaltante, lírica y hasta épica.<sup>56</sup> Puede dar una idea de soledad, minimizar al personaje, suponer un carácter lírico y poético, la integración del hombre con la naturaleza, etc.<sup>57</sup>. Es importante en este plano ubicar el escenario y su escala.

---

<sup>53</sup> Josefina Martínez (Coord.), *El Cine y el video: recursos didácticos para la historia y las ciencias sociales*, p. 47.

<sup>54</sup> Fernando Fernández Díez, *op. cit.*, p. 30. Para mayor profundidad en el plano, revisar a Emmanuel Siety, *El plano en el origen del cine*, Paidós, España, 2004.

<sup>55</sup> Bernard Dick, *op. cit.*, p. 22.

<sup>56</sup> Marcel Martin, *op. cit.*, p. 45.

<sup>57</sup> Josefina Martínez (coord.), *op. cit.*, p. 48.



Fotograma 1. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **Plano Americano (PA) o tres cuartos**

Creado por las películas del oeste, ya que así se podían ver las cartucheras y las pistolas. La figura ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba.<sup>58</sup> Permite denotar en el personaje ciertos detalles como la mirada y la expresión facial a la vez que dar buen lugar a la relación del cuerpo y cómo está plantado, dando la expresión de cierta totalidad.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Pablo Humberto Posada V., *op. cit.*, p. 84.

<sup>59</sup> Eduardo A. Russo, *Diccionario de Cine*, p. 198.



Fotograma 2. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **Plano Medio (PM)**

La figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba<sup>60</sup> o como otros autores señalan cortan al sujeto por encima de la rodilla, las caderas o el pecho.<sup>61</sup> El plano medio suele dar algunas sorpresas como dejar a la mitad del cuerpo en suspenso, no sabemos qué pasa con el sujeto en cuestión de la cintura para abajo.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Emiliozzi (Comp.), *La aventura textual. De la lengua a los nuevos lenguajes*, p. 31.

<sup>61</sup> Federico Fernández Díez, *op. cit.*, p. 33.

<sup>62</sup> Eduardo A. Russo, *op.cit.*, p. 200.



Fotograma 3. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

**Plano de busto**

Cuando se corta a la altura del pecho.<sup>63</sup>



Fotograma 4. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

---

<sup>63</sup> Pablo Humberto Posada V., *op. cit.*, p. 84

### **Plano de conjunto (PC)**

El encuadre incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero. La cabeza y pies del personaje coinciden aproximadamente con los límites superior e inferior de la pantalla. Revela la identificación física de la persona.<sup>64</sup>



Fotograma 5. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **Primerísimo Primer Plano (PPP)**

Encuadre centrado en una cercanía mayor (por ejemplo los oídos, la boca o el dedo de una mano)<sup>65</sup> o abarca solo el rostro.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Emiliozzi Irma (Comp.), *op. cit.*, p. 30.

<sup>65</sup> Ramón Carmona, *op. cit.*, p. 96.

<sup>66</sup> Emiliozzi Irma (Comp.), *op.cit.*, p. 31.



Fotograma 6. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **Primer Plano (PP)**

Hay una inserción del espectador en la intimidad de los personajes. El encuadre incluye una vista cercana de un personaje, concentrándose en una parte de su cuerpo, principalmente el rostro, para conocer las expresiones más íntimas del rostro humano, pero también un brazo o una mano.<sup>67</sup> Nos permite acercarnos a su espíritu y su conciencia.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Ramón Carmona, *op. cit.*, p. 96.

<sup>68</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 52.



Fotograma 7. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **Plano detalle (PD)**

Es un primer plano de una parte del sujeto diferente al rostro. El encuadre ofrece una vista cercana de un objeto o parte de él <sup>69</sup>, como indica Emiliozzi (puede ser de una boca, unos ojos, una mano con un cigarro, la corbata, un anillo, un vaso, una huella o un puñal. Este plano ofrece infinidad de tamaños. Normalmente el tamaño de los planos tiene un significado psicológico y no ejercen solamente una función descriptiva.<sup>70</sup>

Aunque parece que existen similitudes en estos tres últimos planos, estos centran su interés en el impacto de la acción sobre el personaje: primer plano y primerísimo primer plano, por su parte enfatizan la intimidad anímica. Mientras que el plano de detalle revela el papel que juega ese detalle en la acción.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Pablo Humberto Posada V., *op. cit.*, p. 84.

<sup>70</sup> Emiliozzi Irma (Comp.), *op. cit.*, p. 31.

<sup>71</sup> Pablo Humberto Posada V., *op. cit.*, p. 84.



Foto 8. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### 2.3.3.3. Encuadre

La imagen que contemplamos en un filme está delimitada por un cuadro; es decir, hay un espacio encuadrado y las figuras se mueven -o no- dentro de un campo, que permanece fijo o se manifiesta móvil a través de las panorámicas o el *travelling*, los cuales pueden dar una mayor información al espectador.<sup>72</sup> También sumado a los datos del cuadro y del campo, atiende al punto de vista de la cámara. En el encuadre se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado. La posición, la inclinación, la óptica utilizada, entre otros recursos; hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde dónde mostrar eso que se dispone en la pantalla.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Emiliozzi Irma (Comp.), *op.cit.*, p. 37.

<sup>73</sup> Eduardo A. Russo, *op. cit.*, p. 94.



Foto 9. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

Como lo manifiesta Josefina Martínez son algunos ejemplos de tipo de encuadre:

- -elipsis -elementos de la acción o del sonido fuera del cuadro.
- fuera de campo.- suena un disparo y vemos caer a un personaje.
- detalle significativo o simbólico (equivalente a la sinécdoque) por ejemplo una bandera, unos labios, unas botas de soldados, entre otros.
- encuadres arbitrarios -el símbolo- la cámara tras una sombra en un enrejado que muestra el aprisionamiento y la angustia de un personaje.
- encuadre inclinado (modificar la vista del espectador).<sup>74</sup>

#### 2.3.3.4. Encadenamiento de las imágenes

El modo de contar también tiene relación con la puesta en serie. Esto es: el encadenamiento de las imágenes, que no es unir dos trozos de película simplemente, sino que así se establecen relaciones, se organiza el mundo narrado.<sup>75</sup> Supone asociaciones por identidad, por analogía o contraste, por proximidad, por transitividad. El mundo presentado es

<sup>74</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 46.

<sup>75</sup> Francesco Cassetti, *Cómo analizar un film*, p. 135.

homogéneo, fácilmente reconocido por los filmes clásicos de Hollywood. Si predominan las asociaciones por analogía o contraste, el mundo presentado es articulado y a la vez heterogéneo y agitado. Pero si predominan las asociaciones por acercamiento, en que una imagen sigue a la otra, cuando los fragmentos de ese mundo no se integran, el universo narrado aparece como caótico, disperso e inconexo: es el caso de muchos filmes modernos.<sup>76</sup>

Existen nexos entre planos que pueden originar una significación especial

### **Corte Directo**

Es muy predominante, ya que consiste en la yuxtaposición de dos encuadres diferentes.<sup>77</sup>



Fotograma 8. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

---

<sup>76</sup> Emiliozzi Irma (Comp.), *op.cit.*, p. 33.

<sup>77</sup> *Ídem.*



Fotograma 9. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **Fundido**

El fundido consiste en la gradual desaparición de una imagen hasta dejar el cuadro en un color.



Fotograma 10. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.



Foto 11. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

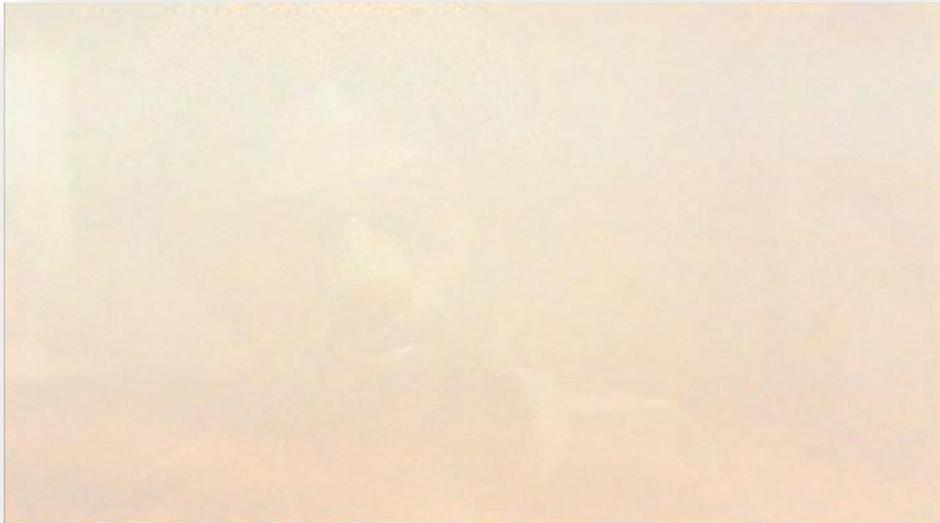


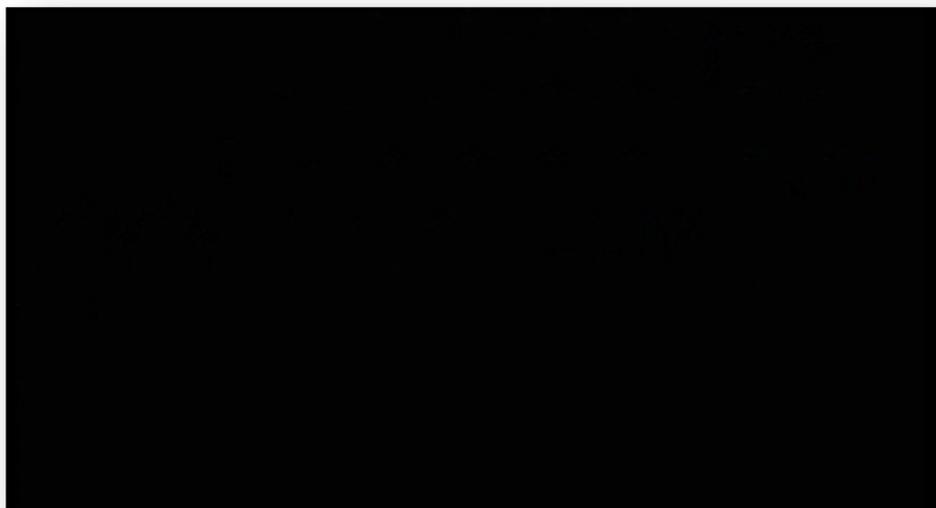
Foto 12. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **Fundido a negro**

Puede darse en otro color. Cuando el campo se muestra totalmente negro, normalmente implica un corte profundo y señala a menudo el final de una secuencia que permite encadenar una nueva secuencia en otro lugar, en otro momento.<sup>78</sup>



Fotograma 13. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.



Fotograma 14. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

---

<sup>78</sup> *Ídem.*



Fotograma 15. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **Fundido Encadenado**

La transición entre dos escenas es más suave. Consiste en ver cómo una imagen se desvanece mientras una segunda imagen va apareciendo. Cuando una imagen se superpone a otra por sobreimpresión mientras la primera va diluyéndose, subraya relaciones de similitud entre escenas y con frecuencia, implica paso del tiempo, un salto de la realidad al recuerdo o al sueño.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> En un principio fue un procedimiento óptico para mostrar una metamorfosis, una transformación. Ha sido utilizado como un recurso gramatical y retórico. *Ídem*.



Fotograma 16. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.



Fotograma 17. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.



Fotograma 18. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.



Fotograma 19. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### La Apertura o Iris

Nexo que proviene de la animación y de la historieta, es cuando la imagen se abre o cierra a partir de un círculo que contiene un objeto o personaje determinado; siempre efectúa un subrayado de la imagen a veces con cierta comicidad.<sup>80</sup>



Fotograma 20. Drácula (1994) de Francis Ford Coppola.



Fotograma 21. Drácula (1994) de Francis Ford Coppola.

---

<sup>80</sup> *Ídem.*

### **El Barrido o Cortinilla**

Se produce cuando una imagen es borrada por otra que viene desde uno de los laterales de la pantalla, como si se corriera una cortina que trae a la siguiente imagen. Es una panorámica (una rotación o giro de la cámara sobre su eje)<sup>81</sup> tan rápida que no da tiempo a ver qué imágenes recoge. Se utiliza muchas veces como transición para cambio de emplazamiento elíptico de los personajes.



Fotograma 22. Amélie (2001) de Jean-Pierre Jeunet (aquí se puede presenciar parte del invierno y la primavera).

#### **2.3.3.5. Ángulos**

Con respecto a los ángulos, se pueden captar los objetos desde arriba en el picado que empequeñece o minimiza lo mostrado o desde abajo en el contrapicado que lo sobredimensiona. Es frecuente su uso para subrayar la figura del héroe o del que tiene el poder. Da una sensación de acorralamiento e indefensión cuando se le aplica a un personaje.<sup>82</sup> También es posible filmar de izquierda a derecha o viceversa.

Se pueden captar los objetos desde arriba en el picado que empequeñece o minimiza lo mostrado o desde abajo en el contrapicado que lo sobredimensiona. Es frecuente su uso

<sup>81</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 56.

<sup>82</sup> Llorenc Soler, *La televisión. Una metodología para su aprendizaje*, p. 111.

para subrayar la figura del héroe o del que tiene el poder. También es posible filmar de izquierda a derecha o viceversa.<sup>83</sup>

El uso de determinados objetivos en la cámara produce efectos variados:

- Un enfoque claro de todos los objetos contenidos en el campo, una deformación de los objetos.
- Un encuadre desenfocado, representando la mirada del personaje que está bajo los efectos de una intensa emoción o que sufre alguna indisposición.
- Cuando no están justificados por una situación unida a la acción, pueden adquirir un significado peculiar.

### **Contrapicado**

Individuo fotografiado de abajo hacia arriba) suele dar una impresión de superioridad, de triunfo, de dominio o exaltación. Magnifica a las personas.



Fotograma 23. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

---

<sup>83</sup> Irma Emiliozzi, *op. cit.*, p. 31.

## **Picado**

Tiende a empequeñecer al individuo, a describirlo deprimido.



Foto 24. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

## **Plano inclinado**

Puede implicar esfuerzo, comicidad, desequilibrio psíquico y moral o una ansiedad.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 54.



Fotograma 25. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **2.3.3.6. El campo, fuera de campo y profundidad de campo**

En una historia siempre van a existir espacios dentro de la historia y en los encuadres del filme: el campo y el fuera de campo. Llegan a parecer ambiguos y contradictorios. El sonido puede ayudar a construir el espacio, incluso sus dimensiones, tanto en el campo como en el fuera de campo y especialmente mediante el sonido ambiental, difuso, pero coherente con el mundo representado.<sup>85</sup>

A continuación los explico brevemente. El campo es lo que se ve en pantalla, lo que el cineasta encuadró en el momento de filmar. El fuera de campo es un espacio imaginado por el espectador que prolonga el espacio visible. Es una tendencia del espectador a prolongar imaginariamente el espacio más allá de las fronteras del encuadre.<sup>86</sup>

Paradójicamente , la pantalla quien acapara la atención del espectador y borra el mundo real para imponer su universo –el campo- lanza su fuerza para sugerir, para proponer al imaginario un mundo más vasto que el de fuera del campo, hacia el cual se nos proyecta sin cese.

Las entradas de campo y las salidas de campo de personajes (lo mismo que los movimientos de cámara panorámicas o *travelling*), sustentan nuestra mirada de la memoria

---

<sup>85</sup> Irma Emiliozzi (Comp.), *op. cit.*, p. 37.

<sup>86</sup> Emmanuel Siete, *El plano en el origen del cine*, p. 37.

de un espacio más vasto y de la espera de espacios sugeridos, portadores de sorpresas, de emoción, de significación. El *travelling* modifica las distancias relativas entre cámara, sujeto y foto. De aquí nace su específica función expresiva, puesto que acentúa la sensación de profundidad y potencia una tercera dimensión del plano.<sup>87</sup>

Para un encuadre determinado, la profundidad de campo es el espacio comprendido entre el objeto más próximo al objetivo y el objeto más alejado, entre los que la imagen se aprecia con nitidez. La profundidad de campo depende del ángulo de captación del objetivo utilizado, del formato de película empleado, de la distancia al tema enfocado y del grado de apertura del diafragma.<sup>88</sup>



Fotograma 26. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

Cuando hay varias escalas dentro de un mismo encuadre, se dice que hay profundidad de campo, que presenta objetos o personajes en varios planos y todos perfectamente en foco.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Jean-Albert Bron, Christine Leiglon, *À la découverte de l'image*, p. 77.

<sup>88</sup> Federico Fernández, *op. cit.*, p. 41.

<sup>89</sup> Pablo Humberto Posada, *op.cit.*, p. 84.

## **Enfoque**

El uso de determinados objetivos en la cámara, que son los lentes graduados por medio de los cuales es captada la luz, produce efectos variados:

Un enfoque claro de todos los objetos contenidos en el campo, una deformación de los objetos. Un encuadre desenfocado, representando la mirada del personaje que está bajo los efectos de una intensa emoción o que sufre alguna indisposición.<sup>90</sup>



Fotograma 27. Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles.

### **2.3.3.7. Movimientos de Cámara**

Desde el punto de vista de la expresión cinematográfica, la cámara desempeña diversas funciones como:

- Acompañar a un personaje o a un objeto en movimiento (se desplaza junto a un caballo o " camina junto a un personaje").
- Crear un movimiento de un objeto (el zoom se acerca hacia un castillo y expresa su grandeza).

---

<sup>90</sup> Irma Emiliozzi, *op. cit.*, p. 37.

- Describir un espacio o una acción (una grúa nos muestra una calle, un barrio, una ciudad).
- Definir la relación espacial entre dos elementos (distancia física y moral entre dos personajes).
- Realzar dramáticamente un personaje o un objeto (un *travelling* que encuadra en primer plano o un cuchillo).
- Expresar subjetivamente la visión de un personaje (un detenido contempla el campo al que se dirige).<sup>91</sup>
- Manifestar la tensión mental de un personaje, tanto de forma objetiva como subjetiva.

Los movimientos de cámara son:

*Travelling*: Desplazamiento de la cámara para mantener constante el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento. Pueden ser verticales, horizontales, hacia atrás o hacia adelante y laterales. Sirve entre otras cosas, para acompañar a los personajes describir un espacio material y mostrar una tensión mental. A continuación describo algunos movimientos:

*Dolly in*: la cámara se traslada de un plano "X" a otro más cercano.

*Dolly Back*: la cámara se traslada del plano inicial a uno más lejano, mas genera.

*Travelling vertical*: la cámara sube o baja como si estuviese situada en un ascensor.

---

<sup>91</sup> Federico Fernández, *op.cit.*, p. 47.

*Travelling lateral o de seguimiento:* se consigue al acompañar con la cámara a una persona u objeto como si se le siguiera, quizá desde un automóvil.

*Travelling de grúa:* cuando la cámara se monta sobre un brazo móvil, con lo que pueden lograrse movimientos y combinaciones en diversos sentidos

*Panorámica:* si gira en torno a su eje fijo (en forma horizontal o vertical). Se suele distinguir tres tipos de panorámicas: las *descriptivas* (muestran un paisaje), las *expresivas* (circulares, que suponen mareo, vértigo de unos bailarines, etc.) *panorámicas dramáticas* (muestran una diligencia y a continuación los indios).

*Trayectoria:* Combinación del travelling y la panorámica. Se suelen realizar con la ayuda de una grúa y es un elemento más bien descriptivo (la cámara acompaña a un personaje para después mostrar un camino iluminado por la luna, en la que al final, se encuentra la amada).<sup>92</sup>

*Zoom:* cuando el movimiento de acercamiento o alejamiento a los objetos se realiza por medio de lentes (también llamado *travelling* óptico).

*Movimiento de rotación o panning.-* Cuando la cámara no puede trasladarse porque su soporte está fijo, pero sí puede volverse. El *panning* puede ser horizontal, vertical y de balanceo. Los usos del *panning* pueden ser descriptivos, dramáticos y subjetivos.<sup>93</sup>

- *Horizontal:* cuando la cámara realiza un movimiento similar al de la cabeza de un hombre, se mueve de derecha a izquierda o viceversa.
- *Vertical:* Movimiento similar al de la cabeza en sentido ascendente y descendente.
- *Balanceo:* la cámara se mueve a izquierda y/o derecha como una cuna. No es de empleo muy frecuente.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 57.

<sup>93</sup> Pablo Humberto Posada, *op. cit.*, p. 79.

Ahora se pasa a su explicación:

*Descriptivo*.- conocemos el escenario donde se desarrolla la acción.

*Dramático*.- presenta los diversos elementos de la acción.

*Subjetivo*.- la cámara parece que entra en uno de los personajes para desde allí, seguir la acción.<sup>95</sup>

Un predominio de cámara fija, que da cuenta del movimiento de los personajes y/u objetos, oculta señales de subjetividad y marca una tendencia al realismo, a una pretendida objetividad, mientras que una cámara activa, indagadora, subraya la tarea del montaje y la presencia de la instancia anunciadora.<sup>96</sup>

#### **2.3.3.8. Sonido**

Aunque el sonido no es algo insustituible para comprender la imagen<sup>97</sup> no puede prescindirse del mundo sonoro. Desde el nacimiento del cine, se persiguió la conjunción de lo visual y lo auditivo y por eso la llegada del cine sonoro proporcionó grandes adelantos y nuevas posibilidades. Con el cine sonoro se accedió al realismo, se tuvo la oportunidad del uso de la palabra (y se dejaron de lado los carteles explicativos), se descubrió el poder expresivo del silencio y se incorporaron nuevos medios expresivos, como la música, los ruidos, etc. El sonido aporta a la imagen una continuidad tanto a nivel de percepción como estética. Da un valor de silencio que desempeña un papel dramático. Permite la creación de la elipsis (unos personajes hablan tras una puerta, no se oye, pero conocemos el sentido de sus palabras) y además es un elemento que enriquece la acción. Existen varios tipos de sonido, pero se destacan el real, el subjetivo y el expresivo.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 57.

