



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

EL OJO DOCUMENTAL: UN ACERCAMIENTO A LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE LA POBREZA.

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA:  
ADRIANA DURÁN GUERRERO

**DIRECTOR DE TESIS**  
**DRA. LILIANA CORDERO MARINES**  
**(CUEC)**

**SINODALES**  
MTRA. ANA MAYORAL MARÍN  
(FAD)  
MTRO. ALEJANDRO TAPIA MENDOZA  
(CUEC)  
DR. ANTONIO DEL RIVERO HERRERA  
(CUEC)  
CINEASTA CARLOS MENDOZA AUPETIT  
(CUEC)

MÉXICO, D.F. ABRIL DEL 2015

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño 



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

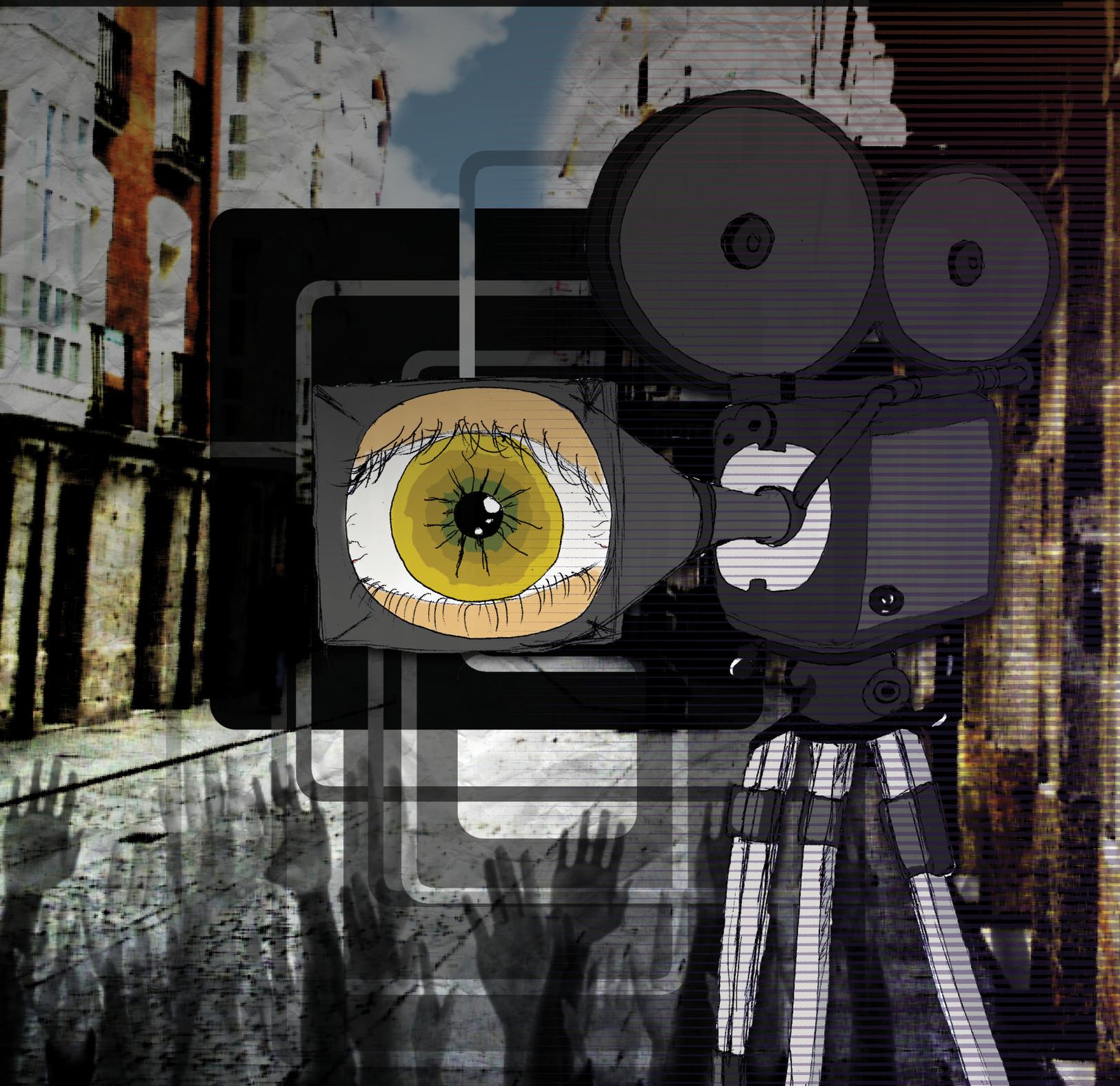
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.

# EL OJO DOCUMENTAL:

Un acercamiento a la construcción visual  
de la pobreza

*Adriana Durán Guerrero*



## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco profundamente al Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, a la Coordinación ubicada en San Carlos y la Coordinación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Instancias que han apoyado esta investigación.

A la Doctora Liliana Cordero Marines, directora de tesis, quien ha caminado junto a mí pacientemente para asesorar este texto. De igual manera quiero agradecer a los sinodales: Mtra. Ana Mayoral, Mtro. Alejandro Tapia, Dr. Antonio del Rivero y al Cineasta Carlos Mendoza. Gracias por su tiempo, enseñanzas y observaciones.

Un especial reconocimiento a los documentalistas Eugenio Polgovsky y Luis Rincón, quienes amablemente me concedieron las entrevistas que forman pilar importante en esta investigación. Gracias a Lala Herrera por las ilustraciones y a Teresa Carvajal por facilitarme algunos títulos de documentales hechos en el CUEC.

Gracias a los profesores de la Maestría en Cine Documental por sus enseñanzas. A mis compañeros: Alba, Katia, Otto, Demian, Emilio, Dagoberto, Iván y Norma, quienes escucharon repetidas veces los progresos de esta investigación e impulsaron, cada uno a su modo, la culminación de este proyecto.

Finalmente, quiero reconocer el apoyo infinito de mi familia y amigos, en especial a Tava, Alejandro, Alejandra, Daniela, Emilio, Yola y Jorge. A ustedes les dedico este esfuerzo.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. EL OJO DEL PODER	11
1.1 VISUALIDAD Y AUTORIDAD	13
1.2 POBREZA	17
1.2.1 DE LO GLOBAL A LO LOCAL	17
1.2.1.1 DESVENTAJA DE MÉXICO FRENTE AL SISTEMA GLOBAL	19
1.2.1.1.1 DESIGUALDAD EN MÉXICO	22
1.2.1.1.1.1 DESIGUALDAD LABORAL Y DE SEGURIDAD SOCIAL	24
1.2.2 EL OJO DEL PODER	29
1.2.2.1 SECTOR INSTITUCIONAL (CONEVAL)	30
1.2.2.2 SECTOR ECONÓMICO (BANCO MUNDIAL)	34
1.2.3 OTRA MIRADA "EL SECTOR ACADÉMICO"	35
CAPÍTULO 2. EL OJO DOCUMENTAL	40
2.1 LA CONTRAVISUALIDAD Y EL DOCUMENTAL	41
2.2 EL OJO DOCUMENTAL	49
2.2.1 TRADICIÓN DOCUMENTAL Y POBREZA	52
2.2.1.1 LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA (1970-1979)	58
2.2.1.1.1 SEXENIO DE LUIS ECHEVERRÍA (1970-1976)	59
2.2.1.1.2 SEXENIO DE JOSÉ LÓPEZ PORTILLO	60
2.2.1.2 LA DÉCADA DE LOS AÑOS OCHENTA (1980-1989)	63
2.2.1.2.1 SEXENIO DE MIGUEL DE LA MADRID (1982-1988)	64
2.2.1.3 LA DÉCADA DE LOS AÑOS NOVENTA (1988-1999)	66
2.2.1.3.1 SEXENIO DE CARLOS SALINAS DE GORTARI (1988-1994)	67
2.2.1.3.2 SEXENIO DE ERNESTO ZEDILLO (1994-2000)	68
2.2.1.4 EL 2000	69
2.2.1.4.1 SEXENIO DE VICENTE FOX QUESADA (2000-2006)	70

# ÍNDICE

CAPÍTULO 3. EL OJO DOCUMENTALISTA	73
3.1 LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE LA POBREZA	75
3.2 ESTRATEGIA ANALÍTICA	77
3.2.1 LOS HEREDEROS (EUGENIO POLGOVSKY)	82
3.2.1.1 SOPORTE	85
3.2.1.2 SINOPSIS	86
3.2.1.3 RELATO AUDIOVISUAL (ESTRUCTURA Y RETÓRICA)	86
3.2.1.3.1 DISCURSO	86
3.2.1.3.2 ESTRUCTURA	87
3.2.1.3.3 ESTRATEGIA	88
3.2.1.4 PERSPECTIVA DEL REALIZADOR (ENTREVISTA)	93
3.2.1.4.1 EUGENIO POLGOVSKY EZCURRA	94
3.2.1.4.2 LOS HEREDEROS DE EUGENIO	97
3.2.1.5 CLASIFICACIÓN NARRATIVA	107
3.2.2 EL ÁRBOL OLVIDADO (LUIS RINCÓN)	112
3.2.2.1 SOPORTE	114
3.2.2.2 SINOPSIS	115
3.2.2.3 RELATO AUDIOVISUAL (ESTRUCTURA Y RETÓRICA)	115
3.2.2.3.1 DISCURSO	115
3.2.2.3.2 ESTRUCTURA	116
3.2.2.3.3 ESTRATEGIA	118
3.2.2.4 PERSPECTIVA DEL REALIZADOR (ENTREVISTA)	124
3.2.2.4.1 LUIS RINCÓN	124
3.2.2.4.2 EL ÁRBOL OLVIDADO DE LUIS	126
3.2.2.5 CLASIFICACIÓN NARRATIVA	135
3.2.3 REFLEXIONES DE POBREZA	142
CONCLUSIONES	147
BIBLIOGRAFÍA	151

## INTRODUCCIÓN

En esta investigación se comprende a la fotografía en movimiento como herramienta de mediación, es decir, al uso de la cámara (de cine o video), como un instrumento comunicativo capaz de influir en la forma de representar al mundo.<sup>1</sup> A través de ella, se pretende estudiar el cine documental mexicano, sus imágenes, y la construcción visual que tienen éstas frente al tema de la pobreza.