<sup>95</sup> Pablo Humberto Posada, *op. cit.*, p. 79.

<sup>96</sup> Irma Emiliozzi, *op. cit.*, p. 32.

<sup>97</sup> De ahí la importancia del cine mudo en la historia del cine.

<sup>98</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 57.

*Sonido real*: Es el sonido que producen los objetos y personajes que conforman la acción contemplada en la pantalla. El sonido real puede ser a su vez, *simultáneo* (si escuchamos el sonido que produce la imagen a la vez que la vemos) y el *asincrónico* (si el sonido no corresponde a la imagen vista, pero sí a elementos ya identificados en la narración, pero ausentes en ese momento del cuadro de la pantalla).

*Sonido subjetivo*: Es el que escucha el espectador tal y como lo escucharía uno de los personajes de la narración y no con la intensidad real (mayor o menor) con que se produciría de hecho.

*Sonido expresivo*: Es el sonido que producen elementos que no pertenecen a la realidad descrita, pero la remarcan.

Si nos referimos al sonido como elemento integrante de la imagen cinematográfica es necesario incidir en la música.<sup>99</sup>

### **2.3.3.9. Música**

Narra la acción. Ayuda al espectador a centrar su atención sobre la totalidad. Desempeña funciones *rítmicas*, remplazando un ruido real (una bomba es sustituida por tambores); *dramáticas*, dando al espectador un contrapunto psicológico (tema triunfal cuando el héroe salva a los cautivos) o *líricas* (temas para mostrar la felicidad, el amor, la soledad).

Los silencios pueden actuar como un personaje más de la trama, aunque resulta de uso difícil pero de gran efecto. Generalmente van acompañando a los diálogos de las películas.<sup>100</sup>

### **2.3.3.10. Iluminación**

Contribuye a crear una atmósfera concreta de un filme. Los *exteriores* suelen estar reforzados con focos y proyectores. Las escenas nocturnas siempre están iluminadas, lo que las confiere un carácter *irreal*.

---

<sup>99</sup> Pablo Humberto Posada, *op. cit.*, p. 88.

<sup>100</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 52.

Los *interiores* dan una iluminación específica que marcan aspectos notables en un filme. El uso de las sombras, una iluminación en tonos fríos o cálidos dan un simbolismo determinado a cada escena.

#### **2.3.3.11. Vestuario**

Su uso es semejante al del teatro aunque en el cine suele ser más realista.

#### **2.3.3.12. Decoración**

Comprende tanto los escenarios naturales como las recreaciones de ambientes.<sup>101</sup>

### **2.3.4. Puesta en escena**

#### **2.3.4.1. Personajes**

Los personajes son un elemento importante porque son ellos quienes hacen avanzar la historia y los que les confieren significación. Sin ellos no sabríamos lo que representan en el conjunto de la historia.<sup>102</sup>

Para el análisis de los personajes se tomarán los siguientes elementos, que menciona Syd Field para la construcción del personaje:

El *diálogo* que tiene relación con la motivación del personaje, con sus aspiraciones y sus sueños, además de comunicar y dar a conocer los hechos al espectador. Contribuye a poner en evidencia los conflictos entre los personajes, así como los estados anímicos y los rasgos de la personalidad de los mismos.

El *contexto*, es decir, el lugar y en el tiempo en el que se desenvuelve el personaje.

El *carácter* como una manera de actuar o de sentir, que revela opinión de una persona. Es a su vez, la forma en cómo el personaje ve al mundo.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>102</sup> Joan Ferrés, *op. cit.*, p. 177.

En el filme *Ciudad de Dios* donde estudiaremos el personaje juvenil, como lo manifiesta Marcela Lugo en su *Glosario de términos del arte teatral* éste se encuentra dentro de una estructura dramática, la cual es la acción que se desarrolla en una dirección consistente y definida hacia la meta final establecida por el autor.

En este rubro se examinará al personaje juvenil determinado. Para estudiar al personaje, retomaré lo expuesto por el teórico Syd Field que otorga un modelo llamado “*biografía del personaje*”, el cual se compone de tres situaciones importantes:

1. *Profesional*. El personaje experimenta algún conflicto para lograr lo que se propone, en lo que respecta a sus motivaciones, en términos de situación dramática.
2. *Personal*. Cómo interactúa con otros personajes, ya sea en forma antagónica, amistosa o indiferente.
3. *Íntimo*. Cómo interactúa entre sí. Esta parte abarca la vida del personaje cuando se encuentra a solas.<sup>103</sup>

Como *personaje* se considerará a “ese alguien” que es parte de acontecimientos y acciones relativos a una situación dada, que tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular;<sup>104</sup> además de que el espectador puede mirarse en el personaje e identificarse.

No se enumeraran todos los personajes, sino solo los personajes que se relacionan con el personaje juvenil analizar y que forman parte de la historia enmarcada en *Ciudad de Dios*, por el lugar que se les ha dado dentro de la historia, en las escenas seleccionadas. Se codificara con las letras M y F (Masculino y Femenino) y según su aparición en cada escena a analizar como M1, M2, M3.../F1, F2, F3.

Esto nos permite como lo expresa Jacques Aumont analizar en cada secuencia, la presencia, la ausencia y las combinaciones de protagonistas.<sup>105</sup> Los personajes son los que

---

<sup>103</sup> Syd Field, *Qué es el guión cinematográfico*, pp. 14-15.

<sup>104</sup> Francesco Casetti, *Cómo analizar un filme*, p. 177.

<sup>105</sup> Jacques Aumont, *Theorie du film*, p. 135.

hacen avanzar la historia y le confieren una significación, porque son lo que representan en el conjunto de la historia.<sup>106</sup>

#### **2.3.4.2. La representación**

Para la representación, se retomará a Cassetti en *Cómo analizar un film* los siguientes niveles:

*La puesta en escena*, es el análisis que se enfrenta al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, entre otros elementos que dan la consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla.<sup>107</sup> De ahí también se denomina *informantes*, elementos que definen en su literalidad cuanto se pone en escena: edad, constitución física, el carácter de un personaje, el género, la cualidad, la forma de una acción. Es decir, el censo de los protagonistas y de quienes le rodean; los datos geográficos relativos, etc.

En esta parte, se retoma el análisis del personaje propuesto por Syd Field.

Los *temas* que nos ayudaran a definir el núcleo principal de la trama. Nos indican la unidad del contenido en torno a lo que gira el filme.

Los *motivos* indican el espesor y las posibles directrices del mundo representado. En la práctica son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto; situaciones o presencias emblemáticas, repetidas cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal.

Las unidades de contenido identificadas poseen un valor de arquetipo que es hacer referencia a los grandes sistemas simbólicos que cada sociedad se construye par reconocerse y reencontrarse. En este caso para el tema de tesis la muerte, típico de la tragedia.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Joan Ferres, *op. cit.*, p. 177.

<sup>107</sup> Francesco Cassetti, *op. cit.*, p. 127.

<sup>108</sup> *Ídem.*

Estos son algunos elementos que el analista menciona que nos son útiles.

Todas estas categorías nos remiten a una situación particular, la presencia de un *mundo*, que quizá use elementos tomados de la vida real, pero que acaba apropiándose de ellos porque hace una representación fiel y una reconstrucción meticulosa del mundo o un *mundo posible* o un *mundo representado* entre la recuperación de los datos efectivos y la construcción de una ficción, porque construye un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente.

Sin embargo, este *mundo posible* no está lejos del *mundo real*, no sólo porque a menudo se construye a través de fragmentos de la vida concreta, con sus objetos, con sus cuerpos, sus ambientes; sino también porque puede continuar haciendo referencia a esa vida concreta, con sus objetos, sus cuerpos o sus ambientes. Presenta su propio universo como más cercano o más lejano de la “realidad”.<sup>109</sup>

En este análisis se prescindirá del montaje<sup>110</sup> porque aunque es un elemento importante del lenguaje fílmico, sólo es posible cuando se es analizado un filme de manera completa y no por fragmentos (solo algunas escenas). Sin embargo, hay que definirlo como la organización de los planos de una película siguiendo un orden lógico. Para realizarlo, los planos rodados se dividen en tomas, que es la captación de las imágenes que van componiendo las secuencias o unidades de acción. Las secuencias van entrelazadas para dar una sensación de continuidad y de ritmo para mantener la atención del espectador. Las tomas largas proporcionan un ritmo lento, mientras que las cortas, dan sensación de rapidez, de creciente tensión. Mediante el montaje, el realizador nos da su visión subjetiva del mundo, poniendo de manifiesto la relación oculta entre los acontecimientos y los seres humanos.<sup>111</sup>

Por último, en los *instrumentos documentales* se recurrirá a las críticas publicadas, referentes a Ciudad de Dios, como anexos de esta tesis.

Finalmente pretendo exponer la estructura del análisis, que quedará conformada para el filme a estudiar en el capítulo siguiente:

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>110</sup> Los teóricos franceses Aumont, Bergala, Marie y Vernet lo definen como el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración. Ver en Eduardo A. Russo, *Diccionario de Cine*, p. 161.

<sup>111</sup> Josefina Martínez, *op. cit.*, p. 52.

- 1) *La puesta en cuadro*, donde se analizarán algunas secuencias donde veremos los elementos que corresponden al lenguaje cinematográfico.<sup>112</sup>
- 2) *La puesta en escena*, que corresponde el censo de los protagonistas y de quienes le rodean; los datos geográficos relativos, etc. Las características del personaje, donde se usará el modelo de Syd Field “la biografía del personaje” donde se manifestaran las características de los personajes juveniles, las cuales son elemento fundamental para confrontarlos con el tiempo y espacio que están representando.<sup>113</sup>
- 3) *Características generales de la obra del cineasta*, donde se muestra una semblanza de lo que ha realizado.
- 4) *Sobre el filme*, donde se muestran algunos datos acerca de las circunstancias de la realización de la película y los premios a los que fue acreedora.
- 5) *Estructura narrativa*. Por *sinopsis* se entenderá como “resumen del argumento (exposición general de la intriga).<sup>114</sup>

A continuación presentaré la manera como serán estudiadas algunas secuencias de la película donde se ven enmarcados los elementos antes descritos para conformar el análisis.

Primeramente en la puesta en cuadro la tabla posee los elementos que serán considerados para el análisis. Sin embargo hay que decir que no en todas las secuencias existen todos los componentes del análisis cinematográfico, por lo que se señalará con una paloma en lo correspondiente a los planos. En la parte que corresponde a los encuadres (elipsis, fuera de campo, detalle significativo o simbólico, encuadres arbitrarios, encuadre inclinado) se detalla con acciones o elementos (objetos) que describen a los mismos.

---

<sup>112</sup> Ver modelo de tabla en anexo.

<sup>113</sup> *Ídem*.

<sup>114</sup> Mitry Jean, *Diccionario de Cine*, p. 246.

Continuando en este primer análisis también se marca con una paloma los movimientos de cámara, encadenamiento de las imágenes, ángulos, campo, enfoque, sonido, música y rodaje.

Posteriormente en la puesta en escena se explicarán en primer lugar las características del personaje con respecto con su perfil personal (la interacción del personaje con otros), perfil profesional (la experimentación de algún conflicto para lograr lo que se propone en lo que respecta a sus motivaciones) y el perfil íntimo (cuando el personaje se encuentra solo) y su relación con otros personajes se codificarán a través de letras M (Masculino) y F (Femenino) según su aparición dado como M1, M2, M3...F1, F2, F3.

En segundo lugar también se explicarán los informantes (los elementos que constituyen físicamente al personaje), los temas (apoyan al núcleo principal de la trama) y los motivos (unidades de contenido, situaciones o presencias repetidas); elementos que forman parte de las posibilidades de un “mundo representado.”

Todo esto para intentar aproximarnos en un filme como *Ciudad de Dios*, a los jóvenes de las favelas de Río de Janeiro en el cine latinoamericano.

### 3.1. La puesta en cuadro y la puesta en escena

#### 3.1.1 Escena 9

#### *La historia de Zé pequeno*



## La puesta en cuadro

<b>PLANOS</b>				
PLANO GENERAL (PG):				
PLANO AMERICANO (PA) ( O TRES CUARTOS)				
✓				
PLANO MEDIO (PM):				
✓				
PLANO DE BUSTO:				
✓				
PLANO DE CONJUNTO (PC):				
✓				
PRIMERISIMO PLANO (PPP):				
✓				
PRIMER PLANO (PP).-				
✓				
PLANO DETALLE (PD):				
✓				
<b>ENCUADRES</b>				
<b>elipsis</b>	<b>fuera de campo</b>	<b>detalle significativo o simbólico</b>	<b>encuadres arbitrarios</b>	<b>encuadre inclinado</b>
-Disparos. Sale el <i>trío Ventura</i> del hotel. -La gente que se encuentra en la calle conviviendo cuando <i>Zé pequeño</i> tiene la idea de convertirse en narcotraficante. - <i>Zé pequeño</i> dispara a <i>Negrito</i> en el pie en el departamento, <i>Negrito</i> cae.	- <i>Zé pequeño</i> dispara a gente de hotel y se escuchan gritos.	-Autos -Ropa -Medallas de oro -Pistola -Amuleto rojo y negro, atribuyendo a colores oscuros -Velas -Figuras o muñecos que se utilizan en los rituales espirituales -La oscuridad		En el aniversario de <i>Zé pequeño</i> cuando hay una reunión en la calle, se encuentra caminando con <i>Bené</i> .

<b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>			
<b>Fija</b>			
<b>Movimiento de rotación o paneo</b>	Horizontal ✓	Vertical	Balanceo
	Descriptivo	Dramático	Subjetivo
<b>Travelling</b>			
Dolly in	✓		
Dolly back			
Travelling vertical			
Travelling de grúa			
<b>Panorámica</b>			
<b>Zoom</b>			
<b>ENCADENAMIENTO DE LAS IMÁGENES</b>			
Corte directo		✓	
Fundido a negro			
Fundido encadenado			
La apertura o iris			
El barrido o cortinilla			
<b>ÁNGULOS</b>			
Contrapicado		✓	
Picado		✓	
Plano inclinado		✓	
<b>CAMPO</b>			
Campo		✓	
Fuera de campo		✓	
Profundidad de campo			
<b>ENFOQUE</b>			
Claro		✓	
Desenfocado		✓	

<b>SONIDO</b>		
Real	Simultáneo	Asincrónico
	✓	
Subjetivo		
Expresivo		
<b>MÚSICA</b>		
Rítmica		
Dramática		
Lírica	✓	
<b>RODAJE</b>		
Iluminación	Interiores	Exteriores
	✓	✓
Vestuario	✓	✓
Decoración	✓	✓

## La puesta en escena

<b>PERSONAJE</b>				
Perfil Personal	Perfil Profesional	Perfil Intimo	Relación con otros personajes	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Amistad por conveniencia</li> <li>- Envidia</li> <li>- Prepotencia</li> <li>- Violencia verbal y física</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Violencia verbal y física</li> <li>-Espiritual</li> <li>-Interés en el tráfico de drogas</li> <li>-Muerte</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>M1 Negrito</li> <li>M2 Bené</li> <li>M3 Pato</li> <li>M4 Zanahoria</li> <li>M5 Tuba</li> <li>M6 Manuel Galinha</li> <li>M7 Brujo</li> <li>M8 Cohete</li> </ul>	F no aparece
<b>INFORMANTES</b>	<b>TEMAS</b>		<b>MOTIVOS</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Jóvenes de entre 15 y 18 años aproximadamente, de tez oscura, vestidos con ropa de clima cálido, como playeras, shorts, sandalias o tenis.</li> <li>-Departamento en la favela</li> <li>-Una calle en la favela</li> <li>-Un hotel</li> <li>-La luz del día y la noche</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Violencia</li> <li>-Poder</li> <li>-Amistad por conveniencia</li> <li>-Tráfico de drogas</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>-Poder</li> <li>-Ser como los otros</li> <li>-Tener lo que tienen los otros</li> <li>-Romper con la armonía de la convivencia social.</li> <li>-Violencia física y verbal</li> </ul>	

### 3.1.2. Escena 13

Escarmiento a los niños *Los enanos* por parte de *Zé pequeno*



## La puesta en cuadro

<b>PLANOS</b>				
PLANO GENERAL (PG):		✓		
PLANO AMERICANO (PA) ( O TRES CUARTOS.-		✓		
PLANO MEDIO (PM):		✓		
PLANO DE BUSTO:				
PLANO DE CONJUNTO (PC):		✓		
PRIMERISIMO PLANO (PPP):				
PRIMER PLANO (PP).-		✓		
PLANO DETALLE (PD):				
<b>ENCUADRES</b>				
elipsis	fuera de campo	detalle significativo o simbólico	encuadres arbitrarios	encuadre inclinado
-Risas y voces de los compañeros de <i>Zé pequeño</i> al ser enfocados los niños acorralados		-El enfoque a las manos de los niños, que denotan la fragilidad dada por su edad. -Las medallas de oro, reloj de oro que tiene <i>Zé pequeño</i> -Perro desnutrido, sucio, grisáceo; que come un pedazo de carne. -El arma apuntada por <i>Filete</i> hacia uno de los niños a la altura del rostro de <i>Zé pequeño</i> .		

<b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>			
<b>Fija</b>			
<b>Movimiento de rotación o paneo</b>	Horizontal	Vertical	Balanceo
	Descriptivo	Dramático ✓	Subjetivo
<b>Travelling</b>			
Dolly in		✓	
Dolly back			
Travelling vertical		✓	
Travelling de grúa			
<b>Panorámica</b>			
<b>Zoom</b>			
<b>ENCADENAMIENTO DE LAS IMÁGENES</b>			
Corte directo		✓	
Fundido a negro			
Fundido encadenado			
La apertura o iris			
El barrido o cortinilla			
<b>ÁNGULOS</b>			
Contrapicado		✓	
Picado			
Plano inclinado		✓	
<b>CAMPO</b>			
Campo		✓	
Fuera de campo		✓	
Profundidad de campo			
<b>ENFOQUE</b>			
Claro		✓	
Desenfocado		✓	

<b>SONIDO</b>		
Real	Simultáneo	Asincrónico
	✓	
Subjetivo		
Expresivo		
<b>MÚSICA</b>		
Rítmica		
Dramática		
Lírica		
<b>RODAJE</b>		
Iluminación	Interiores	Exteriores
		✓
Vestuario		✓
Decoración		

## La puesta en escena

<b>PERSONAJE</b>			
Perfil Personal	Perfil Profesional	Perfil Intimo	Relación con otros personajes
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Violencia</li> <li>-Crueldad</li> <li>-Dominación</li> <li>-Inquisición</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Realizar un acto cruel con los niños <i>Los enanos</i></li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>M</li> <li>M1 Niño de 5 años aprox.</li> <li>M2 Niño de 10 años aprox.</li> <li>M3. Niño apodado Filete</li> <li>M4 Tuba</li> </ul>
INFORMANTES	TEMAS	MOTIVOS	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Niños entre 5 y 12 años, de tez morena y clara, vestidos con ropa de clima cálido: sandalias o tenis, playeras y short pero desgastados</li> <li>-Jóvenes de entre 15 y 18 años, de tez obscura vestidos con ropa de clima cálido: sandalias o tenis, playeras y short</li> <li>-Casas ubicadas en una zona calurosa, de construcción improvisada, con material de madera o lámina, con falta de servicios públicos, como pavimentación, drenaje, luz.</li> <li>-Espacios cerrados, con pintas en las paredes, grises, sucios</li> <li>-La luz del día</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Inocencia violentada</li> <li>-Violencia</li> <li>-Muerte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prepotencia</li> <li>-Llantos en los niños</li> <li>-Inducir miedo, temor</li> <li>-Advertencia</li> </ul>	

### 3.1.3. Escena 15

#### La Despedida de *Bené*



## La puesta en cuadro

<b>PLANOS</b>				
PLANO GENERAL (PG):		✓		
PLANO AMERICANO (PA) ( O TRES CUARTOS.-		✓		
PLANO MEDIO (PM):		✓		
PLANO DE BUSTO:		✓		
PLANO DE CONJUNTO (PC):		✓		
PRIMERISIMO PLANO (PPP):		✓		
PRIMER PLANO (PP).-		✓		
PLANO DETALLE (PD):		✓		
<b>ENCUADRES</b>				
-elipsis-	fuera de campo	detalle significativo o simbólico	encuadres arbitrarios	encuadre inclinado
- La gente que asiste a la fiesta de <i>Bené</i>	- <i>Bené</i> está con la cocaína, y se escucha la discusión de <i>Zé pequeño</i> con <i>Negrito</i> - <i>Zé pequeño</i> se dirige a la fiesta y se escucha la música del lugar.	-La cocaína -La luz -La música: la samba, el <i>soul</i> , la música moderna -La iglesia -La cámara fotográfica		

<b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>			
<b>Fija</b>			
<b>Movimiento de rotación o paneo</b>	Horizontal ✓	Vertical ✓	Balanceo
	Descriptivo	Dramático	Subjetivo
<b>Travelling</b>			
Dolly in	✓		
Dolly back	✓		
Travelling vertical	✓		
Travelling de grúa	✓		
<b>Panorámica</b>	✓		
<b>Zoom</b>			
<b>ENCADENAMIENTO DE LAS IMÁGENES</b>			
Corte directo		✓	
Fundido a negro u otro color		✓	
Fundido encadenado		✓	
La apertura o iris			
El barrido o cortinilla		✓	
<b>ÁNGULOS</b>			
Contrapicado		✓	
Picado		✓	
Plano inclinado			
<b>CAMPO</b>			
Campo		✓	
Fuera de campo		✓	
Profundidad de campo			
<b>ENFOQUE</b>			
Claro		✓	
Desenfocado			

<b>SONIDO</b>		
Real	Simultáneo	Asincrónico
	✓	
Subjetivo	✓	
Expresivo	✓	
<b>MÚSICA</b>		
Rítmica	✓	
Dramática		
Lírica	✓	
<b>RODAJE</b>		
Iluminación	Interiores	Exteriores
	✓	
Vestuario	✓	
Decoración	✓	

## La puesta en escena

<b>PERSONAJE</b>				
Perfil Personal	Perfil Profesional	Perfil Intimo	Relación con otros personajes	
<p>-Permitir en la primera parte de esta escena que <i>Bené</i> pueda decirle lo que piensa, sin agredirlo.</p> <p>-Cuidado con su arreglo personal al salir a la Despedida de <i>Bené</i>.</p> <p>-Sentirse rechazado cuando una chica se niega a bailar con él</p> <p>-Rompe r con la armonía social</p> <p>-Capacidad de humillar</p> <p>-Ofender</p> <p>-Querer tener lo que los demás tienen.</p>	<p>-Pretende que se respeten las reglas que ha impuesto de no asesinar al interior de la favela.</p> <p>-Despiadado</p>	<p>-Se queda solo con el cadáver de <i>Bené</i>. Muestra dolor.</p>	<p>M</p> <p>M1 Negrito</p> <p>M2 Bené</p> <p>M3 Tuba</p> <p>M5 Galinha</p> <p>M6 Cohete</p>	<p>F</p> <p>M4 Novia de Galinha</p>
INFORMANTES	TEMAS	MOTIVOS		
<p>Departamento de <i>Zé pequeno</i>, de aspecto desordenado.</p> <p>Jóvenes de entre 17 y 25 años, además de gente adulta que no rebasaría los 40 años; de tez oscura y clara con ropa de clima cálido.</p> <p>Un lugar cerrado, que pudiera ser un salón de fiestas.</p> <p>El día y la noche</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Violencia</li> <li>- Amor</li> <li>- Amistad</li> <li>- Soledad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Violencia verbal y física.</li> <li>-Querer ser como <i>Galinha</i></li> <li>-Tener lo que los demás tienen</li> <li>-Destruir las relaciones sociales</li> <li>-Respeto de los códigos de los narcotraficantes, como ejemplo, no asesinar dentro de la favela que dominan</li> </ul>		

### 3.1.4. Escena 20

*Galinha* se encuentra en la cárcel y *Zé pequeno* se importuna por no aparecer en los diarios.



## La puesta en cuadro

<b>PLANOS</b>				
PLANO GENERAL (PG):		✓		
PLANO AMERICANO (PA) ( O TRES CUARTOS.-		✓		
PLANO MEDIO (PM):		✓		
PLANO DE BUSTO:		✓		
PLANO DE CONJUNTO (PC):		✓		
PRIMERISIMO PLANO (PPP):		✓		
PRIMER PLANO (PP).-		✓		
PLANO DETALLE (PD):				
<b>ENCUADRES</b>				
elipsis	fuera de campo	detalle significativo o simbólico	encuadres arbitrarios	encuadre inclinado
		<ul style="list-style-type: none"> <li>-La cocaína</li> <li>-Las armas de fuego</li> <li>-La cámara fotográfica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Toma filmada desde los barrotes de la cama de <i>Cohete</i>, para ver el encarcelamiento de <i>Galinha</i></li> </ul>	

<b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>			
<b>Fija</b>			
<b>Movimiento de rotación o paneo</b>	Horizontal ✓	Vertical ✓	Balanceo ✓
	Descriptivo	Dramático	Subjetivo
<b>Travelling</b>	✓		
Dolly in		✓	
Dolly back	✓		
Travelling vertical			
Travelling horizontal			
Travelling de grúa			
<b>Panorámica</b>			
<b>Zoom</b>			
<b>ENCADENAMIENTO DE LAS IMÁGENES</b>			
Corte directo		✓	
Fundido a negro			
Fundido encadenado		✓	
La apertura o iris			
El barrido o cortinilla			
<b>ÁNGULOS</b>			
Contrapicado		✓	
Picado			
Plano inclinado			
<b>CAMPO</b>			
Campo		✓	
Fuera de campo		✓	
Profundidad de campo		✓	
<b>ENFOQUE</b>			
Claro		✓	
Desenfocado			
<b>SONIDO</b>			

Real	Simultáneo	Asincrónico
	✓	
Subjetivo		
Expresivo		
<b>MÚSICA</b>		
Rítmica		
Dramática		
Lírica	✓	
<b>RODAJE</b>		
Iluminación	Interiores	Exteriores
	✓	
Vestuario	✓	
Decoración	✓	

## La puesta en escena

<b>PERSONAJE</b>				
Perfil Personal	Perfil Profesional	Perfil Intimo	Relación con otros personajes	
-Violencia verbal -Actúa a su conveniencia -Es ofensivo	Pide que busquen en el periódico su foto, porque <i>Manuel Galinha</i> ha aparecido, ya que se encuentra encarcelado. Eso denota que <i>Zé pequeno</i> no sabe leer.	-se hace un ( <i>flash back</i> ) regreso a los recuerdos de <i>Bené</i> amigo de <i>Zé pequeno</i>	M Jóvenes que forman parte de la banda de <i>Zé pequeno</i> M1Tiago M2	F No aparece
INFORMANTES	TEMAS		MOTIVOS	
-Jóvenes de entre 15 y 18 años con un vestuario de clima cálido: short, playera, sandalias o tenis. -Departamento de <i>Zé pequeno</i> -Departamento de <i>Cohete</i> -La prisión en donde se encuentra <i>Galinha</i>	Violencia		-Querer tener lo que tienen los otros -Conveniencia	

**3.1.5. Escena 22**  
**El comienzo del final**



## La puesta en cuadro

<b>PLANOS</b>				
PLANO GENERAL (PG):		✓		
PLANO AMERICANO (PA) ( O TRES CUARTOS.-		✓		
PLANO MEDIO (PM):		✓		
PLANO DE BUSTO:		✓		
PLANO DE CONJUNTO (PC):		✓		
PRIMERISIMO PLANO (PPP):		✓		
PRIMER PLANO (PP).-		✓		
PLANO DETALLE (PD):		✓		
<b>ENCUADRES</b>				
elipsis	fuera de campo	detalle significativo o simbólico	encuadres arbitrarios	encuadre inclinado
<p>-Los integrantes de la banda de <i>Zé pequeño</i> que están cerca de donde se encuentra hablando <i>Zé pequeño</i> con <i>Tío Sam</i></p> <p>-La gente que está preparando la comida en la azotea de la favela mientras <i>Zé pequeño</i> les da las armas a los niños <i>Los enanos</i></p>	<p>-La caída de <i>Tío Sam</i> o <i>Charlie</i> cuando le dispara el agente de la policía.</p>	<p>-Las armas de fuego</p> <p>-La camioneta de la policía.</p> <p>-Los policías y uniformes.</p> <p>-La gallina que desea escapar de la muerte inminente.</p> <p>-Los cuchillos afilándose, dispuestos a ser utilizados para matar a las gallinas.</p> <p>-El color gris de las calles</p> <p>-Los espacios cerrados</p>		

<b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>			
<b>Fija</b>	✓		
<b>Movimiento de rotación o paneo</b>	Horizontal ✓	Vertical	Balanceo
	Descriptivo	Dramático ✓	Subjetivo
<b>Travelling</b>			
Dolly in			
Dolly back			
Travelling vertical	✓		
Travelling lateral	✓	✓	✓
Travelling de grúa	✓		
<b>Panorámica</b>	✓		
<b>Zoom</b>			
<b>ENCADENAMIENTO DE LAS IMÁGENES</b>			
Corte directo		✓	
Fundido a negro		✓	
Fundido encadenado			
La apertura o iris			
El barrido o cortinilla			
<b>ÁNGULOS</b>			
Contrapicado		✓	
Picado		✓	
Plano inclinado			
<b>CAMPO</b>			
Campo		✓	
Fuera de campo		✓	
Profundidad de campo		✓	
<b>ENFOQUE</b>			
Claro		✓	
Desenfocado		✓	

<b>SONIDO</b>		
Real	Simultáneo	Asincrónico
	✓	
Subjetivo		
Expresivo	✓	
<b>MÚSICA</b>		
Rítmica	✓	
Dramática		
Lírica	✓	
<b>RODAJE</b>		
Iluminación	Interiores	Exteriores
		✓
Vestuario	✓	
Decoración	✓	

## La puesta en escena

<b>PERSONAJE</b>				
Perfil Personal	Perfil Profesional	Perfil Intimo	Relación con otros personajes	
-Violencia -Actuar a conveniencia	-Desea tener más armas para combatir a la banda de <i>Zanahoria</i> y <i>Galinha</i> . Al no tener el tipo de arma que desea, no paga ni devuelve las armas que le son llevadas por <i>Tío Sam</i> -Les provee de armas a los niños <i>Los enanos</i> para que estén de su lado y combatir a la banda de <i>Zanahoria</i> . Ignora que <i>Galinha</i> también va a enfrentarlo.		M M1 Tío Sam o Charlie M2 Tiago M3 Los enanos M4. Cohete M5Tiago M6 Zanahoria M7 Oficial de Policía M8Los enanos	F No aparece
INFORMANTES	TEMAS		MOTIVOS	
-Jóvenes de entre 15 y 18 años con un vestuario de clima cálido: short, playera, sandalias o tenis. -Unidades habitacionales que forman parte de la favelas. -Espacios reducidos -Callejones sucios, grises. -Una reunión con la gente de la favelas, que se encuentran matando gallinas o pollos para cocinarlos -Gente tocando música tradicional brasileña. -Gente bailando esa música tradicional brasileña	-Violencia -Muerte -Corrupción de la policía -Tráfico de armas -Venganza -Lucha de poder		-Venganza	

### 3.1.6. Escena 23

#### Guerra entre la banda de *Zé pequeno* y *Galinha-Zanahoria*



## La puesta en cuadro

<b>PLANOS</b>				
PLANO GENERAL (PG):		✓		
PLANO AMERICANO (PA) ( O TRES CUARTOS.-		✓		
PLANO MEDIO (PM):		✓		
PLANO DE BUSTO:		✓		
PLANO DE CONJUNTO (PC):		✓		
PRIMERISIMO PLANO (PPP):				
PRIMER PLANO (PP).-		✓		
PLANO DETALLE (PD):				
<b>ENCUADRES</b>				
<b>elipsis</b>	<b>fuera de campo</b>	<b>detalle significativo o simbólico</b>	<b>encuadres arbitrarios</b>	<b>encuadre inclinado</b>
El disparo que llega a uno de los chicos de la banda de <i>Zé pequeño</i> en el momento de que es tomada la foto por Cohete	- Los disparos mientras los jóvenes corren entre las calles.	-La cámara fotográfica -Las armas de fuego -Los disparos -Espacios cerrados -Color gris de las calles -La suciedad en las calles -Las pintas en las calles -La sangre	- Un plano general visto desde la ventana de un casa, cuando Otto escapa después de haber disparado a Galinha -un plano general del enfrentamiento visto por un personaje desconocido a través de la persiana de un departamento.	-La banda de <i>Zé pequeño</i> enfocada en hilera dispuesta a enfrentar a los policías. -Los policías dispuestos a disparar a la banda de <i>Zé pequeño</i>

<b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>			
<b>Fija</b>	✓ Lenta		
<b>Movimiento de rotación o paneo</b>	Horizontal ✓	Vertical	Balanceo
	Descriptivo	Dramático ✓	Subjetivo ✓
<b>Travelling</b>			
Dolly in			
Dolly back			
Travelling vertical		✓	
Travelling horizontal			
Travelling de grúa	✓	✓	
<b>Panorámica</b>	✓ expresiva		
<b>Zoom</b>			
<b>ENCADENAMIENTO DE LAS IMÁGENES</b>			
Corte directo		✓	
Fundido a negro			
Fundido encadenado			
La apertura o iris			
El barrido o cortinilla		✓	
<b>ÁNGULOS</b>			
Contrapicado			
Picado			
Plano inclinado			
<b>CAMPO</b>			
Campo			
Fuera de campo			
Profundidad de campo			
<b>ENFOQUE</b>			
Claro		✓	
Desenfocado		✓	

<b>SONIDO</b>		
Real	Simultáneo	Asincrónico
	✓	
Subjetivo		
Expresivo		
<b>MÚSICA</b>		
Rítmica		
Dramática		
Lírica	✓	
<b>RODAJE</b>		
Iluminación	Interiores	Exteriores
		✓
Vestuario	✓	
Decoración	✓	

## La puesta en escena

<b>PERSONAJE</b>				
Perfil Personal	Perfil Profesional	Perfil Intimo	Relación con otros personajes	
-Violencia -Mostrar temor al verse perseguido para ser eliminado por la banda de <i>Zanahoria y Galinha</i> .			M M1 Cohete M2 Tiago	F No aparece
<b>INFORMANTES</b>	<b>TEMAS</b>		<b>MOTIVOS</b>	
-Jóvenes de entre 15 y 18 años con un vestuario de clima cálido: short, playera, sandalias o tenis; o vestuario como pantalón de mezclilla, tenis y playera -Unidades habitacionales que forman parte de la favelas así como algunas casas de lámina y de concreto. -Espacios reducidos -Calles y Callejones sucios, grises. -Paredes con pintas -El desorden de los servicios públicos como es el cableado de la luz. -El pavimento -La luz del día	-Violencia -Muerte -Venganza -Reportaje fotográfico		-Desesperación -Caos -Miedo -Rapidez en las imágenes	

**3.1.7. ESCENA 24**  
***Muerte de Zé pequeno***



## La puesta en cuadro

<b>PLANOS</b>				
PLANO GENERAL (PG):				
PLANO AMERICANO (PA) ( O TRES CUARTOS.-		✓		
PLANO MEDIO (PM):		✓		
PLANO DE BUSTO:		✓		
PLANO DE CONJUNTO (PC):		✓		
PRIMERISIMO PLANO (PPP):		✓		
PRIMER PLANO (PP).-		✓		
PLANO DETALLE (PD):		✓		
<b>ENCUADRES</b>				
elipsis	fuera de campo	detalle significativo o simbólico	encuadres arbitrarios	encuadre inclinado
	-los disparos a <i>Zé pequeño</i> por parte de <i>Los enanos</i>	-La sangre -Los cuerpos de los jóvenes muertos en el tiroteo -La cámara fotográfica -El silencio -La sirena de la policía -La camioneta de la policía -Los agentes policiales -Tendederos -Los negativos de las fotografías.	-Vista de <i>Cohete</i> a través de la rendija de una escalera. -Vista de la policía y <i>Zé pequeño</i> desde los ojos de cohete de la parte trasera de la escalera. -Vista de la muerte de <i>Zé pequeño</i> por <i>Los enanos</i> a través de los ojos de <i>Cohete</i>	-El momento en que pasa la camioneta de la policía por una de las calles, con <i>Zé pequeño</i> en el interior.

<b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>			
<b>Fija</b>			
<b>Movimiento de rotación o paneo</b>	Horizontal	Vertical	Balanceo
	Descriptivo	Dramático	Subjetivo
<b>Travelling</b>			
Dolly in			
Dolly back		✓	✓
Travelling vertical			
Travelling horizontal			
Travelling de grúa			
<b>Panorámica</b>			
<b>Zoom</b>			
<b>ENCADENAMIENTO DE LAS IMÁGENES</b>			
Corte directo			
Fundido a negro			
Fundido encadenado		✓	
La apertura o iris			
El barrido o cortinilla			
<b>ÁNGULOS</b>			
Contrapicado			
Picado			
Plano inclinado			
<b>CAMPO</b>			
Campo		✓	
Fuera de campo		✓	
Profundidad de campo			
<b>ENFOQUE</b>			
Claro		✓	
Desenfocado		✓	
<b>SONIDO</b>			

Real	Simultáneo	Asincrónico
	✓	
Subjetivo		
Expresivo		
<b>MÚSICA</b>		
Rítmica		
Dramática		
Lírica	✓	
<b>RODAJE</b>		
Iluminación	Interiores	Exteriores
	✓	✓
Vestuario	✓	
Decoración	✓	

## La puesta en escena

<b>PERSONAJE</b>				
Perfil Personal	Perfil Profesional	Perfil Intimo	Relación con otros personajes	
-Violencia verbal	-Deseos de volver a emprender su negocio de narcotráfico, ya que la policía le ha quitado todo.		M M1 Zanahoria M2 Agente de policía M3 Los enanos	F No aparece
INFORMANTES	TEMAS		MOTIVOS	
<p>Jóvenes de entre 15 y 18 años con un vestuario de clima cálido: short, playera, sandalias o tenis.</p> <p>-Niños de entre 5 y 12 años con un vestuario Jóvenes de entre 15 y 18 años con un vestuario de clima cálido: short, playera, sandalias o tenis.</p> <p>-Habitantes de la favela, se deja entre ver algunas mujeres u hombres adultos caminando tranquilamente.</p> <p>-Unidades habitacionales que forman parte de la favelas, así como algunas casas de lámina y de concreto.</p> <p>-Espacios reducidos.</p> <p>-Calles y callejones sucios y grises.</p>	<p>-Violencia</p> <p>-Muerte</p> <p>-Corrupción</p> <p>-Muerte</p> <p>-Niños violentos</p>		<p>Venganza</p> <p>Miedo</p> <p>Caos</p>	

### III. La mirada en la *Ciudad de Dios*

#### 3.2. Características generales de la obra del cineasta

Fernando Meirelles director y productor de cine brasileño nació en Sao Paulo el 9 de noviembre de 1955. Originario de una familia de clase media, interesado por los estudios de arquitectura, ingreso a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Sao Paulo (FAU-USP). Fue en sus estudios universitarios, que comenzó su carrera cinematográfica con varios filmes *amateur*. Junto con el grupo de amigos con quienes trabajó en estos filmes, fundó la compañía productora *Olhar Eletrónico*. En 1980 Meirelles produjo una serie de proyectos para la televisión brasileña, entre los cuales se encuentran la *TVMix* y la serie infantil *Rá-Tim-Bum*, donde esta última se encuentra en su tercera década al aire.

Participó en varios proyectos experimentales e innovadores durante la década de 1990, con nombres conocidos en el medio como Marcelo Tas.<sup>1</sup> Durante esa década, Meirelles fundó la compañía productora *O2 Filmes*, junto con Paulo Morelli<sup>2</sup> y Andrea Barata Ribeiro.<sup>3</sup>

En 1997 Fernando Meirelles terminó la lectura de la novela *Cidade de Deus*<sup>4</sup> (Ciudad de Dios), de Paulo Lins y quiso adaptar la novela en película, a pesar de que

---

<sup>1</sup> Presentador de televisión brasileño.

<sup>2</sup> Productor y director brasileño de cine y televisión.

<sup>3</sup> Productora de filmes.

<sup>4</sup> *Ciudad de Dios* novela de Paulo Lins (1958) es una novela que 1997 retrató por primera vez el ascenso del narcotráfico como poder único y absoluto de las favelas, ciudades perdidas en las urbes brasileñas caracterizadas por la violencia y la pobreza (...) es una historia que Paulo Lins dedicó a la investigación y escritura de la novela, porque el mismo nació en una y sobrevivió a la violencia cotidiana. La historia ofrece una visión cruda de la realidad y se desarrolla a partir de los últimos años de la década de los 60, cuando los traficantes de droga comenzaban a dominar los barrios pobres y que ahora 30 años después ha aumentado hasta hacer de las favelas lugares a los que la policía prácticamente no entra, en los que los asesinatos y las balaceras ocurren a diario. Lins explica " todo lo que está en el libro es verdad. Al contrario, muchas cosas que no aparecieron en el filme, no se incluyeron por las imágenes, que en el cine serian demasiado fuertes". La historia de esta novela nació no solo de la experiencia directa del autor integrante del grupo de *Cooperativa de Poetas*, formado en la década de los 80, sino también del trabajo que realizó con la antropóloga Alba Zaluar entre 1986 y 1993. La labor de Zaluar se centró en la criminalidad de las favelas. De las entrevistas e investigaciones nació la idea de escribir la novela la cual se divide en tres capítulos: *La historia de Inferninho*, *la historia de Pardalzinho* y *la historia de Zé Miúdo*. Ver en Ericka Montaña Garfias. *Ciudad de Dios: Vida y muerte en las favelas, La Jornada*, Sección "Cultura" México, 20 de julio de 2003.

ésta involucraba una compleja historia con más de 350 diferentes personajes. Fue hasta tener el guión cinematográfico escrito por Braulio Mantovani, que la producción comenzó, codirigida por el propio Mirelles y Kathia Lund.<sup>5</sup>

Cuando la película *Ciudad de Dios* fue estrenada en Brasil en 2002, Meirelles se dio a conocer un poco más en el mundo de la cinematografía mundial. La película fue enviada ese mismo año al Festival de Cannes. Después del estreno internacional, se decidió enviar al filme como representante brasileño en el concurso por los premios *Oscar* en 2004. La película se vio galardonada con cuatro nominaciones, incluyendo a Fernando Meirelles como *Mejor director* premio que, aunque no conquistó le garantizó a Meirelles la fama internacional que ahora posee.