Durante este texto me valgo del campo de conocimiento del cine documental y de los estudios visuales, en un intento por vincularlos a la construcción visual de la pobreza en el cine documental, en el actual contexto. Parto de la pregunta ¿Qué sucede en nuestras mentes influidas por el bombardeo de imágenes en nuestra vida cotidiana? Comprender a “lo visual” requiere saber que se trata de fenómenos sociales complejos que toman en cuenta aspectos: Textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mediáticos, técnicos, burocráticos e institucionales, hasta aspectos como los de género, clase, diferencia cultural, grupos de creencia o afinidades.<sup>2</sup> No obstante, delimito el campo de estudio en esta investigación, a través de la siguiente senda de exploración:

A lo largo de los tres Capítulos de esta tesis, menciono los términos visualidad y contravisualidad, ambos provienen del campo de conocimiento de los estudios visuales. Los uso para comparar algunas de las construcciones visuales que emanan, tanto el poder como el cine documental, frente al tema de la pobreza en México. Entenderemos por poder a los grupos dominantes económica y políticamente en el país, o como lo plantea José Luis

---

<sup>1</sup> Elisenda Piera Arvéndol define a la cámara como instrumento de mediación en su texto “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”, Visto en : Revista de dialectología y tradiciones populares [en línea] España, 1998.[ Consulta: 10 Agosto del 2013 en <http://www.antropologiavisual.com.ar/archivos/ardevolAntropoMirada.pdf> ]. p.2.

<sup>2</sup> PINTO, Veas Pablo. “Reseña de Estudios Visuales de José Luis Brea”. [en línea] Redalyc N.39 Pontificia Universidad Católica de Chile, Publicada en Julio del 2006 [ Consulta: 20 Diciembre del 2014 en <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163221391011.pdf> ]. pp.143-148.

Brea<sup>3</sup>, “aquella comunidad usuaria de narrativas compartidas que triunfa en imponer sus ideas”.<sup>4</sup>

En el Capítulo I delimito al poder en 2 instituciones: El Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL) y al Banco Mundial, ambos arrojan mediciones y definiciones de la pobreza en México. Elegí ambas instituciones porque muestran un panorama local y global respectivamente, de las cuales se rigen algunas entidades que dominan el poder económico y político. El CONEVAL, por ejemplo, tiene una validez nacional y el gobierno federal se apoya constantemente de sus mediciones para la aplicación de políticas públicas. Por otro lado, el Banco Mundial se maneja en escala global y es consultado por instituciones económicas nacionales e internacionales. No obstante, en este Capítulo añado un apartado al que nombro: “Otra mirada”. En esta parte me valgo de teóricos economistas como Julio Bolvinik y Enrique Hernández Laos, quienes contrastan las mediciones y definiciones hechas por el CONEVAL y el Banco Mundial respecto al tema de la pobreza en México.

Al conjunto de imágenes que han sido imbuidas en nuestro pensamiento gracias a imágenes con discursos dominantes (desde el poder), le llamaré visualidad. Hacer referencia a la visualidad, en este texto, es una medio para diferenciar a la construcción visual de algunos documentales frente a las construcciones visuales realizadas desde el poder. El término forma parte del campo de conocimiento de los estudios visuales, es decir, de lo visual. Visualidad es un término que ha sido utilizado de muchas maneras, sin embargo, en esta investigación retomaremos los estudios de Nicholas Mirzoeff<sup>5</sup> quien

---

<sup>3</sup> José Luis Brea es un teórico y crítico de la cultura. Director de la revista arbitrada Estudios Visuales. Miembro de la Comisión de Arte de la Fundación Telefónica y de la Comisión de Humanidades de la FECYT del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Autor de varios ensayos y libros entre los que destacan: “Las tres eras de la imagen” (2010), “Los estudios visuales” (2005), “La era postmedia” (2002), entre otros.

<sup>4</sup> BREA, José Luis. “Retóricas de la Resistencia: una introducción”. [en línea] Revista de Estudios Visuales N. 7 , CENDEAC España. Publicada en Enero del 2010 [Consulta: 18 Diciembre 2014 en [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/01\\_brea.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/01_brea.pdf) ]. p.8.

<sup>5</sup> Nicholas Mirzoeff es uno de los más destacados teóricos sobre la cultura visual contemporánea, ha escrito varios de los libros más importantes en el campo: “Una introducción a la cultura visual”, Silent Poetry: deafness, sign language and visual culture in modern France (1995), “The Visual Culture Reader” (1998-2002), “Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture” (2005), entre otros.

diferencia visualidad de visibilidad y, a través de sus estudios, lo asocia a la aristocracia, la autocracia y el poder:

“En 1998, Hal Foster, un reconocido crítico de arte norteamericano, edita un libro que se llama *Visión y visualidad*, y todos empezamos a usar la palabra. En el inicio se le usó como sinónimo de textualidad, es decir, la condición de ser visual. [...] Pero después empezaron a aparecer otros trabajos que la usaban para describir lo que es visible, y en ese sentido la volvieron equivalente a visibilidad. [...] Fui a buscar *visualidad* al diccionario. Y en el Oxford English Dictionary aparece la referencia a Thomas Carlyle [...] (quien) fue un pensador muy influyente en el siglo XIX y estaba en contra de cualquier tipo de emancipación: del pueblo, de los esclavos, de las mujeres [...] Su concepto de visualidad es extremadamente limitado: sólo unos pocos tienen acceso [...] para Carlyle la persona común es completamente incapaz de visualización, porque está distraída con las fantasmagorías de la modernidad [...] Entonces, volviendo al libro de Hal Foster, la gran paradoja del campo que emerge ahí es que se define contra la visualidad de Carlyle. Porque todos hoy estamos a favor de un uso democrático de la imagen, y por supuesto podríamos discutir muy largo sobre qué significa eso. Pero si no queremos un uso aristocrático de la imagen, entonces, aunque usemos el término, estamos en contra de la visualidad”<sup>6</sup>

En sentido crítico, la visualidad se asocia a lo que es emitido desde el poder. Visualidad, es entonces un fenómeno diferente a la cultura visual. De acuerdo con Mirzoeff existen dos fenómenos “En primer lugar está la “cultura visual”, entendida como la gama

---

<sup>6</sup> DUSSEL, Inés. Entrevista con Nicholas Mirzoeff. [en línea] Revista Propuesta Educativa N. 31, Argentino. Publicada en Julio del 2014. [Consulta: 18 Diciembre del 2014 en <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf> ] p.73.

completa de las imágenes visuales, desde las Bellas Artes hasta Internet. En segundo lugar, la “visualidad”, que surgió como una táctica militar y más tarde se convirtió en una forma de poder para validar su autoridad”.<sup>7</sup> Si recordamos que el campo de conocimiento de los estudios visuales involucra más allá que sólo imágenes, podremos reconocer que, visualidad irá más allá del acto de ver desde un punto de vista biológico (el ojo como órgano del cuerpo) y consistirá en el acto de ver desde el punto de vista social<sup>8</sup>, es decir, responderá a la pregunta ¿cómo son “vistos” (hablados, definidos, representados, etc.,) determinados temas desde el poder?

Por otro lado, uso la palabra contravisualidad para hacer referencia a lo que el documental puede llegar a hacer, complementando o combatiendo aquellas imágenes emitidas desde el poder. Contravisualidad, como término, también se encuentra en el campo de los estudios visuales y es abordado por Mirzoeff en múltiples artículos académicos, pero principalmente en su libro “El derecho a mirar: una historia de la contra visualidad” (2011), en donde hace referencia a algunos medios democráticos, por ejemplo el Internet, y a algunas otras formas de “ver” que no son dominadas por terceros.<sup>9</sup> Para el autor, “cuando exigimos libertad para “ver” [es decir definir, representar, informar, etc.] cómo está organizado el terreno de lo social creamos una forma de contravisualidad”.<sup>10</sup> Dicho lo anterior, en el presente texto se retoma al término, como una posibilidad del cine documental por lograr generar en el público otra imagen, distinta a la del poder, a través de elementos como la información detallada y el discurso alterno respecto de algún tema en específico que ha sucedido, sucederá o está sucediendo. Asimismo, la contravisualidad será nuestro punto de anclaje para la crítica a la construcción visual, que se le da a la

---

<sup>7</sup> GARCÍA, Andrea. Entrevista con Nicholas Mirzoeff: “Visualidad, contravisualidad e imagen digital”. [en línea] Revista Código 26. México, EUA y España. Publicado en Julio del 2013. [Consulta: 19 Diciembre 2014 en <http://www.revistacodigo.com/entrevista-con-nicholas-mirzoeff/> ].

<sup>8</sup> Cartografía, crítica del arte y la visualidad en la era de lo global [en línea] 2013 , Espacio Urbano y tecnologías de género, Barcelona España. Publicado el 23 de Enero del 2014. [Consulta: 3 Septiembre del 2014 en <http://espaciourbanoytecnologiasgenero.blogs.upv.es/2013/01/23/cartografia-critica-del-arte-y-la-visualidad-en-la-era-de-lo-global-nuevas-metodologias-conceptos-y-enfoques-analiticos/>].