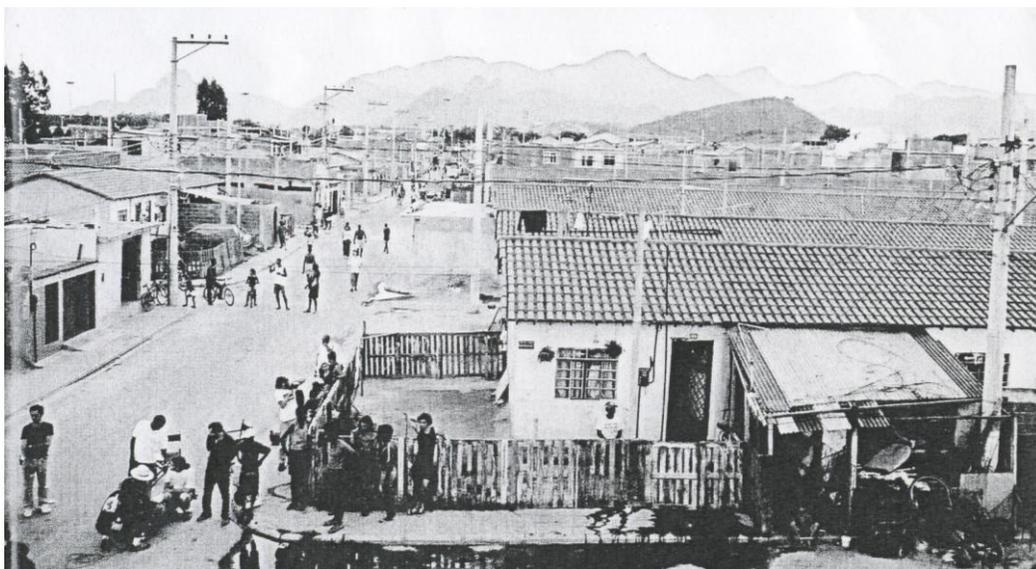
Entre su trabajo filmográfico se encuentra *Olhar Eletrónico*, video (1986); *O menino maluquinho 2: a aventura*, (1998); *Brava Gente* (2000), *Domésticas* (2001), *Palace II*, (2002); *Cidade de Deus* (Ciudad de Dios) (2002); *Cidade dos Homens* (Ciudad de Hombres) (2003); *El jardinero fiel* (The Constant Gardener) (2005); *Blindness*, (2008) y recientemente la serie de televisión *Som e Fúria* (2009).

Como señalé anteriormente, ha sido candidato al premio Oscar como mejor director en 2003 por *Ciudad de Dios* así como también al Globo de Oro al mejor director por el filme *El jardinero Fiel* en 2005 y a la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 2008 por el filme *Blindness*.

---

<sup>5</sup> Directora de documentales y filmes.

### 3.3. Sobre el filme.



**Fotografía 1** sobre el rodaje, extraída del documento del Festival de Cannes 2002.

Antes de mencionar el rodaje, hablaremos sobre las favelas<sup>6</sup> en Río de Janeiro donde se desarrolla la historia del filme.

Como señala la autora Camille Goirand, se pueden reconocer a las favelas como reagrupamientos desordenados en densas y pequeñas casas de ladrillo y en bosques, situadas en las laderas de la montaña o a lo largo de las grandes vías de

---

<sup>6</sup> Definido como lugares carentes de servicios públicos, jóvenes alegres con o sin esperanza, militantes de diferentes denominaciones y sectas religiosas, traficantes de drogas (bandidos, malanches aviadores) tomado de: José Manuel Valenzuela Arce, *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti*, p. 15. La historia de las favelas se ha remontado al proceso migratorio que no sólo se dio en México como se expresó anteriormente en el contexto en que fue realizado *Los olvidados*, sino también en Brasil y en la mayor parte de América Latina. Las migraciones internas expresaban los flujos del campo o de las provincias del interior a las grandes ciudades. Este movimiento era provocado por la atracción de la ciudad como una nueva manera de vida, pero donde también por el descenso de la agricultura como actividad y por las dificultades del acceso a la tierra. Este proceso aceleró el crecimiento de las ciudades que dio origen al surgimiento de las áreas donde había fuertes concentraciones de pobreza. Uno de los aspectos más característicos es la falta de viviendas en condiciones adecuadas, porque sus habitantes viven en casas improvisadas, en terrenos carentes de servicios básicos como agua potable y luz eléctrica. Esto les ha dado una identidad y concepto específico en los diversos países: En Chile se le designaron como callampas, en Argentina de las villas miseria; en Venezuela los ranchos en Perú de los pueblos jóvenes y en Brasil de las favelas. Ver en José del Pozo en *Historia de América Latina y del Caribe desde 1825 hasta nuestros días* en América Latina, p. 123-124.

acceso a la ciudad. Se define favela como un conjunto de habitaciones populares construidas y desprovistas de higiene.<sup>7</sup>

La historia de las favelas<sup>8</sup> se remonta a los quilombos, lugares donde los negros, los indígenas y algunos blancos sin recursos formaban repúblicas independientes en las colinas como forma de resistir a la esclavitud. También han sido resultado del éxodo rural; algunos expulsados de la tierra por los grandes terratenientes, o porque se ha quedado sin tierra (...) actualmente existen cerca de 480 favelas en Rio de Janeiro, que alojan unas 2.5 millones de personas.<sup>9</sup>

La favela Rocinha ubicada en la parte sur de la ciudad, donde vive la élite de Río de Janeiro es la mayor barriada de Latinoamérica y tal vez del mundo. Es una comunidad de más de 200 mil personas formada por gente pobre, indefensa e humilde, que no recibe apoyo del gobierno ni cuenta con infraestructura o servicios públicos<sup>10</sup>.

Algunas favelas se llaman: *Morro da Providencia, Santa Marta, Morro da Fé, Pedacinho do Ceu, Parque Raio de Sol, Morro dos Prazeres, Morro da Libertade, Morro Faz Quem Quer, Parque Esperanca, Parque Alegria, Final Feliz, Morro do Amor, Parque Chico Mendes, Chácara do Ceu, Morro Azul, Morro da Cantagalo, Morro da Mangueira.*<sup>11</sup>

Los habitantes de las favelas, carentes de un título legal de propiedad, viven bajo la amenaza permanente de una expulsión por los poderes públicos quienes evitan solicitar las infraestructuras necesarias a esos barrios donde habitan millares de habitantes. La favela ha sido considerado como un lugar de exclusiones: del

---

<sup>7</sup> Camille Goirand, *La politique de favelas*. p.70.

<sup>8</sup> Entre algunos filmes brasileños sobre favelas se pueden mencionar Santa Marta, duas Semanas no Morro (Eduardo Coutinho, 1987), Dois Mundos (Luis Eduardo Lerina, 1997), Noticias de uma Guerra Particular (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1998), Chapéu Mangueira e Babilonia (Consuelo Lins, 1999), Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999) Somos Todos Filhos da Terra – Adão (Walter Salles e Daniela Thomas, 1999) Babilonia 2000 (Eduardo Coutinho, 2000), Tomado de Pereira Leite Márcia da Silva, “Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, No.11, Río de Janeiro, 2000, pp.49-68.

<sup>9</sup> Benjamín Medea, Maisa Mendonca, *Benedita da Silva. Vida política y amores de una mujer afrobrasileña*, p. 50. Sin embargo deseo mencionar que en 2002 año en que Lula Da Silva estaba postulándose para presidente expresaba que este filme debía conocerse para comprende mejor la realidad en las ciudades, Ver Ferenczi Aurélien, “Ma favela va changer”, *Télérama*, 12 mars 2003, p.38.(Consultar la crítica cinematográfica en los anexos).

<sup>10</sup> Benjamín Medea, Maisa Mendonca, *op. cit.*, p. 51.

<sup>11</sup> Camille Goirand, *op. cit.*, p.67.

espacio urbano, de la exclusión de la sociedad por la pobreza, de la descalificación social, de la exclusión de servicios agravada por la ausencia de los poderes públicos.<sup>12</sup>

Benedita da Silva, mujer afro brasileña quien ha sido líder activa de la favela *Chapeu Mangueira* en la que habitó, la define:

Son comunidades de gente pobre, especie de barriadas; esta favela se considera pequeña pues solo tiene unos dos mil habitantes; como todas la de Río se encuentra en una ladera, no hay pavimentación y los autos no llegan; los turistas que visitan el lugar jamás se enteran que existan a unos cuantos minutos las favelas(...) Las casas en las mayoría de las favelas son de dos cuartos se alojan 6 personas como mínimo, viviendas no muy resistentes, carecen de drenaje y servicios regular de basura, la cual se ve por todos lados(...) En esta favela están mejor que en otras, aquí cuentan con una clínica de salud y una escuela primaria; aquí hay sentido comunitario (...) En Chapeu Mangueira es diferente, hay una asociación vecinal que ha luchado por mejorar las condiciones de vida (...) ahí aunque los servicios son deficientes y la gente vive hacinada, 95% de las viviendas están construidas de ladrillo, mientras que las otras favelas es de tripla, yeso, aluminio e incluso cartón (...) cada casa cuenta con agua potable y electricidad (...) hay servicio de salud que cuenta con medicina preventiva, pediatría, cuidado prenatal y servicio odontológico.<sup>13</sup>

Las favelas de la periferia de Río de Janeiro han sido compartidas entre *bicheiros*<sup>14</sup>, entre traficantes, cada uno manejando su “dominio” y protegiéndolo contra una invasión exterior.

Es con la introducción del tráfico de cocaína en los años 70, mucho más lucrativo que el de la marihuana, que las favelas han conocido un crecimiento

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>13</sup> Benjamín Medea, Maisa Mendonca, *op.cit.*, pp. 49-50. 49 y 50.

<sup>14</sup> Propietarios de la lotería clandestina del *Jogo do Bicho*.

dramático del nivel de la violencia.<sup>15</sup> Desde los años ochenta, los diferentes grupos de traficantes se libran de verdaderas batallas donde se disputan el control.<sup>16</sup>

En el mundo del crimen de las favelas, los grandes bandidos representan a figuras míticas como: *Méio-QUEilo, á Jacarezinho, Negao á Vigario Geral, Zé Pequeno, Uê, o Marcinho V.P.*<sup>17</sup>

El poder ejercido por los traficantes de droga en las favelas consiste en la imposición de control a su población. En las entradas de las favelas, existen grupos de adolescentes a veces armados, vigilando la entrada de todas las personas, extranjeras o no a la favela.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup>La autora Ana María Quiroga Fausto Neto expresa que la violencia en general y la violencia urbana en particular, constituye uno de los callejones sin salida para la sociedad brasileña; ver en su artículo *Le bidonville, ombre et miroir de la ville. Les contradictions de l'autorité dans les favelas de Rio de Janeiro*. p. 171 en la obra de Monnet Jérôme (dir), *L'urbanisme dans les Ameriques*, Ed. Karthala, Paris, 2000. En esta nota comentaré también un poco la situación de los jóvenes brasileños durante el último censo brasileño en 2000 (revisar actualizaciones [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)), se encuentra el cuadro global de desigualdades sociales. En este contexto se encuentra la particularidad de la problemática juvenil, cuya característica principal se vincula al empobrecimiento de las condiciones sociales de los jóvenes marginados que viven en centros urbanos (...) dentro del cuadro de desigualdades, los jóvenes sobresalen como un sector de la población particularmente vulnerable (...) Los homicidios, en especial, se han vuelto una epidemia de violencia que afecta directamente a la población joven de los sectores más marginados social y económicamente de la sociedad brasileña. Los datos estadísticos muestran que Brasil ocupa el tercer lugar en el mundo en lo que se refiere a homicidios de jóvenes entre 15 y 24 años de edad, de acuerdo con el estudio realizado por UNESCO en agosto de 2000 y titulado *Mapa de violencia III*. Río de Janeiro se ha vuelto la tercera ciudad brasileña más peligrosa para los jóvenes de 15 a 24 años. De 1989 a 1998, el porcentaje de jóvenes en la capital brasileña que perecieron a causa de homicidio se incrementó en 217.3 por ciento. Durante el mismo periodo, el numero de asesinados por cada 100 mil de habitantes subió 44.5 a 141.1. En 1998 se registró 1.3 mil homicidios de jóvenes en la capital, que hace 10 años ocupaba el 11º lugar en la lista de las ciudades brasileñas más peligrosas para los jóvenes. Hasta la fecha solo Recife y Vitoria –dos ciudades que sobrepasan la tasa de 200 homicidios por cada 100 mil habitantes ver en Marcelo Freitas. *Río de Janeiro ocupa el tercer lugar en violencia contra jóvenes, Quinta feira*, Río de Janeiro, 17 de agosto de 2000. p. 165.

En la última década del siglo XX, el número de jóvenes brasileños entre 15 y 24 años de edad asesinados incrementó en 77 por ciento. De 1991 al 2000 la tasa de homicidios en los jóvenes subió de 66.5 a 98.8 por cada 100 mil muertos. Estos indicadores excedían los países que se encontraban en estado de guerra declarada. El narcotráfico y consumo de drogas contribuyó de manera drástica a la participación de la juventud brasileña en el ciclo perverso de homicidios, ya sea como agresores o como víctimas de la violencia. Los narcotraficantes encuentran en los jóvenes de los barrios populares una mano de obra barata y disponible para sus negocios que se sitúan en un contexto de una red de acciones criminales que incluían, además del tráfico de drogas, el robo, el juego de azar, la exploración sexual, la extorsión, la venta ilegal de armas. Ver en Dayrell Juárez y Paulo César R. Carrano, “Jóvenes de Brasil”, *Jóvenes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Época, año 6, num.17, México, D.F, julio-diciembre 2002, p. 171

<sup>16</sup> Camille Goirand, *op.cit.*, p. 233

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Benjamín Medea, Maisa Mendonca, *op.cit.*, p. 68.

Ante esta situación el testimonio de un habitante de la favela *Nova Holanda* con respecto a la pobreza, el tráfico de droga, y la violencia expresa: “el gobierno federal sí paga a un trabajador dos reales por día, el traficante le paga veinte reales y además le da un arma. Es por eso que la mayoría se va con ellos (...) Hay que comer bien, Hay que encontrar un medio para dar de comer a nuestros hijos (...) Es riesgoso, pero ¿qué se puede hacer?”<sup>19</sup>

La presencia de ese poder arbitrario opera un cambio completamente dramático de los valores, pero también de las generaciones. Los traficantes reclutados entre jóvenes de 15 a 20 años dominan y desafían a las personas de más edad. Su revólver o fusil les da un poder desmedido sobre los habitantes y les permite obtener por la amenaza y con facilidad objetos de cualquier índole. La muerte se convierte en algo cotidiano.<sup>20</sup>

Sin embargo también al interior de las favelas existen reglas y códigos de los narcotraficantes:

los consumidores vienen de las colonias ricas a comprar a las favelas (...) pocas veces los narcotraficantes cometen algún delito en contra de sus vecinos. Tienen su propio código, sus reglas de no molestar a los vecinos para no atraer a la policía (...) la gente de las favelas suele tenerle más miedo a la policía que a los narcotraficantes y la policía sospecha de todos porque creen que los vecinos esconden a los narcotraficantes. Lo peor de las drogas son los enfrentamientos entre narcos y policía. Mucha gente inocente en Chapeu Mangueira ha muerto en estos conflictos. En 1990 hubo una matanza espantosa y murió gente inocente.<sup>21</sup>

En este último testimonio se ha señalado el papel de la policía como violento y arbitrario, porque la institución policiaca no aparece ser capaz de ejercer el control del orden público garantizando a un nivel de seguridad mínimo. Al contrario, existe aquí una suspicacia generalizada de grandes eventualidades de discriminación y de

---

<sup>19</sup> Camille Goirand, *op. cit.*, p. 232.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>21</sup> Benjamín Medea, Maisa Mendonca, *op.cit.*, p.61.

comportamiento dados por el empleo de la fuerza y la arbitrariedad que es semejante en los traficantes.<sup>22</sup>

La práctica del poder del narcotráfico en las favelas se basa en el uso de la fuerza, de las armas de fuego, de la arbitrariedad que poseen ilegitimidad.<sup>23</sup> A continuación el siguiente testimonio de un habitante de la favela *Nova Holanda*: “Aquí al respecto de la sociedad (...) Cuando alguien hace alguna cosa mal, adentro tienen la costumbre de eliminar a la persona. Son tan malos, que ellos mismos se matan entre sí (...) Cuando la policía llega intercambian fuego. El miedo es un elemento cotidiano.”<sup>24</sup>

Después de haber dado una breve explicación sobre las favelas, sus características y sus integrantes que la componen, para comprender un poco más el filme a analizar, me detengo en el rodaje.

Fernando Meirelles comenta que cuando fue a conocer *Ciudad de Dios* por primera vez se internó en las calles y no se demoró más de 30 segundos, cuando no tardó en aparecer un niño que le puso un arma en la cabeza, amenazando con quitarle la vida.<sup>25</sup> Con esta cita doy inicio con los testimonios de Fernando Meirelles con respecto al arduo trabajo que llevó a cabo para crear esta obra cinematográfica que es *Ciudad de Dios*.

Como se ha mencionado anteriormente, *Ciudad de Dios* surge de la obra literaria del mismo nombre de Paulo Lins. A continuación de palabras de Fernando Meirelles su experiencia de la lectura:

Un amigo me había pedido que leyera la novela de Paulo Lins Ciudad de Dios, con la idea de rodar un filme de este libro de 600 páginas. Sabía que la obra trataba sobre los orígenes del narcotráfico de estupefacientes en Río de Janeiro, que esta historia violenta, se desarrollaba en una favela. No había tocado el tema de la cocaína, no me interesaba. Sabía

---

<sup>22</sup> Camille Goirand, *op.cit.*, p. 193.

<sup>23</sup> Ana María Quiroga Fausto Neto en su artículo “Le bidonville, ombre et miroir de la ville. Les contradictions de l’ autorité dans les favelas de Rio de Janeiro”, en Jérôme Monnet (dir.), *L’urbanisme dans les Ameriques*, Ed. Karthala, 2000, p.181

<sup>24</sup> Camille Goirand, *op. cit.*, p. 23.

<sup>25</sup> Ricardo Greene F., “Ciudad de Dios: tan lejos de la postal, tan cerca del infierno”, [en línea], *Revista de estudios culturales urbanos*, núm. 1, verano, 2004, Dirección URL: [www.bifurcaciones.cl](http://www.bifurcaciones.cl).

poca cosa sobre la organización de las favelas o del tráfico de droga y no tenia deseos de abandonar a mi familia en Sao Paulo para rodar un filme en Río. Sin embargo decidí leer el libro, intrigado por el éxito que había tenido. Llegado a la página 100, me obligué a reconocer que esta historia era apasionada. A partir de la página 200, comencé a subrayar una línea por aquí, una línea por allá. Terminando el libro, tenía en mano un extracto de decoraciones y de personajes, y me sentía ya totalmente implicado en el proyecto. Me doy cuenta hoy que jamás decidí adaptar la novela, es ella quien tomó posesión de mí, quien me convenció de adaptarla. Esta lectura fue una revelación, el descubrimiento de una faceta desconocida de mi país. Claro, yo había leído estos libros y artículos sobre las favelas y el tráfico de estupefacientes. Yo me sentía bien informado del “apartheid social” que reina en Brasil. Pero este libro va infinitamente más lejos. Transforma de lleno la idea que nos hacemos de este universo particular. Su autor, Paolo Lins, creció en la favela de Ciudad de Dios y ha visto pasar por sus ventanas los personajes de su novela (...) La designación de los habitantes frente al ciclo ininterrumpido de muertes violentas y puede ser que sea lo que mas me impactó, sacudió de este libro y decidí filmarlo. Un chaval de 16 años sabe hoy que detrás de el sus mas bellos años, puede sentirse feliz de sobrevivir todavía tres o cuatro años. El sabe que está condenado a morir en la flor de su edad, y lo acepta como una fatalidad ineludible. Es el tema central del filme. La vida cortada por la violencia (...) <sup>26</sup>

También en una entrevista al diario francés *Le Figaro*, el director de la cinta expresó su impresión de la lectura del libro de Paulo Lins, diciendo que le había parecido una revelación, pues a su parecer ofrece una “visión al *apartheid* brasileño del Estado de no derecho en las favelas”, en el cual por primera vez se escuchaba la voz de los vencidos.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Cannes 2002, *Sélection Officielle- Hors Compétition. La Cité de Dieu*, Cannes 2002, Mars Distribution.

<sup>27</sup> “*Meirelles dans la guerre des favelas*”, *Le Figaro*, 18 mayo 2002, p. 2

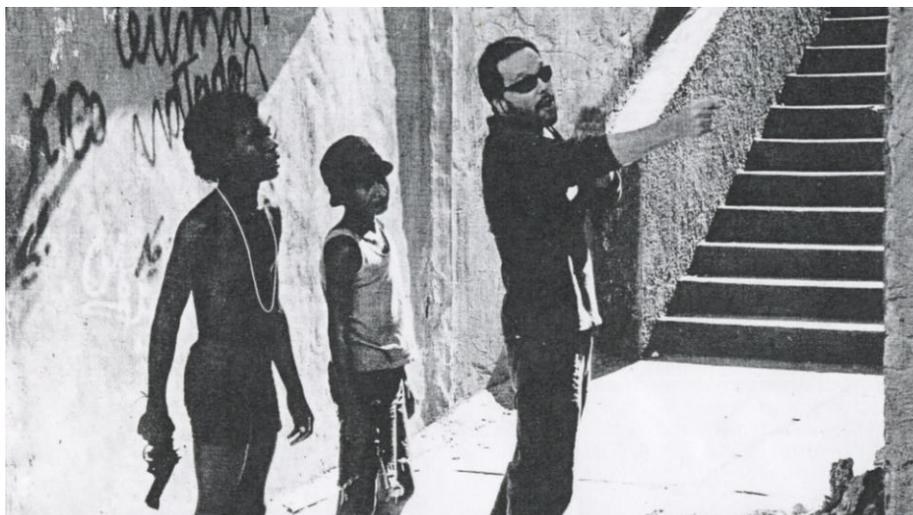
Con respecto al traslado de un libro de más de 600 páginas a un filme, no fue tarea fácil. Sobre todo porque el libro tiene alrededor de 300 personajes:

Nosotros habíamos rechazado la idea de reducir *La Ciudad de Dios* a una sola intriga, pues es precisamente el aumento de los personajes y de las situaciones que me habían impresionado en el libro. Descartando el principio de una estructura dramática en “tres actos”, escogí diversificar y multiplicar las intrigas, cuya yuxtaposición permitía encontrar el ambiente del libro. Me parecía igualmente importante comenzar con una historia en los años sesenta e ir hasta los años ochenta para darle al filme la amplitud de una saga e ilustrar el desarrollo del negocio de la droga en Río. Aunque no exista un personaje principal en el libro, el escenarista Braulio Mantovi y yo (Fernando Meirelles), pensamos de inmediato que el protagonista debía ser Buscapé, quien es el alter ego de Paulo Lins. Buscapé es un observador/narrador que no interviene directamente en la acción, pero es parte sustancial. Lo más difícil en esta adaptación, no fue crear las situaciones, sino de eliminar y suprimir ciertos desarrollos, de quitar personajes o de fundir dos o tres personajes en uno. En el cuarto tema, me pareció que nuestro escenario estaba prácticamente listo. Entonces empezamos la preproducción.<sup>28</sup>

En lo que respecta a la preproducción Fernando Meirelles expresa para la prensa del *Festival de Cannes*, la labor al lado de sus compañeros de filmación en esta producción cinematográfica, así como el apoyo que tuvo por parte del escritor Paulo Lins, como una manera de verificación de lo que se estaba filmando. Otra situación importante fue el trabajo con los actores, jóvenes que no eran actores y que formaron parte de este proyecto.

---

<sup>28</sup> Cannes 2002, *op.cit.*



Fotografía 2 sobre el rodaje, extraída del documento del Festival de Cannes 2002.

Finalmente sobre la filmación al interior de las favelas y lo que esto implicó, relató que durante los doce meses de preproducción se les unió Kathia Lund pues conocía íntimamente ese mundo; su jefe operador César Charlone, igualmente contribuyó con sus aportaciones y los actores no cesaron de modificar los diálogos y crear nuevas situaciones a cada repetición.

Asimismo, Paulo Lins les sirvió de referencia cuando dudaban de la autenticidad de un personaje, de una expresión, o de un vestuario, al tiempo que Braulio (Mantovi) integró permanentemente todo a su guión, al libreto. A su vez, en el transcurso del rodaje introdujeron múltiples modificaciones, y Meirelles había trabajado tanto su escrito, había hecho tantas repeticiones que en la segunda semana ya no necesitaba de su ejemplar personal del escenario, pues tenía claramente la idea del filme en su cabeza.

Deseaba que el espectador tuviera una conexión directa con los personajes, que los percibiera sin el “filtraje” que impone un actor de oficio. No quería que asistiera a una gran interpretación de Ze pequeño, pero sí que viniera a conocer realmente a éste.

Fuimos parte de la idea de utilizar desconocidos. Sabía que el gran problema sería reunir a una centena de chicos de 12 a 19 años, en grandes

mayoría mulatos y negros, sensibles, carismáticos, inteligentes, generosos y dispuestos. Eso exigiría un año entero, estaba excluido de poner en marcha la preproducción antes de haber obtenido toda la satisfacción sobre este punto. No era simple ir a reclutar candidatos de las favelas de Río de Janeiro. Deseaba que se me abrieran las puertas. Mi primer acceso fue Kathia Lund. Ella había realizado varios filmes en las favelas de Río. Ella tenía contactos ahí (...) Enseguida se invistió en cuerpo y alma en el proyecto al cual ella aportó enormemente.<sup>29</sup>

Igualmente, el realizador comentó que su segundo acceso fue el actor Guti Fraga quien logró, a base de obstinación, montar y dirigir una gran cantidad de comediantes en la favela Vidigal, donde casi sin ayuda exterior construyó un taller, un teatro y enroló a tres cientos jóvenes en un programa de estudios muy variado en el cual se incluían: arte dramático, literatura, danza, música, cine.

Por su parte, la Fundação Progresso (La Fundación Progreso), un vasto centro cultural de Río, les abrió un espacio de trabajo donde 6 colaboradores se encargaban cada día de visitar las numerosas zonas conurbadas de la ciudad: Rocinha, Cantagalo, Chapéu Mangueira, Cidade de Deus, Dona Marta, Vidigal, entre otras, para informar a las asociaciones de barrios su deseo de reclutar candidatos jóvenes para una escuela de arte dramático, pero sin hacer mención del filme. Entonces, varias centenas de personas se presentaron para audicionar y fueron filmados. El equipo de trabajo de Meirelles también visitó cursos de teatro amateurs y diversas instituciones de apoyo a la juventud, de manera que cuarenta días mas tarde, contaban con aproximadamente 2000 entrevistas.

El director menciona: “Nos reunimos para seleccionar 400 de esos jóvenes, según los criterios altamente subjetivos: “Ese chico tiene una buena madera o buena cara”, “El tiene el aire triste”, “Ese de allá es agresivo”, “Ese me gusta”, etc. Cada uno proponía sus propios candidatos, sin derecho de veto sobre los otros.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

Enseguida llamaron a los 400 jóvenes en dos semanas consecutivas. Guti Fraga les puso ejercicios, después realizaron una improvisación colectiva, todo ello fue filmado y se tomaron notas. Con esos registros retuvieron a los 200 jóvenes que trabajarían en el taller con Guti repartidos en grupos, a quienes instruyeron dos veces por semana, con comida y transporte incluidos, realizando cada día 11 horas de curso. Guti dirigía el trabajo con dos de sus asistentes, con Kathia y Fernando. Los jóvenes no habían sido informados que realizarían el filme y los veían sentados entre ellos, de manera que los aceptaron espontáneamente, se sentían cómodos y libres de aportar sus sugerencias o de contestar alguna escena. Al cabo de dos meses, comenzaron a darles cursos y el entusiasmo colectivo les permitió unificar al grupo y controlar la asamblea.

Meirelles señaló también que:

Con respecto al curso de la interpretación, se limitaron a ejercicios propios según Guti Fraga, para suscitar un clima de comprensión mutua, a permanecer solidarios esos jóvenes de diversos orígenes. La cámara fue omnipresente desde la primera escena, a fin de que ellos se acostumbraran a ella. Poco tiempo después, nosotros entablamos improvisaciones libres, después de improvisaciones hechas de escenas del filme. Dividimos entonces las clases y los sub grupos, los cuales preparaban las escenas propuestas, después las actuaban delante del conjunto de la clase, frente a la cámara. Las notas de los jóvenes estaban siempre enfocadas sobre la “verdad”. Pedían a sus compañeros de interpretar, pero de reaccionar de manera auténtica.<sup>31</sup>



Fotografía 3 sobre el rodaje, extraída del documento del Festival de Cannes 2002.

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*

Al finalizar este ciclo cada estudiante entregó su balance, en el que la mayoría juzgó la experiencia como enriquecedora, señalando que este proceso les había enseñado la disciplina y la concentración. Además, el director comentó que en el taller cada escena del filme fue objeto de múltiples repeticiones en diferentes grupos, agregando o cortando réplicas, reacciones o bromas y fueron precisadas ciertas intenciones. Y contaron con el apoyo de Braulio Mantovi en las improvisaciones y la familiarización con el lenguaje de los jóvenes. Igualmente, el realizador afirmó:

Pero los actores nos aportaron todavía más. Desde que una situación o un diálogo no encontraba ningún eco en ellos, nos lo hacían saber. Nos hacían parte de su universo, nosotros los copiamos. Habría sido inútil insistir en transcribir los diálogos para los subtítulos que realicé, hasta el punto en que los chavos contribuyeron. Se expresan en frases muy breves, de estilo telegráfico que ellos repiten dos o tres veces, esparciendo intersecciones o juramentos.<sup>32</sup>

En lo referente a su primera experiencia en la Ciudad de Dios, Meirelles narró lo siguiente:

Desde la primera visita a Ciudad de Dios, estacioné mi auto en una calle muy animada, concurrida y continué a pie, escoltado por un joven cómplice de los líderes, para evitar que me molestaran o tener problemas. Apenas tenía treinta metros en la ciudad, un chico me sorprende por la espalda con una enorme pistola. El habría dado fuego si mi acompañante no se hubiera interpuesto. Cinco segundos más tarde, el chico con el arma se había desvanecido entre la naturaleza (...) El corazón latía rápidamente y yo pensé que Paulo Lins no había exagerado en nada. Para quién viene del exterior la favela aparece como una tierra extranjera.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> *Ibidem.*

Y respecto a la situación que se vive al interior de la favela y los problemas a los que se enfrentaron al intentar filmar en ella, mencionó:

El Estado parece ausente, las leyes ordinarias no se aplican, la policía constituye una amenaza, una fuente de conflictos y amenazas. Los “propietarios” hacen también la función de jueces, deciden todos los litigios, problemas personales, familiares o administrativos de la favela. Fue así como nosotros vimos que la comisaría de la Ciudad de Dios llamó por teléfono al “propietario” de la droga para obtener el permiso de reemplazar la luz en el barrio y saber en qué fecha enviar sus camiones. No es la comisaría, sino la organización de la droga quién nos dio la autorización de la filmación. Para filmar en una favela, usted debe contratar un director de producción quien sepa como reunir al “propietario” y quien conozca los códigos de conducta apropiados. El escenario de la Ciudad de Dios proviene, detrás de los muros de alta seguridad de Bangu, desde un discreto “responsable” quién autoriza la filmación y nos recomienda no copiar los filmes americanos y mostrar la realidad tal como es. La idea de inicio era filmar en la misma ciudad. Hubo oportunidad porque habíamos realizado un cortometraje seis meses antes y comprendimos que estaba fuera de cuestión retirarse. Una ola de dificultades se dio a lo largo de esta corta semana. Desde el primer día la gente miraba a la cara y nos prohibía filmar, bajo el pretexto de que el “propietario” juzgaba el escenario “muy violento”. Por otro lado, se estimaba que no hacía falta mostrar a los líderes en el cine pues eso daba un mal ejemplo a los jóvenes. Habíamos filmado de prisa y habíamos podido resolver algunos problemas: Los golpes de fuego. Pero la falta de la policía destinada a protegernos y la omnipresencia de los líderes armados fueron suficientes para convencernos que en la Cidade de Deus no podía ser filmada en su decoración original.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*

Por lo tanto, la primera parte de la filmación se desarrolló en una urbanización acabada de adquirir, Nova Sepetiba, en donde la apariencia general era similar a la Ciudad de Dios de los años sesenta. Los líderes aún no habían tomado posesión del barrio y no lo harían hasta el fin de la obra. Y en cuanto a la segunda parte del rodaje de la cinta, el director describió:

La segunda parte se desarrolló en una urbanización de la época de la Ciudad, pero situada en el otro extremo de la urbe. Su “propietario” tenía la cuarentena y estaba más estable que los chicos de 19 años que controlaban otras zonas. Se le pide ver el escenario y se nos da con ciertas condiciones: contratar lo mas posible en el equipo así como gente del barrio, identificar cuidadosamente nuestros vehículos, indicar sus horas de llegada y de salida. Fija igualmente el monto y el derecho de utilización del sitio y la tarifa de la figuración. Todo a través de una serie de intermediarios, pues el señor ocupaba entonces una celda en la prisión de Bangú. Después de eso, no tuvimos el menor problema. La gente nos recibió con los brazos abiertos y se esforzaron por facilitarnos la tarea, evacuando de las calles los autos modernos, nos dejaban alquilarnos en sus garages, abriendo sus casas para permitirnos filmar. Nadie se compadece de la perturbación, del desarrollo y nunca carecimos de extras. Nunca filmamos el menor documento. No era necesario (...)”<sup>35</sup>



Fotografía 4 sobre el rodaje, extraída del documento del Festival de Cannes 2002.

<sup>35</sup> *Ibid.*,

Acerca de las amenazas que recibieron cuando estaban filmando *Ciudad de Dios*, Meirelles expresa:

Quisimos reconstruir Ciudad de Dios un poco más lejos (...) aprendí de ellos (de los chicos que participaron) sus experiencia de la vida, su entusiasmo, ellos aportaron todo en lenguaje, en el escenario, ellos me enseñaron que hay que rezar antes de cometer un atraco donde habría sin duda muertos. Me serví de sus sugerencias, es gracias a ellos que se logro una autenticidad (...) ¿Qué representa para ellos la violencia? Nada en particular, es un modo de vida, un medio de expresión, en su espíritu que se sitúa más allá del bien y del mal. Cuando ellos matan es como si escupieran un hueso de cereza en una alcantarilla

Es un filme original (...) en el sentido hollywoodense sí, pero en la Ciudad de Dios la violencia no es puesta como espectáculo, es mostrada mas lejos de eso y su impacto es mucho más fuerte que el desborde de sangre. El eco que ha tenido? Pues la asistencia de espectadores y que el gobierno de Lula ha emprendido un programa de rehabilitación cultural y social de la Ciudad de Dios. Es la cosa más bella que podía suceder (...)<sup>36</sup>

El filme participó en el Festival Internacional de Cine de los Ángeles Afi Fest., California, en Estados Unidos en 2002; en el Festival de Cine de La Habana en Cuba en 2002; en el Festival de Internacional de Cine de Cine de Marrakech en Marruecos; en el Festival de Cine de Cannes en Francia en 2002; en el Festival Internacional de Cine de Toronto en Canadá en 2002; en el Festival de Cine de Cartagena en Colombia en 2003.

De los premios y reconocimientos que obtuvo el filme fueron: el Premio de la Audiencia a Mejor Película Extranjera en el Festival Internacional de Cine de los Ángeles en 2002; el Premio de la Universidad de La Habana al Director, Premios a Mejor Actor al elenco Masculino, Mejor Edición, Mejor Fotografía, Premio de la

---

<sup>36</sup> Bernard Achour, *Gangs of Rio*, TéléObs/Le nouveau cinema, 13 marzo 2003, p. 2

Prensa Cubana, Premio FIPRESCI, Premio Glauber Rocha al Director, Gran Coral al Primer Lugar y Premio de la OCIC, Festival de Cine de La Habana en 2002; Premio a Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de Marrakech en 2002; Premio Visión al Director en el Festival Internacional de Cine de Toronto en 2002; Premio India Catalina de Oro a Mejor Película en el Festival de Cine de Cartagena en 2003; Nominación al Globo de Oro a Mejor Película en Lengua Extranjera, California, Estados Unidos en 2003.

### 3.4. Estructura narrativa

El relato comienza en los años 60, cuando fue edificada la *Ciudad de Dios*, un suburbio de Río de Janeiro y en donde tres jóvenes: *Velludo*, *Cortador* y *Pato* conocidos como el *Trío Tierno*; hacían de la delincuencia su forma de vida, asaltando a mano armada a cualquier incauto que ingresara a su territorio; seguidos muy de cerca por *Daditos* y *Bené*, dos niños deseosos de cometer los mismos actos que sus hermanos mayores. *Daditos* admira a *Velludo* y su pandilla, que se dedica a atracar los camiones del gas y a hacer otros pequeños robos armados. *Velludo* da a *Daditos* la oportunidad de satisfacer su sed de matanza. La primera de muchas.

*Cohete*, por otro lado, es un niño tímido y cordial, quién observa a los niños duros de su barrio: sus robos, sus enfrentamientos diarios con la policía; ya que a él no le interesa cometer actos delictivos ni nada que ver con armas por una razón muy simple: le teme a la muerte. Sin embargo, si logra sobrevivir, su gran sueño es poder llegar a ser fotógrafo.

La iglesia, el trabajo y una mujer se encargarán de conducir por caminos diferentes al *Trío Ternura*, pero su lugar será ocupado, con el paso del tiempo, por los ahora adolescentes *Bené* y *Daditos*, donde querrá convertirse este último en el más poderoso narcotraficante de *Ciudad de Dios* y por consiguiente, en su líder.

Los años 70. *Cohete* sigue estudiando, trabaja de vez en cuando y camina por la estrecha frontera que separa el crimen de la vida "honesta". *Daditos* ya tiene una pequeña pandilla y grandes ambiciones. Cuando descubre que el tráfico de cocaína

es muchísimo más rentable que el robo se pone a reorganizar su negocio, que pronto florece.

Principios de los 80. *Daditos* también ha hecho realidad su sueño: a los 18 años es conocido como *Zé pequeño*, el narcotraficante más temido y respetado de Río. Su palabra es ley en *Ciudad de Dios*. Rodeado por sus conocidos de la infancia y protegido por un ejército de niños de entre 9 y 14 años, nadie le disputa el poder. *Zé pequeño* contaba con una cámara de la cual ignoraba su funcionamiento por lo que manda buscar a *Cohete*, para que pueda fotografiarlo con su banda. Por error las fotos fueron publicadas en el periódico, lugar en el que emprendía la labor como repartidor, lo cual hace que obtenga trabajo en el mismo como fotógrafo, que lo promueve en su carrera, pues ningún otro había podido entrar en la *Ciudad de Dios*.

Aparece *Manuel Galinha el mujeriego*, un cobrador de autobús que fue testigo de la violación de su novia, quién decide vengarse matando a *Zé pequeño*. Empieza a correr la noticia y casi de la noche a la mañana un grupo de niños con la misma idea forma un ejército armado. Estalla la guerra en *Ciudad de Dios*.

## CONCLUSIONES

Terminado este recorrido, quisiera detenerme y mirar una vez más hacia atrás. Paso a paso he querido tomar diversos senderos por el camino del cine y su forma de expresión, así como la manera en cómo se le ha mirado a través de ésta investigación realizada.

He llegado a proponer, a través de mi propia mirada, una metodología de análisis tomando los elementos pertinentes para mi objetivo de investigación que es la representación de los jóvenes en las favelas de Río de Janeiro en el filme de *Ciudad de Dios*. Este método puede ser herramienta para analizar otros filmes. Pueden existir otras miradas.

Me he concentrado en el análisis del filme utilizando elementos del lenguaje cinematográfico que han planteado diversos teóricos europeos y que se basan en aspectos relacionados con la imagen y su contenido. He de decir que en nuestros estudios latinoamericanos existe muy poco respecto a la tradición teórica del cine, por lo que empleé las unidades del discurso cinematográfico planteadas por los primeros, porque de alguna manera fueron los precursores en el estudio del cine y que empezaron a teorizarlo.

El filme fue segmentado para observar los elementos que lo conforman, de modo que cada componente se presenta como una parte que significa algo en sí misma, que a su vez sustenta y da sentido a algo más grande y complejo. En la puesta en escena se integra y toma forma la puesta en cuadro, de manera que quien está mirando, percibe a un personaje completo en un mundo que recrea la realidad.

El cine, a mi consideración, es una representación de la realidad desde la visión del que lo está plasmando, porque toma elementos de su entorno o del entorno que busca retratar. A esto se suman partes que pueden ser tomadas directamente de lo que el cineasta atrapa de la realidad que tiene a su alcance y de ahí generar un producto cinematográfico. En consecuencia, este tipo de cine debe generar procesos de reflexión y de crítica social en su público.

La forma comunicativa del cine, su lenguaje, se ofrece al observador como un conjunto expresivo de gran riqueza. Ante todo, el cine es imagen. Las formas, colores y movimientos transmiten emociones, suscitan y estimulan el mundo

afectivo y sirven también de complemento a los procesos intelectuales que permiten captar información. Pero no solo hay imagen en el cine, sino también palabras y en ellas está una parte importante del mensaje como para que, deslumbrados por la fuerza de lo icónico, se corra el riesgo de no prestarle la atención que merece.

Por otra parte, desde mi punto de vista el análisis cinematográfico propuesto sirve para los investigadores en Estudios Latinoamericanos como una herramienta de investigación de algún hecho histórico, social y político que permita ser también una referencia o un documento para complementar otros estudios. De esta manera, es posible ver las representaciones que se han hecho de los problemas sociales, de las ideologías, de las maneras en que han sido vistas y retratadas las distintas sociedades latinoamericanas.

Si bien es cierto, un análisis no puede ser inequívoco. Existen diversas formas de analizar los filmes y esta propuesta constituye una mirada más de como aproximarse a los filmes en su lectura estética y de contenido, tomando en cuenta los factores que el analista desee considerar, porque él construye las herramientas con las que se aproxima.

Al hablar de *Ciudad de Dios* se puede decir mucho. El analista se enfrenta a las consideraciones de forma: planos, movimientos de cámara, encuadres, sonido, encadenamiento de las imágenes entre otros elementos que le permiten al cineasta mostrar las emociones, los estados de ánimo, la psicología de los personajes y también ubicar al espectador en los espacios donde se desarrolla la trama.

En lo relacionado con el contenido, este análisis ha permitido identificar a los personajes en los perfiles: personal, profesional e íntimo. Asimismo, los temas abordados que conformaron el argumento y a todo lo que brinda información de los personajes y el contexto en el que se mueven. Igualmente, se encontraron elementos recurrentes a lo largo del filme que reforzaron la trama a través de los temas, los objetos, las motivaciones e incluso las consecuencias de las acciones de los personajes. Por ejemplo el personaje de *Ze pequeno* incursiona en diversos tipos de violencia: violencia verbal, violencia física e incluso violencia de género al abusar sexualmente de la novia de *Manuel Galinha* con quien llega a tener un conflicto al interior de la favela.

Es un filme violento porque a partir de los objetos, por ejemplo las armas, las drogas, los cuerpos policíacos, el lenguaje verbal, entre otros elementos presentes están interactuando durante el desarrollo de la historia. En este mismo sentido, el ritmo acelerado de las imágenes mantiene al espectador en un estado de alerta constante.