<sup>9</sup> GARCÍA, Andrea. Entrevista con Nicholas Mirzoeff: “Visualidad, contravisualidad e imagen digital”. [en línea] Revista Código, México, EUA y España. Publicado el 26 de Julio del 2013. [Consulta: 19 Diciembre 2014 en <http://www.revistacodigo.com/entrevista-con-nicholas-mirzoeff/> ].

<sup>10</sup> Ídem.

pobreza, en las instituciones que he elegido como parte del poder dentro de esta investigación.

La relación entre los términos visualidad, contravisualidad y el quehacer de realización documental son importantes, pues al asumirnos como documentalistas o realizadores de imágenes y discursos, resulta conveniente conocer el contexto en el que vivimos, así como saber a quiénes nos dirigimos y de qué manera podemos llegar más profundo a la percepción del público. Así, el conocimiento de lo que sucede en la sociedad podrá enriquecer la manera en la que queramos informar y narrar una temática. Por otro lado, no debemos dejar de tomar en cuenta al receptor de los discursos audiovisuales, al puntualizar que:

“[...] el destinatario del producto cinematográfico, está también habituado a “leer” de manera visiva la realidad que le circunda en tanto ambiente de una colectividad: que se expresa también con la pura y simple presencia óptica de sus actos y de sus costumbres”.<sup>11</sup>

El cine documental y su relación con lo visual (visualidad o contravisualidad), son abordados a partir del tema particular de la pobreza durante los tres Capítulos, puntualizando la labor del realizador en el Capítulo III.

La pobreza es una realidad en México que atraviesa a más de la mitad de los habitantes del país<sup>12</sup> y constituye desde mi perspectiva, además de una problemática social, un campo de análisis desde su construcción visual: ¿Cómo es “vista” la pobreza? En un nivel ético la pobreza resulta ser la “falta de capacidad para la realización efectiva del propio modo de vida, de donde se entiende la incapacidad de vivir la vida humana como tal, humanamente”.<sup>13</sup> La labor del realizador resulta importante dentro de la construcción

---

<sup>11</sup> PASSOLINI, Pier Paolo. “Cinema: El cine como semiología de la realidad”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos para el castellano UNAM, México, 2006. p. 10.

<sup>12</sup> Instituto Nacional de Estadística y Geografía INEGI 2010, Censo de Población y Vivienda. [en línea] .Página Oficial del INEGI, México. [Consulta: 11 Febrero del 2015 en <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/ccpv/cpv2010/Default.aspx> ]. Se establece que en México hay 112 millones 322 mil habitantes, de los cuales 52 millones son considerados pobres.

<sup>13</sup> SEN, A. “The possibility of social choice”. Nobel Lecture, 1998.

visual de la pobreza en el cine documental, puesto que en su práctica, se ejecutan funciones tanto comunicativas como mediáticas, que pueden construir realidades visuales de nuestro entorno. El realizador, como creador de imágenes con discurso, equilibra en una estética la vitalidad y belleza<sup>14</sup> de su obra y enfatiza el poder discursivo de la imagen, que como tendencia visual, atañe a su estudio en este texto.

El documental, como género cinematográfico, se caracteriza por presentarse como testigo ocular objetivo<sup>15</sup> en contraposición con el cine de ficción. Sin embargo, al estudio de éste se le sumará el encuentro con lo real.<sup>16</sup> El cine documental legitima una imagen y supone, de antemano, que las imágenes son verdaderas con respecto al mundo que les dio origen. No obstante, “la percepción de los acontecimientos reales estará siempre íntimamente relacionada a lo imaginario. Ninguna mirada está exenta de sí cuando mira hacia el exterior. Veo, y al ver, también me veo”.<sup>17</sup>

En las próximas líneas se pretende explorar cómo se construye, en términos de “lo visual”, la pobreza en el cine documental, y si ésta construcción es similar o diferente (y hasta qué punto) a la que genera el poder, es decir, qué tanto se acerca el cine documental a una visualidad o contravisualidad de la pobreza. Sin embargo, se mantiene como hipótesis la idea del cine documental como una posibilidad de contravisualidad a las construcciones visuales que emite el poder respecto al tema de la pobreza. Concretamente, en la siguiente investigación se cree que una manera de contrarrestar el poder (con su visualidad), puede ser a través del cine documental.

En suma, el objetivo general en este texto es investigar la construcción visual de la pobreza en el cine documental mexicano frente a la construcción visual del poder. Los objetivos específicos y el orden metodológico para comprobar o refutar la hipótesis, se irán concretando a lo largo de los tres Capítulos.

---

<sup>14</sup> MENDOZA, C “El guión para cine documental”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2011.

<sup>15</sup> NINEY, Françoise. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009. p. 31.

<sup>16</sup> Ídem.

<sup>17</sup> GUIMARÃES, C. “Documental y Subjetividad”, 2009. p. 1.

En el Capítulo I, la visualidad será relacionada con el ojo del poder, refiriéndome a aquel “ojo” o “mirada” de la autoridad, que se valdrá de las imágenes (visuales) para mantener su dominación frente a la sociedad. Visualidad que se encuentra impregnada en nuestra mente lo queramos o no; aquella que forma parte de nuestro imaginario.

Como uno de los objetivos específicos, en este Capítulo se pretende explorar el panorama conceptual de la pobreza, así como la visualidad y su relación con el poder a través de la pregunta ¿cómo es “vista” (medida, informada, representada, definida) la pobreza en México desde el poder? Dicha exploración se realizará a través de la construcción visual de la pobreza en los sectores sociales: institucional (CONEVAL) y económico (Banco Mundial). Ambos serán contrastados con el sector académico (Julio Boltvinik y Enrique Hernández Laos).

En el Capítulo II, el cine documental será llamado el ojo documental. En este capítulo menciono ejemplos de documentales mexicanos realizados entre el año 1970 al 2000, que tienen relación con el tema de la pobreza. Alguno de los documentales citados, los señalo como posibles contravisualidades, debido al momento político y social en el que fueron realizados. Comienzo la delimitación del tiempo en el año de 1970 por la recesión económica acontecida poco después del llamado “milagro mexicano”, y por ser un momento histórico que precede a la apertura del Tratado de Libre Comercio (1994), originando la inserción económica y política de nuestro país, bajo un sistema neoliberal que, por consecuencia, tiene que ver con políticas públicas que han afectado a México, especialmente a sus índices de pobreza. Parto también de esta década (en el Capítulo I) para explicar, de lo global a lo local, la situación de pobreza en México.

Durante el Capítulo II cumpliré con otro de los objetivos específicos, el cual consiste en ejemplificar la construcción visual de la pobreza que ha tenido el cine documental mexicano de 1970 al 2000 y relacionarlo con la contravisualidad.

En el Capítulo III, abordo la década del 2000 al 2010, analizando las cualidades discursivas, para complementar o combatir el “ojo del poder”, a través de dos casos tipo con temática de la pobreza: Los documentales “El árbol olvidado” de Luis Rincón y “Los Herederos” de Eugenio Polgovsky. En este Capítulo, el cine documental podrá entenderse

como una opción para contrariar a la visualidad que emana del poder, centrando la labor del realizador. Por esta razón, he nombrado a este Capítulo el “ojo documentalista”.

En este último Capítulo, los objetivos específicos consistirán en analizar y clasificar la construcción visual de la pobreza a través de los documentales “Los Herederos” (2008) y “El Árbol Olvidado” (2009). He elegido a estos dos documentales porque coinciden en tiempo y tema, ambos son hechos por realizadores mexicanos, tienen como tema principal la pobreza y fueron realizados durante la década del 2000 al 2010. Finalmente, se pretende reflexionar sobre la construcción visual de la pobreza y el papel del documental en ella.

Las técnicas de investigación utilizadas en este texto, fueron de primera y segunda fuente. Las técnicas de primera fuente consistieron en la realización de dos entrevistas a los documentalistas: Luis Rincón y Eugenio Polgovsky, efectuadas para enriquecer la metodología en el Capítulo III. Dichas entrevistas no han sido añadidas en un apartado “Anexo” a la tesis puesto que están presentes casi en un 95% en el último Capítulo. Las técnicas de segunda fuente, se utilizaron a lo largo de los tres capítulos, y consistieron en la consulta de libros, tesis doctorales, artículos académicos en línea (especializados y arbitrados), notas periodísticas, sitios web oficiales, entrevistas publicadas, conferencias grabadas, audios y documentales. Además, se consultó el acervo fílmico del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, a través de Teresa Carvajal, jefa de departamento, quien amablemente contribuyó a la identificación de documentales realizados en el CUEC entre los años de 1970 al 2000 con temática de pobreza, información que ha enriquecido el Capítulo II de este texto.

El aporte de esta investigación al cine documental tiene que ver con el estudio de su construcción visual. El vínculo entre el cine documental y el campo de conocimiento de los estudios visuales, le añade una mirada crítica a la posición que puede tomar el cine documental, como constructor de imágenes, en nuestra actualidad.

La imagen, como objeto de estudio, ha sido parte de diversos estudios académicos en el cine documental. Carl Plantinga en su libro “Retórica y Representación en el cine de no ficción”, por ejemplo, habla de la imagen como ícono e índice, sin embargo advierte que su función abarca un campo aún más amplio:

“Las imágenes visuales en las no ficciones funcionan como íconos e índices, pero eso no es todo, hacen más que dar información, ilustrar y proporcionar evidencia retórica. El uso de las imágenes es diverso y limitado únicamente por la imaginación del cineasta [...]”<sup>18</sup>

Sobre la imagen en el cine documental están también los estudios realizados desde la perspectiva filosófica, por ejemplo, François Niney parte de preguntas como “¿Qué es la realidad? y ¿Cómo extraemos de ella las verdades?”,<sup>19</sup> cuestiones que sitúan la importancia de la imagen del cine documental en nuestro contexto.