Acercarse a este filme, permitió conocer el enfoque del director en la concepción de éste para poder darlo a conocer al público, en lo concerniente al trabajo logístico de capacitación a los jóvenes y niños que estaban representándose a sí mismos, porque el tratamiento del tema debió ser tal y como sucede en las favelas según los que le otorgaron el permiso. Todo esto permite entender que el trabajo de Fernando Meirelles y de su equipo de producción implicó incursionar en un ambiente peligroso para poder difundir su perspectiva de la violencia en la favela. Esto nos da recursos para reflexionar sobre lo representado y la manera en cómo fue llevado a cabo, e incluso de lo que no fue abordado, para brindarnos más posibilidades de análisis.

Por otra parte, *Ciudad de Dios* es un filme de jóvenes porque la presencia histriónica en su mayoría está conformada por éstos como ya se explicó. Sin embargo, es un filme que también retoma a la niñez, que considero van de la mano, porque finalmente serán esas futuras generaciones que reproduzcan ese modo de vida.

Aunque *Ciudad de Dios* no fue visto en esta tesis desde su adaptación desde la literatura, porque esto hubiera sido objetivo de otro análisis no menos interesante, ya que fue basado en la obra de Paulo Lins, presenta momentos narrativos que nos hacen trasladarnos del presente al pasado en numerosas ocasiones gracias a los movimientos de cámara y sus efectos que nos permiten dar esos saltos en el espacio que el director quiso lograr como parte de su propio estilo. Fernando Meirelles tomó elementos del libro de Paulo Lins intitolado de la misma manera que el filme, corroborando que los personajes, el tráfico de drogas, la violencia, retratados en este libro sí correspondieran con la situación que se vive en las favelas en la vida real. De ahí que pueda ser un filme de crítica social pues muestra su visión del mundo al interior de *Ciudad de Dios*.

Este filme ha mostrado la supervivencia de los adolescentes de la calle que se puede ver también en otras ciudades de América Latina. Jóvenes excluidos, olvidados. La violencia con la que han sido rechazados por la carencia de las figuras paternas, que han aumentado la violencia de las bandas en un proceso cada vez más intenso, como sucede en *Ciudad de Dios*.

La mirada del director nos lleva al interior de los habitantes de las favelas, con sus espacios, su modo de ver la vida, sus costumbres. Es un filme de pasiones humanas: el amor, la envidia, el poder, la amistad, pero también de problemas que pueden padecer los habitantes de los barrios marginados: el hacinamiento, la delincuencia, la violencia, el tráfico de drogas, la drogadicción, entre otros.

Desde mi punto de vista, *Ciudad de Dios* es un documento social y testimonial de su creador, pues a partir del tratamiento de sus personajes, de sus espacios, de su forma de narrar la trama, posee referencias de un contexto específico y da valor no solo a la verdad vista por Meirelles en las favelas brasileñas sino a nuestro cine latinoamericano. Pese a que el guión utilizado para la creación de *Ciudad de Dios* es ficción, no podemos ignorar que este trabajo se sustenta en una seria investigación de campo y documental realizada por Meirelles, lo expuesto en este filme es entonces una representación de la realidad, algo vigente y comprobable que puede ser visto por cualquiera de nosotros. En su interés por mostrar la realidad, el cineasta tuvo que vivir en carne propia lo que muchos de sus personajes vivieron: mientras elegía las locaciones, un niño le apuntó en la cabeza con una pistola, aprendió que los permisos que valían eran los que otorgaban los narcotraficantes que manejan el lugar desde la cárcel y cambió sus lugares de filmación cuando le retiraban el permiso para continuar el rodaje.

El interés de Meirelles por la documentación y el testimonio no limitan su capacidad creadora, logró que actores amateurs, niños y jóvenes sin expectativas en el mundo de la actuación lograran representar su propia vida, dando al cineasta ese elemento de verdad que caracteriza al filme. Violencia, marginación, delincuencia y abuso de poder, entre otros, no fueron elementos difíciles de representar, ellos, como personas, los tenían dentro, son lo conocido desde que nacen y no parece haber una puerta hacia una realidad distinta.

*Ciudad de Dios* es un filme que nos ha presentado diversas problemáticas sociales a las que se enfrentan no solo los jóvenes brasileños, sino muchos de los jóvenes de nuestra Latinoamérica. La historia se desarrolla en un contexto específico de hacinamiento, de desigualdad, de violencia, de marginalidad que puede verse en cualquier otra ciudad latinoamericana, por ejemplo en la Ciudad de México, en la Ciudad de Medellín, en la Ciudad de Bogotá, e incluso no sólo en países latinoamericanos, lo cual nos remite a elementos históricos y culturales muy similares que son compartidos por nuestros países latinoamericanos, unos en mayor medida que otros.

El cine de América Latina ha sido fundamental por su contribución al desarrollo de nuestra cultura. Esto ha dependido desde mi punto de vista, de la posibilidad que cada país tiene para producir imágenes que muestran sus diversas realidades sociales, como por ejemplo el cine boliviano, el cine colombiano, el cine venezolano, entre otras cinematografías latinoamericanas que dan muestra de sus modos de vida, de sus problemas sociales, de sus idiosincrasias. Se debe tomar en cuenta que las actividades cinematográficas están determinadas por las condiciones económicas, culturales y políticas propias de cada país.

Quizá el cine de Latinoamérica no posee un desarrollo industrial cinematográfico como el Hollywoodense o como otras industrias cinematográficas mundiales que son las que más ocupan las pantallas de cine, pero sí posee una cultura cinematográfica capaz de producir una iconografía propia, que en ocasiones se ha visto en la dificultad de competir a nivel internacional, pero que cada vez más gana terreno haciéndose presente en los Festivales de Cine.

Nuestro cine latinoamericano ha desempeñado un papel fundamental en la identificación de nuestros pueblos latinoamericanos, no solo por las problemáticas que ya han sido mencionadas para el filme de *Ciudad de Dios* en particular, sino también en otras situaciones sociales, culturales, económicas, políticas como pueden ser: la pobreza, la opresión, los movimientos sociales, las dictaduras, la militarización, los indígenas, sucesos históricos y que pueden verse en otros filmes de América Latina.

Revisé además, en el recorrido por el cine latinoamericano que personifica a los jóvenes, puntos similares en cuanto a la marginación, la delincuencia, la drogadicción, los problemas familiares que viven.

Los jóvenes son un grupo vulnerable, significan el futuro de las sociedades y cada una les dará o no áreas de oportunidad, determinará su desarrollo como ciudadanos y con ello estará delineando su propio futuro.

## ANEXO 1\*

**1 mars 2003**

**Libération**

*Une histoire de la “Cité de Dieu” aux geoles de Rio.*

“Rubens Sabino Da Silva, el joven actor de *Ciudad de Dios*, estrenada en Francia el 12 de marzo de Fernando Meirelles, ha sido recientemente detenido por un robo: ocho euros y un teléfono celular, que dio lugar a una persecución en las playas de Río de Janeiro. Este hecho revela una dura realidad: el adolescente, actuando su propio rol de delincuente en las favelas brasileñas, no ha podido disfrutar del éxito del filme. El realizador le había proporcionado una vez terminado el rodaje, un apartamento en Sao Paulo, así como un trabajo en su compañía de producción. Pero la cocaína se lo ha impedido (...) el universo de pobreza extrema, de violencia y de criminalidad en la que ha crecido. Convertido en marginal, afirma para defenderse, que no ha tocado un solo céntimo de los millones que ha dejado el filme. El realizador de nuevo auxilia y negocia con el juez su liberación, con la condición de que Rubens Savino efectue una cura de desintoxicación. *Ciudad de Dios* empleó a 104 jóvenes de las calles, donde muchos obtuvieron o lograron su reinserción”.

**7 mars 2003**

**Le Point**

*La Cité de Dieu.*

“(...) enredo de corrupciones y violencia. Meirelles mira de reojo hacia Tarantino, filmando a no profesionales (...) es un formidable documento sobre Brasil. Es un testimonio sobre el suceso ahí confirmando al presidente Lula, a la inmensidad de la mancha que le espera”.

**12 mars 2003**

**La Tribune**

*La Cité de dieu. Rififi dans la favela.*

“En el inicio de los años 70s, un chico de las calles y la caída de una gallina en la *Ciudad de Dios*. Favela de una zona conurbada de Río. Uno de sus compañeros descubre la cámara fotográfica y filma sus “proezas”. Diez años más tarde la *Ciudad* cambia de manos y son los niños de nueve a catorce años quienes toman el poder. “Un filme *choc* acerca de las favelas”, citado por Lula en su campaña electoral”.

---

\* Traducciones del francés al español por María Teresa López Martínez.

**12 mars 2003**

**Le Figaro**

***La critique de Marie-Noëlle Trachand. Esthétisme de choc.***

**pag.1**

“Paulo Lins ha hecho una vasta novela sobre una zona conurbada de las más peligrosas de Río de Janeiro donde pasó su infancia y donde Meirelles lo ha llevado a la pantalla que cuenta en tres épocas el crimen organizado. A finales de los años 60s aun la delincuencia es muy artesanal donde aparece *Bené* y *Daditos*, después en los años 70 *Cohete* desea convertirse en fotógrafo. *Zé pequeno* realiza una verdadera carrera criminalística y es un maestro del tráfico de droga. Y en los años 80 hacer reinar el terror en la *Ciudad de Dios* donde la policía ni la prensa. En cada época el cineasta da un estilo diferente por el cromatismo, la música y los movimientos de cámara. Más clásico al inicio el filme termina en un frenesí de imágenes descuadradas, fragmentadas, brillantes, ritmo desenfrenado. *Ciudad de Dios* fatiga al espectador por una demostración un poco más en el esteticismo del *choc*”.

**12 mars 2003**

**Le Figaro**

***Emmanuèle Froiss. Main basse sur les favelas.***

**pag.1**

“El gobierno brasileño decidió renovar la favela y lanzar un programa de rehabilitación (...)”

**12 mars 2003.**

**La Croix**

***Bénévent Tossier. Plongée dans l’ultra-violence des favelas***

“Febrero de 2003. En plena preparación el carnaval Rio de Janeiro vive una semana de infierno suspendida a las amenazas de Fernandinho Beira-Mar, maleante convertido en traficante de droga. Encarcelado el padrino dicta sus condiciones desde su celda. Más de 15000 policías cuidan las calles, limpiando las peleas. Las violencias emanan desde las 650 favelas con las que cuenta esta megalópolis de 11 millones de habitantes, donde se activan 15000 traficantes de droga, que son una realidad cotidiana. En ese contexto se comprende el éxito encontrado por la *Ciudad de Dios* en Brasil, tierra del realizador Fernando Meirelles. ¿Qué cuenta ese filme? La misma historia que la de Fernandinho Beira-Mar (...)”

(...) violencia sin escapatoria, sin redención(...) favelas que absorben el éxodo rural,  
(...) la emergencia del tráfico de cocaína y su control suscitan vocaciones desde el

más joven(...) las condiciones sociales impulsan a los jóvenes a ignorar el valor de la vida (...) han crecido en esta cultura de muerte, donde nada se obtiene sin el crimen, donde la muerte gratuita es de una banalidad afligida(...) después de la muerte de Zé, niños de 10 años tomaran las calles, tomar el relevo y matar todo adversario(...)se puede acusar a Meirelles de no sugerir nada, exponiendo todo, pero cómo hacerlo de otra manera sobre tal tema? ¿Esta historia no debería ser filmada? (...) existe *apharteid* social (...)"

**12 mars 2003**

**Télérama**

**Aurélien Ferenczi**

***La Cité de Dieu.***

(...) recuerda a Martín Scorsese, a *Amour chiensnes* (Amores Perros)"

**12 mars 2003.**

**Télérama**

**Aurélien Ferenczi. *Ma favela va changer***

**p. 38**

“El autor cuestiona ¿el cine puede cambiar el mundo? En Brasil todavía se cree que si. *Ciudad de Dios* es una crónica explosiva de veinte años de criminalidad en una zona conurbada de Río. Es uno de los choques estéticos del festival de Cannes 2002, al mismo tiempo de la plena campaña presidencial de Lula Da Silva y éste lo cita en sus discursos: “se recomienda ir a ver el filme para comprender mejor la realidad en las ciudades y justificar su política social. Los demás políticos también: la policía, los senadores y aún el presidente organizan proyecciones. Nuestro cineasta acompañado de sus jóvenes amateurs para mostrarlo a Enrique Cardoso a la cabeza del país (...) 3.1 millones de espectadores para ver un filme brasileño, lo cual no había sucedido desde hace quince años. Dice Meirelles que un prisionero se ha reconocido en uno de los personajes. Nos amenazó de un proceso, después finalmente atacó al editor del libro. Y durante ese tiempo el filme circulaba en cassettes y DVD piratas. El tono sube cuando un rapero MV Bill por un “mensaje de verdad” se suma en hip-hop y habitante de la *Ciudad de Dios* expresa “hay que hacer circular una carta abierta reprochando que es una visión estereotipada muy romanesca de la vida del barrio”. El decía que era muy explosiva, al bordo de la guerra civil(...) Lula decide reunir a al cineasta, sus productores, MV Bill y asociados, la policía de Rio, una media docena de ministros (Seguridad, Urbanismo, etc.) estaban invitados a un encuentro público, anunciando un vasto proyecto de rehabilitación en los barrios que comenzaría por la *Ciudad de Dios*: construcción de

centros deportivos, escuelas, ayuda financiera a los toxicómanos, para rehabilitarlos: es la política de Lula, se felicita al cineasta, preferir la prevención a la represión(...)"

**12 mars 2003.**

**Les Incorruptibles**

**Amélie Dubois**

***La Cité de Dieu.***

**pag.1**

“Los niños no tienen juguetes en las manos (...) Meirelles puntualiza la realidad social del país”.

**12 mars 2003.**

**Libération**

**Didier Perón. *Gangs et favelas. Chaud devant.***

**pp.1-2**

“(...) un filme sobre el *apharteid* social, el reino del no derecho, y de la violencia nihilista en las favelas al seno de una nación entre las más desiguales en el mundo(...) este filme suscita debates en la televisión(...) desde *Pixiote la ley del más débil* (1981) de Héctor Babenco filme sobre un niño de la calle confrontado desde los 10 años al crimen y a la prostitución(...) el filme de Ciudad de Dios denota seres excluidos, alejados de su trabajo (cuando lo tienen)(...)Fernando Meirelles cuenta que empleó a un chico de 25 años quien no era habitante de Rio y que no había visto el mar(...)en los años 70 la Ciudad de Dios es considerada como la favela más peligrosa de Rio, dividida en dos zonas enemigas(...) *Zé* pequeño era un psicópata, celoso, de fijación irracional, humilla, viola(...) *Zé* y *Manu* sí existieron, al final del film se ve una entrevista realizada del verdadero *Manu* por televisión(...)niños abandonados sin fe ni ley. Entre *La Haine* versión brasileña (...) y un *Gangs* o *Rio Scorsien*”.

**12 mars 2003**

**Le Monde**

***La Cité de Dieu.***

“En las zonas conurbadas de Rio a partir de 1960, los gangs reinan con maestría. En un universo de muertes violentas y de ajuste de cuentas, el narrador el joven *Cohete*, pretende encontrar una salida a su condición convirtiéndose en fotógrafo. Presentada así como inspirada en una historia verdadera, *Ciudad de Dios* se va en descenso a los infiernos sin esperanza. Los autores se ingenian a imaginar situaciones atroces y a representar los personajes privados de su infancia. La puesta en escena, entre los tics

históricos del clip, de la publicidad y la mala digestión de una retórica virtuosa venida del cine americano, elevado de un universo fílmico discutible y que arroja una duda sobre la sinceridad de una empresa que aflora el oportunismo”.

**12 mars 2003**

**Le Monde Aden**

***La Cité de Dieu.***

“A partir de un relato autobiográfico y filmado con los habitantes mismos de favelas, veinte años de la vida de un barrio de *Río* y una banda de compañeros que pasan de la infancia al crimen organizado. Filme *coup de poing* (de puñetazo, que es fuerte) y saga virtuosa, donde la puesta en escena evoca el furor violento de Scorsese y los efectos *choc* de Tarantino”.

**13 mars 2003**

**TéléObs Cinéma**

***La Cité de Dieu de Fernando Meirelles.***

“Filmada en los barrios periféricos desfavorecidos de *Río*, la *Ciudad de Dios*, entrecruza los destinos de tres adolescentes que no viven sino por las armas, la muerte gratuita y los gánster donde serán cada vez los caídos y las víctimas. De una brutalidad aterradora orquestada con un sentido de la puesta en escena ensartada a la cámara, el filme del latinoamericano Fernando Meirelles es una revelación mayúscula”.

**14 mars 2003**

**Reforma**

**Sección Gente**

**Rafael Aviña. *Refleja horror de las urbes.***

**p. 26**

“(…) nueva generación de niños curtidos de insensibilidad (...) niños y adolescentes son como la gallina de la espléndida secuencia de apertura y final (...) secuencias terribles y tensas (...) Daditos encuentra en las armas una extensión a su virilidad (...) filme desprovisto de paternalismo”.

**15 mars 2003**

**L 'Humanité**

**Melinard Michael. *Du style, du spectacle mais rien d'autre,***

**p. 1**

“Lugares controlados por jerarquías locales, es donde se encuentra la intriga de *Ciudad de Dios*, lucha sangrienta por convertirse en líderes para convertirse en maestros absolutos.

Daditos cuando comienza, se implica haciendo sus primeras acciones con el *trío Ventura*, pero lo hace muy rápido cometiendo su primera muerte (...) Meirelles busca ser fiel a una realidad (...)”

**15 mars 2003**

**L'Humanité Hebdo**

**Joao Alexandre Peschansquei. *Cidade de Deus, ça nous concerne.***

**pp.1-2**

“En Sao Paulo entre 1991 y 2000 una favela apareció por semana y cuenta hoy en esta ciudad con 2018 y más de dos millones de personas viven. En Rio 1.5 millones de personas habitan en las 650 favelas de la ciudad. La gran mayoría de esos habitantes viven a la distancia de la ciudad (...) se encuentran en situaciones extremadamente precarias: sin alojamiento regular, ni acceso al agua potable, ni a la educación, ni a la salud. Además se debe someter a un tipo de poder paralelo, como el de las organizaciones del tráfico de drogas, con sus leyes (donde la pena es la muerte) y sus jerarquías (...) esas grandes organizaciones reagrupan armados, sobre todo jóvenes de menos de veinte años quienes son los responsables por el tráfico de drogas en todas las grandes ciudades. Según estimaciones de la Universidad de Sao Paulo, los traficantes brasileños tienen una cifra de negocios de más de decenas de millares de euros”.

**16 mars 2003**

**Le Journal du Dimanche**

**Alexis Champion**

***La Cité de Dieu***

“Cerca de treinta años, la evolución de *Ciudad de Dios*, una de las favelas más peligrosas de Río, controlada por *gangs* chicos asesinos, rivales sin ley y sin fe. Con una puesta en escena de gran espectáculo, este filme *choc* y donde a razón de alguna cosa como cinco muertes cada minuto, dándonos conciencia de la violencia extrema que castiga duramente a los barrios desfavorecidos de Brasil. Centrado alrededor de un narrador objetivo, un chico que sueña en convertirse en fotógrafo para escapar de

esa ciudad, el escenario es más eficaz tan sorprendente y fuertemente defendido por jóvenes actores, estupendos, no profesionales y provenientes de barrios”.

**21 mai 2002**

**Le Monde**

***La Cité de Dieu***

**p.1**

“Es el nombre de una urbanización para recibir una parte de millones de pobres que habían dejado el campo para convertirse aún en mas pobres en la ciudad (...) la proliferación del gansterismo, la droga, el uso de las armas, con escenas difíciles de olvidar sobre todo aquellas que muestran a los niños: un niño de diez años masacrando a hombres y mujeres (...) ebrios de deseo de matar”.

## ANEXO 2

### LOS JOVENES REPRESENTADOS EN LA HISTORIA DEL CINE MEXICANO

Sin duda la juventud ha sido vista por el cine mexicano de manera prominente desde mediados de los años 50s. En esos años el ruido de la delincuencia juvenil aumentaba, se les daba resonancia a los desmanes y escándalos de adolescentes. El cine de Hollywood representaba a la juventud de esos momentos, algunos títulos eran *El salvaje* (Lazlo Benedeck, EUA, 1954) con Marlon Brando; *Rebelde sin causa* (Nicolas Ray, EU, 1955), *Al este del paraíso* (Elia Kazan, EUA, 1955) con James Dean; *Del Crimen en las Calles* de Don Siegel con Sal Mineo; de *La escuela del vicio* de Jack Arnold con Russ Tamblyn; *Semilla de maldad* (Richards Brooks, EU, 1955), *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, EUA, 1956); *Love me tender* (Robert Webb, 1956).

Los adolescentes forman un sector importante del público asistente a los cines y exigen la posibilidad de proyectar sus actitudes sobre personajes de su misma edad, lo cual resulta beneficioso para las producciones cinematográficas.

Las películas sobre el mundo de los adolescentes invaden el cine mexicano, después de que se comenzaron a realizar filmes con desnudos como *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955), *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *La diana Cazadora* (Tito Davison, 1956), *La virtud desnuda* y *Esposas infieles*, ambas de José Días Morales de 1955; fueron prototipos como lo señala Jorge Ayala Blanco, de actrices que comenzaban su carrera cinematográfica o de estrellas olvidadas que posaban sin ropa, modelos inmóviles de pintores y escultores.

Por ejemplo en la década de los años 30's *Santa* (1931) de Antonio Moreno se encontrará al primer prototipo de la mujer de mala vida: la joven honesta que ha vivido en la desgracia por su mala suerte: "prostituta desventurada por vocación, Santa vive exclusivamente para purgar la condena que le impone su pecado de inexperta juventud."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, p. 31.