Dicho lo anterior, el estudio de la imagen en el cine documental es una brecha de conocimiento extensa que da para numerosas investigaciones. Durante la realización de este texto, no encontré una referencia sólida que hablara directamente del estudio de la imagen (visual) del cine documental y su relación con los términos visualidad y contravisualidad, los cuales forman parte del campo de conocimiento de los estudios visuales. En suma, tampoco encontré estudios que hablaran de las construcciones visuales del cine documental mexicano con temática de la pobreza desde esta perspectiva.

No obstante, la imagen del cine documental como una posibilidad crítica que se diferencia de otras construcciones visuales, ha sido una relación constantemente mencionada a lo largo de su estudio. Niney afirma que la apuesta del cine documental es interrogar el mundo, que en esencia ya es subjetivo, buscando ángulos visuales reveladores y un montaje significativo.<sup>20</sup> El cine documental también se ha asociado a la elaboración de

---

<sup>18</sup> PLANTINGA, Carl. “Retórica y representación en el cine de no ficción”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México 2014. p. 106.

<sup>19</sup> NINEY, François. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Introducción México, 2009. p.23.

<sup>20</sup> NINEY, François. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Prefacio, México, 2009. p.37.

relatos hechos a partir de la información,<sup>21</sup> e incluso ha sido nombrado con analogías que tienen que ver con la contra información, por ejemplo, la guerrilla fílmica.<sup>22</sup>

Por otro lado los estudios visuales también han abordado a la imagen fílmica en un intento por tomar en cuenta la diversidad y dinamismo de los íconos contemporáneos.<sup>23</sup> Tal es el ejemplo de José Luis Brea, uno de los principales teóricos en este terreno, quien ha realizado numerosos artículos y libros respecto a la imagen fílmica, especialmente con su libro “Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image”. No obstante de estos estudios, no encontré alguna investigación que refiera específicamente al cine documental mexicano y su imagen visual.

Respecto al tema de la pobreza en el cine mexicano, identifiqué la investigación doctoral de Siboney Obscura Gutiérrez titulada “La representación de la pobreza urbana en el cine: Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos de cambio de siglo” (2010),<sup>24</sup> la cual refiere al cine (ficción y no ficción) como creador de imaginarios de la pobreza en México. Esta investigación me sirvió para seleccionar algunos títulos que corresponden específicamente al cine documental y que tratan el tema de la pobreza.

Finalmente, la presente investigación es una propuesta para el estudio de la imagen visual del cine documental con el apoyo de los estudios visuales. Considero que ésta es tan solo una de las infinitas posibilidades que el cine documental tiene por explorar para su consolidación en el ámbito académico.

---

<sup>21</sup> MENDOZA, Carlos. “El guión para cine documental”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos Miradas en la oscuridad UNAM, México 2011. p. 61.

<sup>22</sup> Expresión otorgada a la productora Canal 6 de Julio, sugerida por sus atributos de desafío al poderío de la televisión, basándose en la credibilidad frente a las batallas mediáticas en que ha participado. Término extraído del libro [AVIÑA, Rafael. “Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano”. Cineteca Nacional, Océano, México, 2004, pp. 23 y24].

<sup>23</sup> Centro de la imagen [en línea] Coloquio Internacional “Las tres eras de la imagen: actualidad y perspectiva en los estudios visuales” [Consultado el 21 de Diciembre del 2014 en <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/centro-de-la-imagen/educacion/3eras.html> ].

<sup>24</sup> OBSCURA, Siboney. “La representación de la pobreza urbana en el cine: Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos de cambio de siglo”. [en línea] Tesis Doctoral, Posgrado en Ciencia Políticas y Sociales UNAM, México DF. Publicado en Septiembre del 2010. [Consultado el 21 de Diciembre del 2014 en [http://www.sepancine.mx/attachments/Siboney\\_Obscura\\_Doctorado.pdf](http://www.sepancine.mx/attachments/Siboney_Obscura_Doctorado.pdf) ].



# CAPÍTULO

## *“El ojo del poder”* 1



## **CAPÍTULO I. EL OJO DEL PODER.**

Explorar la construcción visual de la pobreza requiere de conocer cómo es “vista”, es decir, definida, medida, representada. La visualidad de la pobreza implica observar el entorno: la publicidad, los medios masivos de comunicación, los discursos de los representantes políticos y la información expedida por instituciones representativas que hablan, definen y miden la pobreza. Implica además, el cruce de diversas disciplinas para conocerla.

En el “ojo del poder”, defino visualidad y su relación con la autoridad. Después contextualizo la pobreza. Para explorar el contexto de la pobreza he decidido valerme de la economía. En términos generales, podemos decir que la economía como ciencia se encarga de estudiar la organización de una sociedad para producir sus medios de existencia, por ello, naturalmente esta ciencia ha estudiado, definido, y medido la pobreza, obteniendo diversas perspectivas de la misma, dependiendo desde dónde es explicada. En este capítulo se mencionan algunas definiciones y mediciones expedidas por el sector institucional con el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), de donde regularmente se valen las políticas públicas, el sector económico (Banco Mundial) y finalmente, en el apartado “otras miradas” el sector académico con Julio Boltvinik y Enrique Hernández Laos. El sector institucional y económico lo presento como parte de la visualidad, puesto que relaciono sus mediciones, definiciones y formas de abordar la pobreza con la “mirada” de autoridad, el ojo del poder.

El contexto de la pobreza se aborda desde la economía, de lo global a lo local. Para abordar el tema de la visualidad de la pobreza resulta pertinente comenzar por la globalización, porque la visualidad (eje conductor de este Capítulo), es explicada desde los procesos globales: lo que sucede a nivel global afecta a nivel local. Asimismo, este Capítulo tiene el objeto de ser un marco histórico conceptual, por ello se pretende entender a la pobreza desde la economía y abordar la visualidad de la pobreza a través de los sectores sociales anteriormente mencionados que explican la pobreza también desde la economía. La visualidad es influenciada por algunos procesos, explicaciones y conocimientos mundiales que contribuyen a una hegemonía de la sociedad. A continuación explico con mayor detalle el concepto de visualidad y su relación con el poder.

### 1.1 Visualidad y autoridad

El concepto visualidad es definido de múltiples maneras según el campo de estudio. El Diccionario de la Real Academia Española define visualidad como “efecto agradable que produce el conjunto de objetos vistosos”<sup>25</sup>. Sin embargo, en los estudios sociales, culturales y antropológicos, el concepto toma el sentido de fenómeno social. En este terreno, visualidad es la construcción visual de lo social. Lo visual se asocia a la construcción de lo social, es decir, al campo que involucra la construcción de la subjetividad, de la identidad, del deseo, de la memoria y de la imaginación. Así, lo visual no se asocia a la percepción, ni

---

<sup>25</sup> Real Academia Española [En línea] Consultas lingüísticas “visualidad”. [Consulta: 1 Febrero 2015 en <http://www.rae.es/consultas-linguisticas> ].

al acto de mirar desde el punto de vista fisiológico,<sup>26</sup> sino más allá, en contacto con la sociedad y su conformación de lo que se ve.

Visualidad, como término, fue usado por primera vez en 1840 por Thomas Carlyle, historiador y crítico social influyente en su época al escribir su obra “Los héroes”. Para Carlyle la democracia significa la desesperación de no encontrar héroes que dirijan a la sociedad; así, el autor usa el término visualidad formulado a través de la visión que el héroe tiene sobre la historia: una visión desde arriba, poderosa e incluso divina del mundo y que no es disponible emitir por cualquier persona.<sup>27</sup> Según este autor la visualidad sólo puede ser emitida desde una persona (un héroe) y no por cualquiera. Años más tarde, el término en práctica surge como táctica militar y luego como una forma de validar a la autoridad.<sup>28</sup> La visualidad entonces es una práctica que comprende información, imágenes e ideas y que dota de gran autoridad al sujeto que sea capaz de articularla;<sup>29</sup> es una práctica cultural relacionada con todos los sentidos y que circula entre textos y discursos que bombardean el entorno. Este término es estudiado actualmente por una joven disciplina que se consolidó en los años noventa llamada Estudios Visuales<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era de lo global. Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos. [en línea] Espacio Urbano y tecnologías de Género. Publicado el 23 de Enero del 2013 [Consulta: 23 Julio del 2014 en <http://espaciourbanoytecnologiasgenero.blogs.upv.es/2013/01/23/cartografia-critica-del-arte-y-la-visualidad-en-la-era-de-lo-global-nuevas-metodologias-conceptos-y-enfoques-analiticos/> ].

<sup>27</sup> DUSSEL, Inés. “La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”. [en línea] Propuesta Educativa, Núm. 31. Publicado en Junio del 2009 [Consulta: 22 de diciembre de 2014 en <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf>] p. 73.

<sup>28</sup> GARCÍA, Andrea. Entrevista con Nicholas Mirzoeff: “Visualidad, contravisualidad e imagen digital”. [en línea] Revista Código. Publicado el 23 de Julio del 2013 [Consulta: 20 de Diciembre del 2013 en <http://www.revistacodigo.com/entrevista-con-nicholas-mirzoeff/> ].

<sup>29</sup> MARTÍNEZ, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho a mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual, Núm. 19. Publicado en Junio de 2012. [Consulta: 21 de Enero del 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ] p. 24.

<sup>30</sup> BREA, José Luis. “Los estudios visuales: Epistemología de la visualidad en la era de la globalización”. Akal, Madrid, 2005. pp. 143 – 148.

Debido a la relación histórica del término visualidad y el poder, desde Carlyle hasta estudios recientes con Nicholas Mirzoeff (teórico de la cultura visual), en esta investigación relaciono directamente la visualidad con las imágenes que se expiden a conveniencia para el poder, aquel que controla una sociedad económicamente, política o socialmente y que se valdrá de las imágenes para mantener su autoridad frente a la sociedad. Así, la visualidad será entendida como el ojo del poder, refiriéndome a aquel “ojo” o “mirada” de la autoridad, que se encuentra en nuestra mente lo queramos o no; aquella que forma parte de nuestro imaginario de lo real. De acuerdo con Mirzoeff la visualidad o los “complejos de visualidad” (explicaciones históricas de la sociedad), contribuyen a legitimar la hegemonía occidental explicando sucesos históricos que habitúan a los grupos y comunidades a asumir los modos de organización emanados de grupos hegemónicos como los únicos posibles en la sociedad y a sus métodos de organizarla como la clasificación, separación y estetización de dicha sociedad<sup>31</sup>, en otras palabras, todos somos fieles víctimas de este fenómeno cultural que se ha legitimado dentro de nuestras estructuras mentales sobre el conocimiento cultural.

El ojo del poder cree fervientemente en el poder social que tienen las imágenes; de acuerdo con qué imagen esté posicionada en nuestras mentes dependerá la forma en la que nos desarrollaremos como sociedad; por ejemplo, la imagen pública en la política o en la publicidad, donde se sabe que la imagen es de suma importancia para que la sociedad elija

---

<sup>31</sup> MARTINEZ, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho de mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual No. 19. Publicada en Junio 2012 [Consulta: 21 de Enero 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ] p. 25.

y decida. La visualidad es aliada del ojo del poder y sabe cómo utilizarla para homogeneizar la opinión y actitud pública.

Introducir el Capítulo I con la visualidad es importante, no sólo para la investigación, sino también para pensar la realización del cine documental desde el punto de vista del contexto en el que se vive, en este caso, la comprensión de lo que se está “viendo” en el lado social de la mirada. El conocimiento de lo que sucede en la sociedad podrá complementar la manera en la que queramos informar y narrar audiovisualmente una temática. Esta premisa se detalla en el libro “Teorías del cine”, de Francesco Casetti, quien dedica un apartado completo al tema “Texto, mente y sociedad” y relaciona directamente los tres aspectos en su dimensión social, asumiendo la importancia de conocer el contexto como fuente máxima para entender un fenómeno, en este caso, al film.

El film se asocia aquí al ambiente social en el que aparece, con sus necesidades, hábitos, expectativas y modos de hacer; al momento y lugar en que se produce y se proyecta; a la acción de quien lo realiza y de quien lo disfruta, con sus respectivas orientaciones, intenciones y capacidades; al conjunto de textos que lo acompañan, materialmente (como complemento del programa: hojas informativas, cortometrajes, etc.) o virtualmente (posibles referencias: citas, homenajes, reelaboraciones, etc.), etcétera. En una palabra el *texto* (fílmico) se coloca en relación con

su *contexto*, es decir, con el entorno en el que opera o al menos intenta operar.<sup>32</sup>

La construcción visual de la pobreza implica el cruce de diversas disciplinas para conocerla, los procesos históricos y globales de un país, así como la información que exista al respecto. Por ello, es conveniente continuar el marco histórico conceptual abordando algunos conceptos de pobreza y explicaciones teóricas de su presencia en México.

## 1.2 Pobreza

La pobreza denigra la integridad humana, deteriora el tejido social e imposibilita las necesidades básicas para quien la sufre. Es un tema abordado desde múltiples posiciones sociales. En este apartado, decidimos dividir a la “pobreza” en tres subtemas para su comprensión: 1) De lo global a lo local, 2) El “Ojo del poder” y 3) “Otra mirada”. En primer lugar abordaremos el contexto de la pobreza en México a través de la comprensión del panorama económico, de lo global a lo local.

### 1.2.1 De lo global a lo local

Ya que la visualidad es explicada desde sus procesos globales<sup>33</sup>, he decidido abordar el tema de la pobreza de la misma forma, es decir, parto de la premisa de que lo que sucede a

---

<sup>32</sup> CASETTI, Francesco. “Teorías del cine 1945-1990”. Cátedra, Madrid, 2010, p. 286.

nivel mundial interviene en la visualidad de la pobreza que tenemos a nivel local. Visualidad y pobreza se entrelazan en este apartado, ¿Cómo es vista la pobreza en México? En esta investigación se establece que la visualidad de la pobreza, así como muchos otros fenómenos de índole económico, político y social, puede ser producto del sistema global y la posición de México frente a él.

Hablar de factores globales que afectan y se concretan en un lugar específico es hablar de glocalización<sup>34</sup>. Éste término refiere al proceso de expansión industrial, tecnológica, económica, social y cultural de lo global en una zona específica, donde además intervienen factores internos de la propia región (política, geografía, sociedad y cultura) y se integran en múltiples dimensiones, es decir, se interrelacionan factores globales que están siendo insertados con los factores locales de la propia sociedad. Glocalización es explicar fenómenos sociales a través de los procesos globales tomando en cuenta los factores locales que le intervienen. Glocalización abre el debate<sup>35</sup> en torno a un imperialismo cultural que intenta actualizar sus estudios retomando críticamente la idea de los medios como agentes de ideología dominante o global corporativa compuesta por algunos elementos del neoliberalismo.

---

<sup>33</sup> Nicholas Mirzoeff aborda el pensamiento global en su perspectiva de estudio y considera que esta línea de pensamiento trata de comprender cómo lo global moldea y configura la comprensión de la modernidad. Por ejemplo, la visualidad puede ser reflejada desde algunos medios de comunicación globales (noticieros como CNN, el uso del internet, series televisivas, películas exhibidas en todo el mundo, etc.), llegando localmente a nuestros televisores o dispositivos.

<sup>34</sup> HINOJOSA, Lucila. "El cine mexicano: de lo global a lo local". Trillas, Universidad Autónoma de Nuevo León, 25 Julio del 2003. p. 30.

<sup>35</sup> Ídem

Frente a estas posturas, cabe señalar que la glocalización es un concepto que se extiende en la década de 1990 e inicia como una estrategia multidoméstica y de segmentación mundial desde 1980, glocalización es una palabra muy usada en el ámbito del marketing para plantear el argumento de que lo global y lo local se constituyen, no excluyen el uno al otro. Bajo esta premisa, a pesar de su nacimiento mercadológico y lucrativo, se considera pertinente usar el término glocalización por tomar en cuenta el cruce de fronteras geográficas, políticas, económicas y culturales adaptándose con las tendencias de un lugar determinado, esta premisa es pertinente al texto en nuestra búsqueda por comprender a la pobreza desde la globalidad. En nuestra aplicación de la glocalización para contextualizar la pobreza, en este texto sub-desglosamos el apartado “las desventajas de México frente al sistema global”.

#### 1.2.1.1 Desventaja de México frente al sistema global

La posición de nuestro país frente a otros países se encuentra en una desventaja a nivel global desde la forma en cómo se originaron algunos acontecimientos mundiales, como la entrada al sistema económico neoliberal, por ejemplo, para dinamizar el capitalismo global. En las últimas décadas del siglo pasado el capitalismo atravesó por un proceso de reestructuración que tendió a reemplazar a la organización vertical de la producción por una que la distribuía a lo largo de cadenas globales a través de un proceso de segmentación y descentralización de actividades productivas, este fenómeno modificó la

forma de operación de las redes productivas y otorgó un gran poder al sistema financiero.<sup>36</sup> Asimismo, la división internacional del trabajo se estableció en segmentos de cadenas productivas globales, lo que revalorizó la importancia de recursos humanos especializados y el potencial como proveedores de las grandes empresas internacionales en las empresas mexicanas con base a sus capacidades para el desarrollo tecnológico, dicho esto, en las siguientes décadas el proceso de relocalización mundial de la producción se perfilaría a la posición que cada país ocuparía dentro del nuevo sistema, donde a mayor intensidad tecnológica y de conocimiento, mejor posicionamiento del país en el sistema y mayor su capacidad para atraer rentas económicas globales. Cabe señalar que, a pesar de la descentralización [referida al sistema productivo que pasa a convertirse en cadenas globales], las grandes compañías internacionales con extensas posesiones tecnológicas y de conocimiento se aseguraron de mantener el control sobre activos estratégicos; naturales, financieros, tecnológicos y de recursos humanos, es decir, de un total de 59 902 empresas transnacionales en la pasada década, sólo las 100 más grandes controlaban el 20% del total de los activos mundiales, el poder de éstas empresas para ese entonces ya era bastante acaparador.

La importancia de los bienes intangibles y de conocimiento en el sistema global como factor de competitividad frente a otros países, así como las exportaciones que México hacía en cuanto a su calidad y composición en el mercado, reflejan los nichos de economía global a los que nuestro país no logró insertarse. Es así como en 1994 México intenta insertarse a la dinámica global con el acuerdo Tratado de Libre Comercio de América del

---

<sup>36</sup>ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean Francois [coord.]. "Los grandes problemas de México. Introducción" de Fernando Cortés y Orlandina Oliveira". Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.20.

Norte TLCAN (México, Canadá y Estados Unidos), decisión que trajo grandes cantidades de Inversiones Extranjeras Directas (IED) y gran aumento en las exportaciones petroleras, pero los resultados de crecimiento económico no fueron los esperados y el producto interno bruto PIB decreció en los siguientes 10 años<sup>37</sup> de 3.9% a 3.1%, con expectativas de que aumentara hasta un 12%, es decir, las expectativas económicas fueron fallidas.