En esos años existió un subgénero que el crítico cinematográfico Angel Miquel menciona en un pequeño ensayo llamado *Bohemios en el cine mexicano de los años treinta*, donde de alguna manera los jóvenes eran representados en un rubro llamado “bohemos” donde la juventud “tenía otro concepto de la vida y creía más acendradamente en el amor, la amistad y otros ideales sublimes.”<sup>2</sup>

En semejanza con el siglo XIX donde se gestó el Romanticismo, movimiento filosófico que consideró que la realidad del individuo reside en la espiritualidad y donde el espíritu es creación; los bohemos se dedicaban a la creación artística, mientras que resentían la incompreensión de la sociedad con la cual sólo convivían cuando vendían sus creaciones. Ellos podían vivir en la pobreza, pero no era extrema. Charlaban largas horas. Las mujeres eran sus musas las cuales descubrían cuando ellas se encontraban en momentos difíciles (abandono o maltrato). Los conflictos sociales pasaban a segundo término.

Algunos ejemplos que enmarcaron estas situaciones fueron: *Bohemios* (Rafael E. Portas, 1934), *Una mujer en venta* (Chano Urueta, 1934), *Eterna mártir* (Juan Orol, 1937) y *La mujer de nadie* (Adela Sequeyro, 1937).<sup>3</sup>

Al respecto en la bohemia como lo expresó Carlos Díaz Dufoo, quien en 1894 había fundado con Manuel Gutiérrez Nájera la Revista *Azul*, “cabían todos los desórdenes, todas las locuras, todas las extravagancias, todos los vicios”.<sup>4</sup> Esta definición aún siguió vigente en las generaciones posteriores.

Para años siguientes: *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), que exalta el hogar mexicano de ese tiempo y el sacrificio de los hijos; *Mil estudiantes y una muchacha* (Juan Bustillo Oro, 1941) e *Internado para señoritas* (Gilberto Martínez Solares, 1943), evocan las experiencias estudiantiles de manera nostálgica; *Adiós Juventud* (Joaquín Pardavé, 1943), alude a la añoranza de los jóvenes estudiantes de 1922 con sus amores y su música de época; *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) y el reflejo del paternalismo y la comprensión entre padres e hijos. De alguna manera también el cineasta español Luis Buñuel en 1950

---

<sup>2</sup> “La mujer de nadie”, *La Prensa*, México, 29 de octubre de 1937, citado por Miquel Angel, *Bohemios en el cine mexicano de los años 30*, p.6

<sup>3</sup> En tiempos del cine mudo hubo alguna cinta como *La Tigresa* (Mimí Derba y Enrique Rosas, 1917) en la que se representó de esta forma al artista, *Ibidem*, p. 6

<sup>4</sup> Carlos Díaz Dufoo, “La bohemia”, citado en *Ibidem*, pág.11.

había filmado en México la película *Los Olvidados*, sobre la marginación de la juventud.

Los jóvenes entre chamarras de cuero, bailes juveniles, partidos de fútbol, enfrentamientos deportivos entre la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y el Politécnico, se daba un mundo juvenil de rebeldes sin causa (término acuñado por la película *Rebelde sin causa* de Nicolas Ray) a través de películas como *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956), *Paso a la juventud* (Gilberto Martínez Solares, 1957), *La locura del rock and roll* (Fernando Méndez, 1956), *Al compás del rock and roll* (José Díaz Morales, 1956).

En esos años no se transgredía la moral de la época. Se inculcaba a los jóvenes la idea de no enamorarse e involucrarse sentimentalmente, con mujeres que se hubieran dedicado a la prostitución como en *¡Viva la juventud!* (Fernando Cortés, 1955), *Paso a la juventud* (Gilberto Martínez Solares, 1957), *Los amantes* (Benito Alazraki, 1956).

En cuanto a la aflicción sobre la castidad de las jóvenes se encontraban las películas *Con quién andan nuestras hijas* (Emilio Gómez Muriel, 1955), *El caso de una adolescente* (Emilio Gómez Muriel, 1957), *Quinceañera* (Alfredo B. Crevena, 1958), *Chicas casaderas* (Alfredo B. Crevena, 1959).

Alejandro Galindo fue uno de los directores quién realizó películas sobre jóvenes. En ellas como *La edad de la tentación* (1958), *Ellas también son rebeldes* (1960), *Mañana serán hombres* (1961), manifestaba los “excesos” de la juventud como: la vagancia de los jóvenes en moto por la Zona rosa (por ejemplo), el ligue en cafés y discotecas oscuras, el emborracharse, el contestar groseramente a sus padres; sin embargo redimirá a los jóvenes, porque “si un joven se pierde, todos tienen la culpa, es decir nadie”.<sup>5</sup>

En ese momento no se habían abordado problemáticas sociales de una manera profunda como la delincuencia, la drogadicción, el alcoholismo, la homosexualidad, la bisexualidad, entre otras.

Dentro del cine de adolescentes, la película *Los jóvenes* (Luis Alcoriza, 1960), como lo señala Jorge Ayala Blanco, es un intento serio por innovar el tema

---

<sup>5</sup> Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, p. 180

de la adolescencia en el cine mexicano, porque posee un diálogo realista, donde existe una pugna entre los personajes y su ambiente, donde nos remite a un ambiente de posguerra, al neorrealismo italiano, además de imitar los estilos de vida norteamericana impuestos por medio de la propaganda y el cine, incluso los personajes son complejos y contradictorios.

El cine juvenil de los años sesenta fue representado por las voces cantantes de esos momentos: César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María, Alberto Vázquez. Era un cine de comedia rosa. Una de las actrices representantes será Angélica María considerada como la “novia de la juventud”, la cual participó en *El Gángster* (Luis Alcoriza, 1966), *Cinco de Chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1968), guión escrito por José Agustín.

Otros ejemplos fueron filmes relativos a jóvenes de clase media que se reunían en fuentes de sodas, donde se dedicaban a cantar y lograban ser exitosos. Las historias trataban los líos amorosos de pareja, las preocupaciones y sacrificios de las madres a sus hijos, la previsión del matrimonio entre otras. *El cielo y la tierra* (Alfonso Corona Blake, 1963), *Dile que la quiero* (Fernando Cortés, 1963), *La edad de la violencia* (Julián Soler, 1963), *Canta mi corazón* (Emilio Gómez Muriel 1964) *Los novios de mis hijas* (Alfredo B. Crevenna, 1964), *Perdóname mi vida* (Pedro Galindo, 1964) serán entre otros, ejemplos del cine de los años sesenta.

*Alguien nos quiere matar* (Carlos Velo, 1969), abordaría el tema de la revolución a través de la sátira, el humor y la farsa; *Ya sé quien eres (Te he estado observando)* (José Agustín, 1970), definía las angustias y frustraciones de la juventud de clase media. Estos filmes serían sobre la pugna generacional.

Otros títulos a mencionarse como *El terrón de azúcar con LSD* (Tito Davison, 1968) incide en el tema de la droga LSD; *Las confesiones de una adolescente* (Julián Soler, 1969), comedia melodramática sobre las inquietudes de una chica adolescente; *Rosas Blancas para mi hermana negra* (Abel Salazar, 1969), acerca de la discriminación y el racismo; *Las bestias jóvenes* (José María Fernández Unsáin, 1969) una película que condenó a los jóvenes por tener relaciones sexuales, abordó la diversidad sexual (el lesbianismo) que se pagó con el suicidio, la falta de comunicación entre padres e hijos. *Como perros y gatos* (Miguel

M. Delgado, 1968), comedia que aborda el amor que se opone a la complacencia de los padres; *Los años verdes* (Jaime Salvador, 1966), comedia de jóvenes internadas, incomprendidas por sus padres.

La problemática de los jóvenes que enfrenta las hostilidades y peligros de la ciudad, se verá reflejada en *Los Caifanes* (Juan Ibañez, 1966). En *Más allá de la violencia* (Alfonso Corona Blake, 1970) abordaría el consumo de alucinógenos, la crítica a la libertad, el incesto. Se recrearía un rito, inspirado en el asesinato de la actriz hollywoodense Sharon Tate.

Debido a los acontecimientos de 1968, el régimen hizo lo posible por regular la rebeldía juvenil y evitar que se trataran temas de problemáticas sociales y políticas en el cine, encaminándolo a la música del momento (el rock), las drogas, la forma de vestir, los jipis, etc.

Se cae en una generalización de las temáticas porque como la expresa Jorge Ayala Blanco, “se trató de meter en un solo compartimento a toda la “juventud” y manejar a los jóvenes mexicanos como una entidad monolítica ¿A qué jóvenes nos referimos: a los jóvenes obreros, a los jóvenes lumpenes, a los jóvenes guerrilleros, a los jóvenes halcones, a los jóvenes priístas, a los jóvenes tecnócratas, a los jóvenes privilegiados o a los jóvenes de clase media apolítica?”<sup>6</sup>

Los años sesenta fueron la enunciación de la revolución sexual, la libertad y un concepto del amor por arriba de los márgenes impuestos. Pero aunque hubiera autenticidad en esas particularidades y manifestaciones de esa época, el cine continuaba siendo dirigido por hombres maduros. De los años 70s y 80s, pocos y sólo intentos marcaron esas décadas.

*Fantoche* (Jorge de la Rosa, 1976) mostraba la obsesión por el sexo y la violencia en la etapa infantil; *El muro del silencio* (Luis Alcoriza, 1971), el problema de la sobreprotección de una madre hacia su hijo, *Pubertinaje* (José Antonio Alcaraz-Leder, 1971), en el reconocimiento sexual entre dos niños envueltos en aspectos de moralidad; *Novios y amantes* en dos episodios: *Noche de bodas: novios* y *Dúo: amantes*, (Sergio Véjar, 1971) de las frustraciones y expectativas que provoca un matrimonio juvenil.

---

<sup>6</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, p. 259

En *Canoa* (Felipe Cazals, 1971), el 14 de septiembre de 1968 cinco jóvenes empleados de la Universidad de Puebla que iban de excursión, serán linchados en San Miguel Canoa, por ser considerados parte del movimiento estudiantil de ese momento. Jóvenes que se vieron asesinados por un pueblo que se sintió amenazado en sus creencias religiosas.

En *Las Poquianchis* (Felipe Cazals, 1975) también varias jóvenes viven en el mundo de la prostitución en el Estado de Guanajuato. En *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), “los muchachos parranderos se divertirán a costillas del hombre degradado.”<sup>7</sup>

*Fonqui* (1982-84) medimetro documental producido por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), será un ejemplo de una mirada cinematográfica a la existencia de una de muchas realidades a las que se ha enfrentado la juventud mexicana. Hoyo fonqui: “La liberación momentánea del atropello, el desempleo, la carencia de sitio, la comprensión de familia, los asaltos de la policía (...) El deseo de pertenecer, los rockeros creen que oír y bailar rock es la vida irrefrenable. Fonqui. Modos de vida, actitudes adolescentes y juveniles que delatan modos de vida. La capital de México resumida en una tarde húmeda de una colonia proletaria. Abstente de cualquier esperanza. No le hagas caso al fatalismo. Estás en tu elemento, chavo, ninguna comisión te vigila, tu lenguaje es tu mundo, tu cuerpo es tu lenguaje, tu libertad, expira en unas horas. Eres banda. No tienes porvenir atendible. Lo único que te importa es hacer visible tu presente.”<sup>8</sup>

En contraposición a *Fonqui*, *Estos locos, locos estudiantes* (Cachún, cachún, ra-rá) (René Cardona, 1984) y argumento de Luis de Llano M., será un filme creado a partir de la televisión privada Televisa. Película que fabricó personajes prototipos que tendrían una misma mentalidad: La generación cachuna: Jóvenes de clase media que se divierten y estudian y en donde no existe una mínima de rebeldía juvenil.

Otros títulos de la misma vertiente en los años 80s de Televisa protagonizadas por Lucerito serán *Coqueta* (1984) y *Delincuente* (1984), ambas de

---

<sup>7</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, p. 32

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 158

Sergio Béjar, donde aparece Pedrito Fernández; *Fiebre de amor* (1985) y *Escápate conmigo* (1988) películas musicales de René Cardona hijo, protagonizadas por “las estrellas del momento”, Luis Miguel en la primera y Mijares en la segunda.

Por ejemplo en los años ochenta, pueden mencionarse las películas *Cómo ves* (Paul Leduc, 1985) que lanzan una mirada a los jóvenes que se encuentran encerrados entre la miseria, la represión, la insalubridad y la violencia en la ciudad de México; en la que aparecen cantantes de rock como Rockdrigo, Cecilia Toussaint y el Tri, los cuales eran hilos conductores de las imágenes de los chavos banda y del poeta Javier Molina.

*Diamante* (Gerardo Lara, 1984) medimetro que aborda la delincuencia juvenil en la ciudad de Toluca a través de un joven oprimido por la violencia hereditaria.

Se hicieron películas comerciales que trataban temas como el rock o jóvenes inconformes pero bajo los lineamientos del sistema. *Un toque de rock* (Sergio García, 1988) largometraje en formato super 8, sería un “toque filmico y objeto de culto para numerosos jóvenes lumpen-clase-medieros, lumpen subproletarios y lumpen-lumpen a fines de los años ochenta.”<sup>9</sup>

*Perro Callejero I y II* con base en los niños de la calle que desde temprana edad se involucran con la drogadicción y la delincuencia.

*De veras me atrapaste* de Gerardo Pardo, en donde los jóvenes se encontraban en un ambiente de rock, drogadicción y represión policiaca. El director y guionista era el hombre que tocaba la batería en un grupo de rock progresivo llamado Manchuria. Película basada en un cuento de René Avilés Fabila.

*La banda de los panchitos* (Arturo Velazco, 1986), sobre un grupo de jóvenes con problemas de desempleo, drogadicción; “que aludía a la violencia lumpenaria, gozosa y con un panfleto redentorista.”<sup>10</sup> *Porros-Calles sangrientas* (Damián Acosta, 1990) y *Olor a muerte/Pandilleros* (1986), serán ejemplo del cine hiperviolento de los ochenta.

---

<sup>9</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La disolución del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito*, p. 90

<sup>10</sup> García, Gustavo; Coria, José Felipe, *Nuevo cine mexicano*, p. 65

*Alguien se acerca* (Ramón Cervantes, 1989), relatará la historia de un joven lumpen carente de opciones sociales definidos para quien “en su rebeldía prefiere continuar cheleando, sentado de espaldas, sin darse por enterado, cuando su angustiada Julieta con el vientre hinchado va a buscarlo al taller a donde se ha desaparecido toda la semana.<sup>11</sup>

En la cuestión sexual, *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1984) ilustra la libertad erótica y abordará el tema de la homosexualidad de un joven clasemediero.

Otros títulos a mencionarse serán en lo concerniente a la prostitución: *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés, 1985), donde una chica deambula por la ciudad de México entre detenciones policiacas y la cual sobrevive gracias a la prostitución y el robo y *Lili* (Gerardo de Lara, 1988) episodio de *Historias de la Ciudad*.

El reflejo de la autodevaluación de los años 80s donde se ve inmersa la juventud, se reflejará en películas de cineastas femeninas como *Dime algo por última vez* (1985), *La luz por la rendija* (1982), *A destiempo* (1986) de Rebeca Becerril.

Otra mirada femenina puesta en la juventud será en *Azul celeste* (1988) y *Lola* (1989) de María Novaro, donde en ésta última una muchacha joven, madre soltera busca reencontrarse consigo misma. *Crónica de familia* (Diego López Rivera, 1986) revela una misteriosa alevosía en los seres, jóvenes o adultos que los circunda, como una prisión de clase<sup>12</sup>. *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989) recreará de manera superficial en un apartamento, la matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

Hacia principios de los años 90s, el cine exaltaba como en los años 80s, a “las estrellas televisivas” del momento: Gloria Trevi, Ricky Martin, Bibi Gaytán, Paulina Rubio, Alejandra Guzmán, Garibaldi, Magneto; en películas como *Verano Peligroso* (René Cardona hijo, 1990), *Pelo suelto* (Pedro Galindo, 1991), *Más que alcanzar una estrella* (Juan Antonio de la Riva, 1992), *Zapatos viejos* (Sergio

---

<sup>11</sup> Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, p. 449

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 432

Andrade,1992), *Cambiando el destino* (Gilberto de Anda, hijo, 1992), *Una papa sin catsup* (Sergio Andrade, 1994), *Bésame en la boca* (Abraham, Cherem, 1994).

En los últimos años el quehacer cinematográfico, ha cambiado la visión que se tenía, por ejemplo en los años cincuenta, sobre los jóvenes.

Aparecen los trabajos de temática sexual como *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón 1990), donde se abordó el tema del SIDA de manera cómica, pese a las críticas; *La tarea prohibida* (Jaime Humberto Hermosillo, 1990) relato del incesto de una mujer y su joven hijo; *Anoche soñé contigo* (Marisa Sistach, 1991) retrata el despertar sexual de un adolescente; *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1993), basada en una novela del premio Nobel Naguib Mafuz, adaptada por Vicente Leñero en un ambiente citadino del la zona centro (La Lagunilla), que abordará a la prostitución; *Libre de culpas* (Marcel Sisniega, 1995), donde un adolescente al morir su padre, reencuentra a su hermano mayor que vuelve de Europa, para corromper a los suyos, historia donde son cuestionados los valores tradicionales de la familia. *Un hilito de sangre* de Erwin Neumaier, acerca del despertar sexual de un adolescente; *La primera noche* (1998) y *La segunda noche* (2000) ambas de Alejandro Gamboa, acerca de las experiencias sexuales de varios adolescentes.

La mirada hacia la femineidad se verá en *La mujer de Benjamín* (1991) historia de una joven pueblerina que había sido raptada por un maduro tendero del pueblo y *Sin remitente* (1994) de humor negro donde una joven fotógrafa provoca la desgracia amorosa de un anciano a través de cartas de amor por correspondencia, ambas de Carlos Carrera; *Ciudad de ciegos* (Alberto Cortés, 1990), que se desarrolla en el interior de un apartamento, en distintos tiempos, mientras transcurren el dolor, la reflexión sobre la vida, la muerte y el amor.

Acerca de la amistad y el amor encontramos a *Un año perdido* (Gerardo Lara, 1992), que relata la historia de dos chicas adolescentes en una preparatoria estatal toluqueña en los años setenta; *Novia que te vea* (Guita Shyfter,1992), historia que reflejó el medio de la comunidad judía en la ciudad de México contextualizada en el México de los años cuarenta y cincuenta, de dos chicas (una judía y otra mexicana) en conflictos de amistad. *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos

Marcovich,1997), sobre la amistad entre una chica cubana y una mexicana, quienes comparten la experiencia de estar lejos de la figura paterna.

*Pruebas de amor* (Jorge Prior, 1991) melodrama el cual desemboca la relación de dos estudiantes enamorados, con cierta similitud a la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta*. *Un Embrujo* (Luis Carlos Carrera,1998), romance secreto entre un niño de trece años y su maestra que se desarrolla en Yucatán.

En lo concerniente a las relaciones de pareja encontramos a *Cómodas mensualidades* (Julián Pastor, 1990), acerca de una joven pareja forzada a casarse por un embarazo inoportuno.

*Cilantro y Perejil* (Rafael Montero, 1996), acerca de los problemas conyugales, al mismo tiempo que el escritor German Dehesa aparece como psicólogo dando explicaciones acerca del amor; *Sexo, Pudor y Lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), historia donde se relatan las infidelidades, deseos, rechazos, separaciones y reconciliaciones, pero sobre todo la búsqueda desesperada del amor.

En lo que respecta a temáticas como la violencia, la marginalidad, la delincuencia, los problemas familiares, etcétera, encontramos a *Angel de Fuego* (Dana Rotberg, 1991), en un circo callejero una adolescente trapecista queda embarazada por su padre. *Lolo* (Francisco Athié, 1992) que relata la historia de un chico en un mundo marginal ubicado en la ciudad de México; *Principio y fin* (Arturo Ripstein,1993), cinta que exalta el sentimiento amoroso, donde se incluye el incesto; *Fibra óptica* (Francisco Athié,1996), donde un joven periodista desempleado acepta escribir sobre el asesinato de un prominente líder sindical lo que lo inmiscuye en el poder político arriesgando su propia vida; *Crónica de un desayuno* de Benjamín Cann, una visión ácida sobre la familia mexicana.

*Hasta Morir* (Fernando Sariñana, 1993), cinta que narra la historia de un joven cholo<sup>13</sup> que regresa a la ciudad de México e inicia en la delincuencia a su amigo de la infancia y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), en que un joven adolescente vive con su madre, su hermano, la esposa y el pequeño hijo de

---

<sup>13</sup> Estilo juvenil surgido desde los años sesenta en el seno de la segunda generación de emigrantes mexicanos en California y difundido en los años ochenta en la frontera norte de México y en las ciudades del centro del país. Definición extraída de Feixa Carles, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, p. 193

ella. Su convivencia intrafamiliar lo llevará a tomar decisiones que lo llevará a entrar en un mundo corrompido. La historia transcurre junto con otras dos: la de un ex guerrillero comunista y la de un hombre maduro que abandona a su esposa y se une a una exitosa modelo. Las historias se entrelazan por medio de un accidente.

En este nuevo cine que retrata a los jóvenes, hace un mayor énfasis en las cuestiones de pandillerismo, delincuencia, drogadicción, problemas de pareja, sexualidad, miseria, alcoholismo, violencia, desintegración familiar, etc., factores que son parte del comportamiento de la juventud y que el cine ha intentado mostrar de manera más cercana a la realidad, porque ahora quizá se trata de reflejar al joven ante la supervivencia de su mundo cada vez más difícil de vivir.

Elegir las películas *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros* del cine mexicano contemporáneo, se justifican a través del tipo de análisis cinematográfico desde el punto de vista de la historia y que será expuesto en el siguiente capítulo; así como lo que respecta a cada temática elegida para cada filme. Pero en el análisis ¿qué tipo de jóvenes están siendo abordados?