La razón de desventaja es clara cuando se sabe que la dinámica en la que estamos gasta más de lo que gana y el que gana mantiene un gran poder que con el tiempo se fortalece cuando el poder económico, en este sistema, conlleva también un poder político. Es decir, como país estamos desregularizados económicamente frente a las organizaciones internacionales que ejercen su poder e influyen en regionalismos y globalismos, llevan a cabo actividades y priorizan actividades que beneficien a las naciones con mayor dominio, llámese económico, militar, político y cultural<sup>38</sup>. Entonces los errores de políticas internacionales se recientes y México entra al sistema global con productos de mediana y baja intensidad de conocimiento, basados en tecnología madura y exportados por empresas nacionales y multinacionales, mientras que importa equipo y tecnología de punta, lo que refleja un déficit global en la balanza comercial<sup>39</sup>.

Así llegamos al término de su desigualdad internacional que predetermina la situación económica actual del país bajo una mirada endógena, es decir, la apertura de puertas de México hacia la globalización sí es uno de los factores determinantes en su

---

<sup>37</sup> ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean François [coord.]. "Los grandes problemas de México". Artículo de María de los Ángeles Pozas: México en el contexto de la desigualdad internacional y el problema del desarrollo. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.24.

<sup>38</sup> HINOJOSA, Lucila. "El cine mexicano: de lo global a lo local". Trillas, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003. p. 21.

<sup>39</sup> íbem

crecimiento económico, desde el TLCAN cuando México se inserta en una competencia sin estar económicamente fortalecido para los factores tecnológicos y de conocimiento con la calidad que la globalización demandaba. Continuando con la contextualización de la pobreza, de lo global a lo local, hemos desglosado el subtema “desigualdad en México”.

#### 1.2.1.1.1 Desigualdad en México

El decrecimiento económica y la desigualdad son determinantes claves de la incidencia de la pobreza, cuando un país se encuentra desfavorecido ante otros países existe una diferencia a nivel internacional y ésta se equipara directamente con la desigualdad que el propio país sufre dentro. La falta de equidad es un problema económico muy claro que no nos deja crecer como país, a mayor crecimiento económico y a menor desigualdad, menos pobreza, además añadido: si existe menos pobreza también se minimizan las probabilidades de caer en ella. Anexo también la relación directa entre crecimiento económico y desigualdad; cuando hay mayor crecimiento hay más dinero en los pobres y por tanto menor desigualdad<sup>40</sup>. Esta situación es compleja y consiste [en términos simples] en la repartición económica concentrada en sectores ricos, que a su vez, encuentran mayor facilidad para generar más dinero y poder, mientras que las personas desfavorecidas se encuentran cada día más atenuadas y dependientes de los sectores poderosos. Así es como la concentración de la riqueza y el poder en manos de ciertas élites les provoca mayor libertad para elegir estrategias que los favorecen. A ésta dinámica selectiva se inserta únicamente un

---

<sup>40</sup>ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean François [coord]. “Los grandes problemas de México”. Artículo de Fernando Cortés: Pobreza, desigualdad en la distribución del ingreso y crecimiento económico, 1992-2006. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.27.

porcentaje muy pequeño de la población total. En este sentido el crecimiento económico se bloquea y no se puede crecer más como país, desde niveles particulares a generales y viceversa, la desigualdad más allá de planteamientos ideológicos o moralistas es un impedimento al crecimiento económico necesario para enfrentarnos también globalmente como país.

La situación mexicana es muy parecida a la mayoría de los otros países latinoamericanos, pues durante los últimos 20 años México y gran parte de América Latina han sido fundamentalmente integrados al sistema global más allá de ser factores integradores de la globalización, en esta situación se puede leer una disfuncionalidad común en la distribución del ingreso, así como la existencia de sectores de baja productividad y por tanto la falta de capacidad para competir globalmente en el sector tecnológico, de conocimiento y con un escaso poder de negociación<sup>41</sup>. No obstante, se han estudiado exhaustivamente las variantes que provocan la desigualdad y la pobreza en México. Ya es sabido que las decisiones se deben tomar en el plano político, puesto que en él operan los movimientos sociales, grupos de interés y partidos políticos<sup>42</sup>, en su estudio, es conveniente tomar en cuenta el tema de la desigualdad laboral y de seguridad social en México.

---

<sup>41</sup> ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean François [coord]. "Los grandes problemas de México". Artículo de Fernando Cortés: Pobreza, desigualdad en la distribución del ingreso y crecimiento económico, 1992-2006. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.29.

<sup>42</sup> Íbem.

#### 1.2.1.1.1.1 Desigualdad laboral y de seguridad social

La llamada glocalización expuesta anteriormente puede explicar con mayor facilidad las situaciones de desigualdad en México en dos ámbitos principalmente importantes para la sociedad y la economía del país: la desigualdad laboral y de seguridad social que afectan directamente el desarrollo económico. La desigualdad laboral abarca desde la última década del siglo pasado [contemporáneo a los planteamientos hechos anteriormente], menciono particularmente el grado de precariedad del empleo asalariado y su evolución para mostrar la magnitud y profundidad de las desigualdades laborales existentes en el país: La precariedad<sup>43</sup> se refiere a aquellos empleos que no cuentan con la estabilidad laboral ni seguridad social y que además, son pagados con salarios inferiores al mínimo legal. Si nos percatamos, en nuestra vida diaria, de que el salario mínimo legal muchas veces no cubre las necesidades básicas, entonces estamos hablando de salarios que se encuentran en un nivel muy por debajo de las necesidades básicas de los trabajadores y sus familias.

En México, las desigualdades laborales, de acuerdo con estudios económicos como los de Mora y Oliveira,<sup>44</sup> están sobre tres ejes de diferenciación principalmente; el nivel de escolaridad del trabajador, la edad y el sexo. A estos estudios habría que mencionar que existen otros sectores de diferenciación que no son tomados en cuenta, por ejemplo, las personas de transgénero, que posiblemente no entran en ninguno de estos ejes de diferenciación.

---

<sup>43</sup>ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean François [coord.]. "Los grandes problemas de México". Artículo de Minor Mora y Orlandina Oliveira: Las desigualdades laborales: evolución, patrones y tendencias. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.30.

<sup>44</sup> Ibem.

En los ejes de diferenciación común, tales como el nivel de escolaridad, del trabajador, edad y sexo, se explica la profundización y persistencia donde se suman las características mercantiles que tiene la nación frente al sistema mundial económico, es decir, es difícil cambiar el sistema de desigualdad laboral en el país si a la vez éste se encuentra inmerso en un sistema global mercantil de competitividad internacional que exige reducción de costos a costa de la calidad de empleos en general. No obstante, si la implementación de políticas macroeconómicas y laborales no se encaminan a la calidad de los empleos y los derechos laborales, el mercado de trabajo continuará operando con índices alarmantes de su desigualdad<sup>45</sup> y como consecuencia el empleo asalariado seguirá disminuyendo su capacidad de favorecer las dinámicas de inclusión social, incluso en sectores que se consideran protegidos.

Por otro lado, la dinámica global de las grandes empresas ha tendido a la absorción de pequeñas empresas, con esta tendencia se acrecientan los sectores con menos capacidad económica para favorecer la expansión de la ciudadanía laboral. Al mismo tiempo, se añade la existencia de empresas con mayor grado de institucionalización contraponiéndose con las de menor grado, lo que abre aún más la brecha entre trabajadores con protección social y laboral y los desprotegidos. Además, el grado de oportunidad para los trabajadores con goce de derecho laboral corresponderá al reducido sector que cuente con características de calidad de conocimiento viables para el mercado global, en este sentido la educación es otro factor importante que abre la brecha de desigualdad laboral. Con esta característica, es

---

<sup>45</sup> ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean François [coord.]. "Los grandes problemas de México". Artículo de Minor Mora y Orlandina Oliveira: Las desigualdades laborales: evolución, patrones y tendencias. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.31.

común ver a los jóvenes con la necesidad de encontrar la adquisición de niveles educativos<sup>46</sup> muy elevados por encima de la educación básica para la inserción en un mercado laboral que permitan un logro en la vida digna, esta actitud tiende a seguir generando la brecha entre los que pueden y no pueden estudiar, además de ir directamente relacionado con los que van a adquirir empleos dignos y los que no. En suma, se menciona la devaluación de la fuerza juvenil especializada porque no encuentran una inserción de empleo debido a las grandes cantidades de jóvenes especializados que exigen una sobre demanda laboral inexistente.

En otro sentido las políticas públicas también son grandes influyentes en el mecanismo institucional mediador que contribuye a moderar o transformar [según sea la funcionalidad de su aplicación] desigualdades fundamentales que estructuran a la sociedad, es decir, el mecanismo de las políticas públicas como parte de un proceso interactivo entre el estado y el grado de las demandas históricas de la sociedad. Asimismo, aportes como la seguridad social en México fueron producto de grandes movimientos sociales históricos, lo que logró que se constitucionalizara en 1917 como promesa futura,<sup>47</sup> sin aplicarse realmente, hasta 1940 cuando el pacto postrevolucionario estaba a punto del colapso. Por ejemplo, bajo esta presión, en 1943 el Instituto Mexicano del Seguro Social IMSS nace como producto de la presión obrera ante los fracasos y el posible colapso institucional-político, la seguridad social incluía riesgos de trabajo, enfermedad y maternidad, invalidez

---

<sup>46</sup> ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean François [coord.]. "Los grandes problemas de México". Artículo de Minor Mora y Orlandina Oliveira: Las desigualdades laborales: evolución, patrones y tendencias. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.32.