Si bien se había mencionado en el apartado anterior, que no existe una juventud sino varias juventudes. De este modo se puede decir que los personajes juveniles abordados son jóvenes de ciudad. En los filmes de *Lolo*, *Hasta Morir* y *Amores perros*, los jóvenes se enfrentan a la sobrevivencia entre la falta de recursos económicos, la imposibilidad de tener un empleo, el bajo nivel de vida, la desintegración familiar, la drogadicción, la delincuencia; entre otras situaciones a las que se enfrentan los jóvenes no sólo de la ciudad de México, sino de todo el mundo.

En el caso de *Sexo, pudor y lágrimas*, aunque se aborda a un tipo de joven de ciudad, éste ha tenido los medios para poder subsistir económicamente de manera holgada, se desenvuelve en un mundo de comodidades, porque el ambiente en el que habita es de oportunidades de desarrollo intelectual y laboral, a diferencia de los otros personajes que habitan en lugares donde los problemas sociales están a la orden del día.

Con respecto a las temáticas, es difícil discernir una temática en un filme, porque pueden revisarse distintas e interrelacionarse. Sin embargo, el interés por

estudiar esas películas, ha sido por la manera de retratar (aunque parezca reiterativo) las distintas problemáticas, en las que se ven desenvueltos cada uno de los personajes juveniles.

En *Lolo*, mirar al joven en un mundo de pobreza y marginalidad, que lo hace caer en el homicidio. En *Hasta Morir*, observar el mundo de la delincuencia a través de dos jóvenes, que pierden el valor de la amistad, llegando a destruirse. En *Sexo, pudor y lágrimas* apreciar a la soledad en la juventud, refugiada en la promiscuidad y en la falta del sentimiento del amor no sólo de pareja sino de sí mismo. En *Amores perros* examinar la violencia del medio, que va destruyendo las expectativas de convivencia entre los integrantes jóvenes de una familia, llevándolos a cometer actos delictivos, que los va destruyendo poco a poco.

De este modo, realizar un análisis cinematográfico, permite incorporar a la historiografía fílmica nacional, documentos que aporten distintas visiones (que no serán las primeras ni las últimas), de los que han realizado nuestro cine, de cómo se ha plasmado cada temática y de su percepción por parte de los críticos y el público.

Esto no significa que no interesen los jóvenes del interior del país, como por ejemplo los jóvenes indígenas en su medio determinado. Solo que este estudio se aproxima a una realidad inmediata en la cual se encuentra mucha de la juventud urbana del Distrito Federal o de otras ciudades: el desempleo masivo, la falta de mejores condiciones de vida, la delincuencia, la drogadicción, la pobreza; y en otro tipo de jóvenes como el personaje de *Tomás*: el ocio, la soledad, el vacío, la promiscuidad, etcétera.

Estas consideraciones nos permiten entender que en los jóvenes urbanos existen diferencias. A su vez, no son los únicos que pueden vivir esas realidades, porque en los jóvenes de provincia también se presentan, pero deben ser precisadas para cada lugar y tipo de características culturales que ellos tengan y esto, formaría parte de otro análisis.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, ERA, 1968, 422 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Dirección General de Difusión UNAM, Col. Cuadernos de cine, 1974, Tomo I, 292 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, México, ERA, 1986, 345 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, *La disolución del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito*, México, Grijalbo, 1991, 547 pp.
- Miquel, Ángel, *Bohemios en el cine mexicano de los años treinta*, México, Filmoteca de la UNAM, 2000, 21 pp.
- García, Gustavo; Coria, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, México, Ed. Clío, 1997, 85 pp.
- Feixa, Carles, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, México, SEP/Centro de Investigaciones y Estudios Sobre Juventud, 1998, 205 pp.
- Athié, Francisco, *Lolo, libro cinematográfico*, México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 1991, 85 pp.
- Fuentes-Berain, Marcela, *Hasta morir*, México, Ed. Milagro/IMCINE, 1995, 115 pp.
- García, Gustavo; Coria, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, México, Ed. Clío, 1997, 85 pp.
- García, Gustavo; Coria José Felipe, *Época de oro del cine mexicano*, México, Ed. Clío, 1997, 85 pp.
- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, México, CNCA/IMCINE/Universidad de Guadalajara, 1994, 18 tomos.
- García Riera, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano, Primer siglo 1897-1997*, México, Mapa/IMCINE/CONACULTA, 1998, 466 pp.
- Miranda Duarte, Héctor, *La imagen del cine industrial mexicano sobre la juventud de 1960 a 1969*, Tesis de Licenciatura por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, México, 1999, 130 pp.

## BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Antonio, *Saber ver el cine*, México, Paidós, 1991.

Adsuara Sevillano, Eduardo, *La juventud en la sociedad contemporánea*, México, Arte y Cultura A.C., 1970.

Amar Rodríguez, Víctor Manuel, *El cine nuevo brasileño (1954-1974)*, Madrid, Dykinson, 1993.

Amará, Giuseppe, *Como acercarse a la violencia*, México, CONACULTA, 1998.

Aranda J., Francisco, *Luis Buñuel. Biografía Crítica*, España, Lumen, 1975.

Aumont, Jacques y Leutrat, J. L., *Theorie du film*, France, Albatros, Collection de cinema.

Aumont, Jacques y M. Marie, *Análisis del Film*, México, Paidós Comunicación, 1998.

Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, España, Paidós Comunicación, 2004.

Ayala Blanco, Jorge, *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*, México, Grijalbo, 1994.

Badiou, Alain, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

- Baloleras González, Lucia Cyndia, *Un acercamiento a Luis Buñuel en su película Los olvidados*, México, FFyL-UNAM, 1995 (tesis).
- Ballabriga Pina, Luis, *El Cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel*, España, Ed. Festival de Cine de Huesca, Colección “Huesca de Cine” 5, 1993.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.
- Béllanger, Gerard, *Le cinéma dans la classe. Données pratiques pour la création collective et L'analyse du langage cinématographique*, Belgique, Casterman, 1977.
- Bonilla Vélez, Jorge Iván, *Violencia, medios y comunicación. Otras pistas en la investigación*, México, Trillas, 1995.
- Bron, Jean-Albert; Leiglon Christine, *A la decouverte de l'image. Image, le regard en jeu*, Paris, Ellipses, 2001.
- Burton, Julianne, *Cine y cambio social en América Latina: Imágenes de un continente*, México, Diana, 1991.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Cassetti, Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, España, Paidós, 1991.
- Cassetti, Francesco, *Teorías del Cine*, España, Cátedra.
- Castro, Roberto; Cacique, Irene (Editores), *Estudios sobre cultura, género y violencia contra las mujeres*, México, UNAM/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2008.

CEPAL, *Juventud, población y desarrollo en América Latina y El Caribe*, CEPAL, 2000.

Cesarman, Fernando, *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, México, Ed. Miguel Ángel Porrúa, 1998.

Collins C., Peter, *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Argentina, Fraterna, 1987.

Costa, Pere-Oriol, *et. al., Tribus urbanas, El ansia de la identidad juvenil. Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, España, Paidós Ibérica, 1996.

De la Colina, José, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Planeta/Joaquín Mortiz, 1986.

Del Pozo, José, *Historia de América Latina y del Caribe. 1825 hasta nuestros días*, Santiago de Chile, LOM, 2002.

Dick, Bernard F., *Anatomía del Film*, México, Noema, 1981.

Domínguez Nateras, Alfredo (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, México, UAM/Miguel Ángel Porrúa, 2002.

Dudley, J. Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

- Eisenstein, Sergei, *Perspectivas, in da Revolucao aArte, da Arte a Revolucao*, Lisboa, Presença, 1974.
- Emiliozzi, Irma (Comp.), *La aventura textual. De la lengua a los nuevos lenguajes*, Argentina, Stella/La Crujia Ediciones, 2003.
- Fajnzyblber, Pablo, *et. al., Crimen y Violencia en América Latina*, Colombia, Alfaomega Grupo Editor, 2001.
- Field, Syd, *¿Qué es el guión cinematográfico? Material didáctico*, México, CUEC-UNAM, 1986.
- Feixa, Carles, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, México, SEP/Centro de Investigaciones y Estudios Sobre Juventud, 1998.
- Fernández Diez, Federico y Martínez Abadía, José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, España, Paidós Ibérica, 1999.
- Ferrés, Joan, *Televisión y Educación*, España, Paidós, 1994.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gilly, 1980.
- García Canclini, N. y Monita C. F. (Coord.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, México, Grijalbo/UNESCO, 1990.
- García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, México, CNCA/Limusa, 1997.
- Getino, Octavio, *La tercera mirada, panorama del audiovisual latinoamericano*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

- Goirand, Camille, *La politique des favelas*, Paris, Karthala/CERI (Centre d'Études et de Recherches Internationales), 2000.
- Goliot-L'été, Anne y Vanoye, Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Halperin Dongui, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1986.
- Hannah, Arendt, *Sobre la violencia*, México, Joaquín Mortiz, 1970.
- Hidalgo Rossell, Mónica Edith, *Análisis de la representación cinematográfica de la juventud de finales del siglo XX identificada con la generación X*, México, FCPyS-UNAM, 2005.
- Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, SEP/UAM, 1988.
- Hünemann-Margit, Eckholt (Eds.), *La juventud latinoamericana en los procesos de globalización. Opción por los jóvenes*, Buenos Aires, FLACSO/Eudeba, 1998.
- Jarvie, I. C., *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- Joly, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, France, Armand Colin, 2005.
- Joset, Jacques (comp.), *Littérature, histoire et Cinéma de l'Amérique hispanique. Actes du Colloque International du Centre de Recherches et d'Études sur l'Amérique Ibérique*, Belgique 2003, Ed. Université de Liège, 161 p.
- Journot, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du Cinéma*, France, Armand Colin, 2004.

- Kracahuer, Siegfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1988.
- Leal, Juan Felipe y Jablonska, Alexandra, *La Revolución Mexicana en el Cine Nacional, Filmografía 1911-1917*, México, UPN, Col. Los Cuadernos del acordeón, 1997, 2ª ed.
- Lewis Oscar, *Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- López Martínez, María Teresa, *Los jóvenes vistos por el cine mexicano en la actualidad. Análisis de las películas Lolo, Hasta morir, Sexo, pudor y lágrimas y Amores Perros*, México, FCPyS-UNAM, 2001 (tesis).
- Lotman, Juri, *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979.
- Mahieu, José Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- Martínez, Josefina (Coord.), *El cine y el video: recursos didácticos para la historia y las ciencias sociales*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 1996.
- Medea, Benjamín y Mendonca Maisa, Benedita, *Vida política y amores de una mujer afrobrasileña*, México, Siglo XXI, 1997.
- Merlo, Roberto y Milanese, Efrem, *Miradas en la ciudad. Métodos de intervención juvenil comunitaria*, Instituto Mexicano de la Juventud/SEP, México, 2000.

- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, España, Paidós, 2002, Volumen I.
- Miranda Duarte, Héctor, *La imagen del cine industrial mexicano sobre la juventud de 1960 a 1969*, México, FCPyS-UNAM, 1999.
- Mitry, Jean, *Diccionario de Cine*, Barcelona, Larousse, 1970.
- Monnet, Jérôme (dir.), *L'urbanisme dans les Amériques*, Paris, Karthala, 2000.
- Monterde, José Enrique y Màgic, Drac, *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laila, 1986.
- Nagib, Lucia (Edit.), *The New Brazilian Cinema*, London, I. B. Taurus, 2003.
- Nateras Domínguez, Alfredo, "De cuerpos urbanos violentados. Del *pearcing* al *graffiti*", *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Época, año 3, núm. 8, pp.136-153
- Ortega Soto, Martha, *et. al.*, *Violencia: Estado y Sociedad, una perspectiva histórica*, México, UAM/Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- Pecori, Franco, *Cine, forma y método*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM/Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004.

- Pérez Islas, José Antonio; Valdez González, Mónica; Gauthier, Madeleine (coords.), *Nuevas Miradas sobre los Jóvenes México-Quebec*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2003.
- Pérez Murillo, Ma. Dolores y Fernández Fernández, David, *La Memoria filmada. América Latina a través de su cine*, Madrid, Iepala, 2002.
- Poloniato, Alicia, *Cine y comunicación*, México, Trillas, 1988.
- Posada V, Humberto, *Apreciación de cine*, México, Alhambra Mexicana, 1995.
- Ricci Bitti, Pio E. y Zani, Bruna, *La comunicación como proceso social*, México, Grijalbo/CNCA, 1990.
- Russo, Eduardo A., *Diccionario de Cine*, Argentina, Paidós, 1998.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1983.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Sánchez Vidal, Agustín, et. al., *Los olvidados, una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa, 2004.
- Santana, Adalberto, *El narcotráfico en América Latina*, México, Siglo XXI, 2004.
- Siety, Emmanuel, *El plano en el origen del cine*, España, Paidós, 2004.

Soler, Llorenç, *La televisión. Una metodología para su aprendizaje*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1988.

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

Stam, Robert, *Teorías del Cine*, México, Paidós, 2001.

Tudor, Andrew, *Cine comunicación social*, Madrid, Gustavo Gilli, 1974.

Trueba, Fernando, *Diccionario de cine*, España, Planeta, 1998.

Valenzuela Arce, José Manuel, *Vida de barro duro. Cultura popular juvenil y graffiti*, México, Universidad de Guadalajara/El Colegio de la Frontera Norte, 1997.

## HEMEROGRAFÍA

Achour, Bernard, "Gangs of Rio", *TéléObs/Le nouveau cinema*, France, 13 mars 2003, p.2

Aviña Rafael, "Refleja horror de las urbes", *Reforma*, Sección "gente", 14 marzo de 2003, p.26

Cahiers du Cinéma, "Ecrits d' Eisenstein (2) " Eh!" De la pureté du langage cinématographique", *Cahiers du Cinéma*, No. 210, France, 1969, pp. 10-15, 22, 23-28, 29-38.

Campion Alexis, "La Cité de Dieu", *Le Journal du Dimanche*, 16 mars 2003

Cannes 2002, “La Cité de Dieu”, *Cannes Sélection Officielle- Hors Compétition*, France, Mars Distribution, 2002, 28 p.

Cañas Restrepo, Juan José; Abad, Miguel Ángel, Sepúlveda López, Mónica, “Ciudadanía juvenil. Contextos y prácticas juveniles en Colombia”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Instituto Mexicano de la Juventud/SEP, Nueva época, Año 6, No. 16, México, enero-junio, 2002.

Centro de Documentación e Investigación, “Ficha de filmes extranjeros”, *Expediente No. C-11197*, Cineteca Nacional/CONACULTA, México, 24 de marzo de 2002, pp.1- 2.

Chapela Luz, María, “Los jóvenes y la cultura. Continuidad y Cambio”, *Revista JOVENes*, Cuarta época, Año 1, No. 4, México, Abril-Junio 1997, pp. 92-99

Didier Perón, “Gangs et favelas. Chaud devant”, *Libération*, 12 mars 2003, p. 1-2.

Dubois Amélie, *La Cité de Dieu, Les Incorruptibles*, 12 mars 2003, p.1

Ehrenfeld, Noemí, “Violencia y violación”, *JOVENes Revista de Estudios sobre la Juventud*, Año 3, No. 8, México, Enero a junio de 1999, p.5

Estrada V., Gerardo (coord.), “El nuevo lenguaje del cine/perspectivas”, *Estudios cinematográficos*, CUEC, Año 9, Num. 25, México, Marzo-Julio 2004, Trimestral, p. 86-92

Ferenczi Aurélien, “La Cité de Dieu”, *Télérama* , 12 mars 2003

Ferenczi Aurélien, “Ma favela va changer”, *Télérama* , 12 mars 2003, p.38.

Freitas, Marcelo, “Río de Janeiro ocupa el tercer lugar en violencia contra jóvenes”, *Quinta feira*, Río de Janeiro, 17 de agosto de 2000, p.165

Froiss Emmanuèle, “Main basse sur les favelas”, *Le Figaro*, p.1.

García Canclini, Néstor, “Culturas juveniles en una época sin respuesta”, *JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud*, Año 8, Núm. 20, México, enero-junio 2004, pp. 42-53

Guillén Luz, María, “Idea, concepto y significado de juventud”, *JOVENes Revista de Estudios sobre la Juventud, in Telpochtli, in Ichpuchtli*, No. 5, México, Enero-Marzo 1985, p. 43

Hernández M., Laura, “Del argot de los jóvenes. Violencia verbal y corrección lingüística”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Época, año 3, núm. 8, México, pp. 96-107

Hopenhayn, Martín, “El nuevo mundo del trabajo y los jóvenes”, *JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud*, Año 8, núm. 20, México, enero-junio 2004, pp. 54-73

Juárez Dayrell, R. y Carrano, Paulo César, “Jóvenes de Brasil”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Época, año 6, núm. 17, México, Julio-diciembre 2002, pp.160-203

“La Cité de Dieu”, *Le Point*, 7 mars 2003

“La Cité de Dieu”, *Le Monde*, 12 mars 2003

“La Cité de Dieu”, *Le Monde*, 21 mai 2002

“La Cité de Dieu”, *Le Monde Aden*, 12 mars 2003

“La Cité de Dieu de Fernando Meirelles”, *TéléObs Cinéma*, 13 mars 2003

“La Cité de dieu. Rififi dans la favela”, *La Tribune*, 12 mars 2003

Le Figaro, “Meirelles dans la guerre des favelas”, *Le Figaro*, Paris, 18 mai 2002, p. 1-2

López García, Manuel E., “¿Cómo somos? Un recorrido por la juventud de Medellín”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Época, año 6, núm.16, México, enero-junio 2002, pp.8-11

Melinard Michael, “Du style, du spectacle mais rien d’autre”, *L’Humanité*, 15 mars 2003

Montaño Garfias, Ericka, “Ciudad de Dios: vida y muerte en las favelas”, *La Jornada*, Sección “Cultura”, México, 20 julio de 2003, p. 5

Navarrete, Georgina, “Un nicho para Los olvidados”, *El Independiente*, Sección “Espectáculos”, México, 23 de octubre de 2003, p. 8.

Odin, Roger, “L’analyse filmique comme exercice pédagogique”, *CinémAction*, No. 47, France, Cerf-Corlet, 1988.

Peschansquei Joao Alexandre, “ Cidade de Deus, ça nous concerne” , *L’Humanité Hebdo*, 15 mars 2003

Pereira Leite Márcia da Silva, “Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, No.11, Río de Janeiro, 2000, pp.49-68.

Reguillo, Rossana, “Culturas juveniles. Producir la identidad: un mapa de interacciones”, *JOVENes de Estudios sobre Juventud*, Cuarta época, Año 2, No. 5, México, Julio-Diciembre 1997, pp.12-31

Reguillo, Rossana, “Violencias expandidas. Jóvenes y discurso social”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Nueva Época, año 3, núm. 8, México, pp. 10-23

Serra I. Salamé, Carles, “Conflicto y violencia en el ámbito escolar”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Año 7, núm. 19, julio-diciembre 2003, México, pp.50-63.

Tesson, Charles, “Les gardiens et les fous (Raymond Bellour: L'analyse du Film)”, *Cahiers du Cinéma*, No. 320, France, 1981, p.62- 63

Tosseri Bénévent, “Plongée dans l’ultra-violence des favelas”, *La Croix*, 12 mars 2003

Trachand Marie-Noëlle, “La critique de. Esthétisme de choc”, *Le Figaro*, 12 mars 2003

“Une histoire de la “Cité de Dieu” aux geoles de Rio”, *Libération*, 1 de marzo de 2003

Unomásuno, “Los Olvidados de Buñuel pertenece a la memoria universal”, *Unomásuno*, Sección “Cultura”, México, 23 de octubre de 2003, p. 39

Valdéz, Mónica, “Diálogo con Luis Carlos Restrepo”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Año 3, No. 8, México, Enero a junio de 1999, México, p.5

Valenzuela, José María, “Culturas juveniles, Identidades transitorias”, *JOVENes de Estudios sobre la Juventud*, Cuarta época, año 1, núm. 3, SEP/Causa joven/CIEJ, México, enero-marzo de 1997, pp. 12-35

## CONSULTAS ELECTRÓNICAS

“Carandirú”, [en línea], *Im conciencia blog*, Dirección URL:  
<http://www.iccc.es/2007/04/19/carandiru/>

Diccionario de la Real Academia Española, [en línea], Dirección URL:  
<http://www.rae.es/rae.html>

Greene F., Ricardo, “Ciudad de Dios: tan lejos de la postal, tan cerca del infierno”, [en línea], *Revista de estudios culturales urbanos*, núm. 1, verano, 2004, Dirección URL: [www.bifurcaciones.cl](http://www.bifurcaciones.cl).

Instituto de Estudios Críticos  
<http://www.17.org.mx/index.php?simple=1&cont=66&autor=521>

“La zona”, [en línea], *LaHiguera.net*, Dirección URL:  
<http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/3004/reparto.php>

Salanova Sánchez, Enrique Martínez, *Glosario de cine* [en línea], Dirección URL:  
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm#F-M>

“Satanás”, [en línea], *LaHiguera.net*, Dirección URL:  
<http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/4029/ficha-tecnica.php>

[www.cineismo.com](http://www.cineismo.com)

[www.cinelatinoamericano.org](http://www.cinelatinoamericano.org)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

## FICHA TÉCNICA

### **Ciudad de Dios**

Ficha técnica

Dirección Fernando Meirelles

Codirección Kátia Lund\*

Producción Tulé Peak

Guión Braulio Mantovani

Música Ed Cortês

Antonio Pinto

Fotografía César Charlone

Reparto Alexandre Rodrigues

Leandro Firmino

Phellipe Haagensen

Douglas Silva

Jonathan Haagensen

Matheus Nachtergaele

Seu Jorge

Alice Braga

Datos y cifras

País(es) Brasil

Año 2002

Género Drama

Duración 130 minutos

Compañías

Productora 02 Filmes / VideoFilmes. Distribuida por Miramax Films

---

\* Consultar la nota al pie de página de la introducción.