<sup>47</sup> ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean Francois [coord.]. "Los grandes problemas de México". Artículo de Viviane Brachet: Seguridad social y desigualdad, 1910-2010. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.39.

y vejez, jubilación, cesantía en edad avanzada, muerte y salud para los jubilados. Sin embargo, nunca incluyó seguro de desempleo como lo hacían los países de EUA y Europa, además, la seguridad social en México como en muchos países de América Latina excluía a los que carecieran de empleo formal, debido a su dependencia de las cuotas aportadas por los patrones, los empleados y el gobierno federal, no obstante, también se encontraba una parte financiada por los impuestos públicos. Producto de inconformidades sociales e intentos políticos que pretendían mantener la balanza, nacieron la Secretaria de Salubridad y Asistencia SSA que se encargaba de mantener el servicio de salud para los campesinos y obreros y que hasta hoy son de calidad inferior a la del IMSS, más tarde nace el ISSTE para los trabajadores públicos<sup>48</sup>. Con el avance de los años y la inserción del sistema económico neoliberal estas instituciones aún sobrevivieron pero van perdiendo valor de mediación que adquirirían políticamente en años anteriores, lo que propicia la vulnerabilidad de la seguridad social de la población.

Frente a este contexto y tomando en cuenta los puntos citados, se puede establecer que hay una crisis mundial del sistema donde resulta muy complejo que México pueda experimentar una reducción significativa en sus niveles de desigualdad social, si antes no se activan las políticas públicas que contribuyan a revertir las dinámicas que favorecen la erosión de la ciudadanía laboral<sup>49</sup> y de seguridad social. Después del repaso económico de la globalización y glocalización desde la última década del siglo pasado hasta hoy, se puede

---

<sup>48</sup> ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean François [coord.]. "Los grandes problemas de México". Artículo de Viviane Brachet: Seguridad social y desigualdad, 1910-2010. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.42.

<sup>49</sup> ORDORICA Manuel y PRUD'HOME Jean François [coord.]. "Los grandes problemas de México". Artículo de Minor Mora y Orlandina Oliveira: Las desigualdades laborales: evolución, patrones y tendencias. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. p.33.

concluir que algunos de los procesos históricos que nos han llevado a brechas de desigualdad y polarización económicas muy amplias han sido las estrategias económicas mal empleadas. Dice Fitzgerald<sup>50</sup> que “el nuevo régimen comercial, como lo experimentó América Latina en el pasado decenio, probablemente haya contribuido en muchos casos a una mayor dispersión del ingreso y una mayor pobreza absoluta”. Posiciones como la anterior destacan la apertura económica del país como una de las causantes de la acentuación en la desigualdad de ingresos, además de que las estrategias de desarrollo que se aplican [en América Latina] tienen un impacto grave y duradero en el escenario económico y social de nuestros países, empujándolos hacia una polarización a través de la internacionalización de las tendencias que en ese mismo sentido caracterizan el actual funcionamiento de la economía mundial<sup>51</sup>.

Situar el repaso general de la historia de México en términos económicos desde una mirada mundial es enriquecer la forma en cómo vemos la pobreza en nuestro día a día, una perspectiva con mayor información que nos hace entender por qué pasan las cosas y hacia dónde podemos orientar nuestro interés desde el ámbito académico, audiovisual y ciudadano. El siguiente apartado lo dedico a la comprensión de la “visualidad” emitida por la autoridad, a la que llamo “el ojo del poder”.

---

<sup>50</sup> GALLARDO , Luis y OSORIO, Joaquín [coord.]. “Los rostros de la pobreza: el debate”. Artículo de Jaime Estay: El incremento de la polarización. Cita a [FITZGERALD, E.V.K. El nuevo régimen comercial, la conducta macroeconómica y la distribución del ingreso en América Latina] Limusa Noriega Editores, Tomo I, México 2001 p. 254.

<sup>51</sup> GALLARDO , Luis y OSORIO, Joaquín [coord.]. “Los rostros de la pobreza: el debate”. Artículo de Jaime Estay: El incremento de la polarización Limusa Noriega Editores, Tomo I, México 2001 p. 254.

### 1.2.2. El ojo del poder

Una vez abordado el contexto económico en un nivel global. En este apartado exploraremos la dimensión local y el problema económico de la pobreza. Se parte de la conceptualización y delimitación de la pobreza a través de la comparación entre el sector económico con el Banco Mundial y el sector institucional con el CONEVAL.

Como prioridad, la pobreza requiere de su identificación en tres aspectos: su definición, la elección del método de identificación y adopción de medidas de la pobreza<sup>52</sup>. De acuerdo con Amyrta Sen, la pobreza es la falta de capacidad para la realización efectiva del propio modo de vida, de donde se entiende la incapacidad de vivir la vida humana como tal, humanamente<sup>53</sup>. A decir de Boltvinik<sup>54</sup>, la forma en que se aborda la medición de cualquier fenómeno refleja el nivel de desarrollo teórico y conceptual alcanzado. En el tema de la pobreza existen diversas formas de medición.

No obstante, las instituciones mencionadas en este apartado del ojo del poder, exponen contrastantes posiciones en las que resulta pertinente para fines de esta investigación, saber cómo los porcentajes de medición de la pobreza en México se

---

<sup>52</sup> ROGRIGUEZ, Héctor. "Enfoques para la medición de la pobreza: Breve revisión de la literatura". [en línea] Centro de análisis y evaluación de política pública ITESM. Publicado el 2004. [Consulta: 24 Agosto 2012 en: <http://www.mty.itesm.mx/egap/centros/caep/imagenes/Pobreza.pdf> ] pp.1-20.

<sup>53</sup> SEN, Amyrta. "The possibility of social choice".[en línea] Nobel Lecture. Trinity College, Cambridge CB2 ITQ, Gran Bretaña. Publicado el 8 de Diciembre de 1998 [Consulta: 25 Agosto 2012 en [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/economics/laureates/1998/sen-lecture.pdf](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/economics/laureates/1998/sen-lecture.pdf) ]. pp. 178-215.

<sup>54</sup> BOLTVINIK, Julio." Conceptos y medición de la pobreza: La necesidad de ampliar la mirada".[en línea] Redalyc Centro de investigación y estudios avanzados UAEMEX, México. Publicado en Diciembre del 2003. [Consulta: 25 Agosto 2012 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/112/11203801.pdf> ]. pp. 9-25.

diferencian en cada sector de acuerdo a la función social que cada institución debe cumplir en el país.

#### 1.2.2.1. Sector Institucional (CONEVAL)

El Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), cifra la pobreza en México con 46.2% de pobres, es decir, 52 millones de personas de un total poblacional de 112.6 millones de personas en el 2010.<sup>55</sup> A pesar de que existen mediciones más recientes hechas por el CONEVAL, he decidido añadir las del año 2010 para coincidir en temporalidad y poder comparar las mediciones realizadas en el sector académico y en el sector económico que menciono más adelante.

El CONEVAL, como parte del sector institucional se vale del artículo 36 de la Ley General de Desarrollo Social para establecer lineamientos en su definición, identificación y medición de la pobreza en México, tomando en consideración los criterios: ingreso corriente per cápita, rezago educativo promedio en el hogar, acceso a los servicios de salud, calidad y espacios de la vivienda, acceso a la alimentación y grado de cohesión social.

Tomar en cuenta estándares de medición como los que el CONEVAL aplica para la medición de la pobreza en México es reducir el espectro de las necesidades del ser humano en categorías cuantificables que se alejan a la vida cotidiana y lo que vemos en nuestros recorridos como ciudadanos, además, estas mediciones no toman en cuenta aspectos del capital humano, tales como la calidad de vida. Con estos estándares, la cantidad de pobres en el país se reduce a lo cuantificable, sin embargo, basta mencionar que existe un número de población que ni siquiera es tomada en cuenta, incluso, en las mediciones del número de mexicanos que habitan el país hechas por el INEGI. Lo que pone en duda el número de

---

<sup>55</sup> Consejo Nacional de la Política de Desarrollo Social CONEVAL. "Pobreza en México y en las Entidades Federativas 2008- 2010". [en línea] CONEVAL México. Publicado en Julio del 2011[Consulta: 8 de Septiembre del 2012 en [http://web.coneval.gob.mx/Informes/Interactivo/Medicion\\_pobreza\\_2010.pdf](http://web.coneval.gob.mx/Informes/Interactivo/Medicion_pobreza_2010.pdf) ]. p.106.

“pobres” que según esta institución estipula en su dinámica de definición y medición de pobreza en México.



IMAGEN 1: Fotogramas de video CONEVAL “¿Cómo se mide la pobreza en México?”

El CONEVAL se basa en la información expedida por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía INEGI, publicando los criterios de medición de la pobreza en el

diario oficial de la federación del día 16 de Junio del 2010.<sup>56</sup> Sin embargo, la crítica a dicha institución también se ha mencionado por parte del sector académico; Julio Boltvinik, economista quien ha dedicado su vida académica a la profundización, identificación y medición en el tema de la pobreza en México, pone en duda la metodología del CONEVAL y hace una crítica severa a sus estándares de medición que ponen en marcha indicadores inhumanos al concepto de pobreza extrema, al contener criterios de identificación lejanos a la realidad<sup>57</sup> y minimizar la problemática. Boltvinik añade a su medición de la pobreza aspectos como el “florecimiento humano” que toma en cuenta aspectos de calidad de vida humana y que más adelante profundizo en el apartado “otra mirada”.

De acuerdo al sector público, en el año 2002 la Secretaría de Desarrollo Social SEDESOL, convocó a un grupo de expertos nacionales a integrar el Comité Técnico para la Medición de la Pobreza en México, con el objetivo de que dichos expertos plantearan una metodología para la medición oficial de la pobreza en el país<sup>58</sup>. El estudio se realizó con base a la información estadística de la Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares del año 2000, elaborada por el Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática INEGI como fuente primaria de información para estimar la pobreza.<sup>59</sup> A partir del estudio realizado por el Comité, el gobierno mexicano adoptó tres puntos de referencia para clasificar a la población<sup>60</sup> y actualmente son utilizados para la definición de políticas, orientación y priorización de las acciones de los programas sociales del gobierno federal.<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social CONEVAL. Quiénes Somos. [en línea] Página Oficial CONEVAL.[Consulta: 22 Noviembre 2012 en <http://www.coneval.gob.mx/cmsconeval/rw/pages/quienessomos/index.es.do;jsessionid=9c645ca434628c5c8b05331cfe28107db27fb8695bc645c0bcc28fede8ecfc6c.e34QaN4LaxeOa40Nbx10> ].

<sup>57</sup> BOLTVINIK, Julio. “CONEVAL no refleja verdaderos índices de pobreza”. [Audio] [en línea] Entrevista de Julio Boltvinik con Ricardo Rocha, Grupo Fórmula. Realizada el 1 Agosto del 2011. [Consulta: 23 Noviembre 2012 en <http://www.radioformula.com.mx/notas.asp?ldn=188312> ].

<sup>58</sup> Secretaria de Desarrollo Social SEDESOL. Medición de la Pobreza: Variantes metodológicas y estimación preliminar. [en línea] México: Serie Documentos de Investigación SEDESOL. Publicado en Julio del 2002. [Consulta: 20 Noviembre 2012 en [http://www.alternativasociales.org/sites/default/files/biblioteca\\_file/CTMPjulio2002.pdf](http://www.alternativasociales.org/sites/default/files/biblioteca_file/CTMPjulio2002.pdf) ] p.7.

<sup>59</sup> Ídem. p.8.

<sup>60</sup> SZÉKELY, Miguel [coord.]. “Desmitificación y nuevos mitos sobre la pobreza: escuchando a los pobres”. Miguel Ángel Porrúa, México 2005. p. 60.

<sup>61</sup> Ídem. p. 61.

La clasificación adopta tres tipos de pobreza: pobreza alimentaria, pobreza de capacidades y pobreza de patrimonio. La pobreza alimentaria, es definida como aquella población que cuenta con un ingreso insuficiente como para proveerse una dieta que satisfaga los requerimientos nutricionales mínimos para su supervivencia. En segundo término se encuentra la pobreza de capacidades que consiste en aquella población que tiene un ingreso suficiente como para satisfacer sus necesidades de alimentación, pero no cuenta con la capacidad de invertir en educación, salud, vivienda, transporte, vestido y calzado. Por último define a la pobreza de patrimonio cuya población cuenta con un ingreso suficiente como para satisfacer las necesidades de alimentación, educación y salud, pero no con la capacidad económica para invertir en transporte, vivienda, vestido y calzado<sup>62</sup>. No obstante, la medición del gobierno federal en el año 2006 es la que arroja el CONEVAL estableciendo una relación mano a mano para coincidir con los números y metodología. Dicha inferencia se realiza cuando se solicita información a través de INFOMEX<sup>63</sup> sobre la cuantificación de la pobreza a la SEDESOL a través del Comité Técnico, SEDESOL responde que las únicas dos dependencias oficiales encargadas de la cuantificación de la pobreza son el INEGI y el CONEVAL. Los resultados recientes del gobierno federal se basan en el CONEVAL como institución pública descentralizada, es decir, el gobierno federal coincide en la identificación y medición de la pobreza en el país.



IMAGEN 2: El presidente de México Enrique Peña Nieto en “La cruzada anti hambre”<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Ídem.

<sup>63</sup> Secretaria de Desarrollo Social SEDESOL. Medición de la pobreza 2006. INFOMEX, México. [Consulta: Septiembre 2012 en <https://www.infomex.org.mx/gobiernofederal/home.action> ].

<sup>64</sup> LEÓN, Mariana. “CONEVAL: 16 municipios no deben estar en cruzada anti hambre”. [en línea] Periódico El Universal, México. Publicado el 3 de Abril del 2013. [Consultado: 1 de Febrero del 2015 en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/914561.html> ].

La crítica este texto al gobierno federal, con el actual mandato de Enrique Peña Nieto, se sitúa en el mismo nivel en el que se coloca al sector institucional con el CONEVAL. No obstante, la cuantificación de pobres de acuerdo al sector institucional, de donde se rige el sector público para la aplicación de políticas públicas, hace parecer que la problemática de la pobreza corresponde únicamente a menos de la mitad del país. Da la impresión de que con estas cifras, la pobreza es un problema a tratar con acciones poco precisas y superficiales como “La cruzada antihambre”, acción política del gobierno federal que incluso ha sido criticada por el propio CONEVAL advirtiendo que “la política social debe incluir otras estrategias y acciones para conseguir el cumplimiento cabal de los derechos sociales, ya que la cobertura de servicios básicos es insuficiente”<sup>65</sup>.

#### 1.2.2.2 Sector Económico (Banco Mundial)

El Banco Mundial<sup>66</sup> para el mismo año (2010) otorga un 51.7% de pobres sobre la población total. Esta institución se autodefine como el punto de contacto global de conocimientos, aprendizaje e innovación a la colaboración de la reducción de la pobreza. Durante su historia, el Banco Mundial ha realizado varias definiciones de las líneas de la pobreza, las cuales, según esta institución se han considerado pertinentes para la comparación entre países y la medición de la pobreza, por eso, para fines de esta investigación, se toma el Banco Mundial como representante del sector económico (a pesar de existir otras instituciones del ámbito económico) puesto que el Banco Mundial es una institución consultada principalmente por los sectores empresariales del mundo lo que sugiere una determinada representatividad en la medición de la pobreza a nivel global.

---

<sup>65</sup> ENCISO, Angélica. “La cruzada antihambre imprecisa y sin estrategia básica”. [en línea] Periódico La Jornada, México. Publicado el miércoles 3 de Octubre del 2013. [Consulta: 1 Febrero del 2015 en <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/02/sociedad/036n1soc> ].

<sup>66</sup> Banco Mundial. “Tasa de incidencia de la pobreza, sobre la base de la línea de pobreza nacional (% de la población)”. [en línea] Página oficial del Banco Mundial, Indicadores del Banco Mundial México 2002-2010 [Consulta: 9 de Septiembre del 2012 en <http://datos.bancomundial.org/indicador/SI.POV.NAHC/countries/MX?display=graph> ].

El Banco Mundial establece un nivel de evaluación basado en el consumo que consta básicamente de dos elementos: el primero estipulado a través del gasto necesario para acceder a un estándar mínimo de nutrición y otras necesidades de índole básicas, tales como vivienda, salud, descanso, etc. El segundo, a partir de una cantidad variante entre países que refleja la participación en la vida diaria de la sociedad<sup>67</sup>.

El primer nivel de evaluación se calcula a través del ingreso per cápita con una cantidad fija generalizada a los países más pobres, si la cantidad es rebasada las personas no son pobres, si la cantidad es similar o más bajas hay pobreza.

El segundo nivel de evaluación aún no es aplicado, ya que (según esta institución) la evaluación es subjetiva al incluir factores como la participación de vida diaria de una determinada sociedad respecto de algunos elementos físicos, por ejemplo, la instalación de cañería, donde según el Banco Mundial, en algunos lugares puede ser una necesidad y en otros un lujo.

Bajo este planteamiento, el Banco Mundial omite el segundo nivel de evaluación y se involucra únicamente con el primer nivel, sin embargo, generalizar una cantidad en particular a la diversidad económica de cada país, estipulando que tener un dólar diario<sup>68</sup> para la subsistencia individual en cualquier lugar del mundo es estar en la pobreza extrema, puede variar inmensamente las situaciones económicas de carencia y bienestar humano. En otras palabras, aunque la pobreza se mida con el dinero como unidad de medida única, las estrategias para reducirla están enfocadas al capital humano<sup>69</sup>, es decir, a tomar en cuenta no sólo la cantidad sino la calidad y el grado de formación del individuo, lo que muestra una clara contradicción para la resolución de políticas públicas que implican aspectos más complejos que la estandarización de una unidad de medida.

---

<sup>67</sup> SPICKER Paul, LEGUIZAMON Sonia y GORDON David. "Banco Mundial. Líneas de pobreza". [en línea] Biblioteca CLACSO, Argentina. [Consulta: 4 de Noviembre del 2012 en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/clacso/crop/glosario/b.pdf> ]. p.50.

<sup>68</sup> Ídem.

<sup>69</sup> GALLARDO Gómez Luis Rigoberto y OSORIO Goicoechea Joaquín. "Los rostros de la pobreza: el debate". Artículo de Julio Boltvinik: Métodos de medición de la pobreza: conceptos y tipología. Limusa Noriega Editores, Tomo III, México 2001.

### 1.2.3 Otra mirada “El sector académico”

Una vez explicado el apartado 1.1 Visualidad y autoridad, es pertinente continuar con otra mirada, distinta a la que la visualidad y la autoridad nos proporcionan. Por ello, nos interesa mencionar discursos menos difundidos, por así decirlo, pero que también miden y cuantifican la pobreza con intereses distintos a los que puedan tener el sector económico e institucional mencionados anteriormente.

En este apartado he elegido al sector académico como representante de otra mirada, definiendo y midiendo la pobreza a través de la economía pero con factores distintos que determinan una visión muy diferente a los establecidos por los sectores que en este texto he elegido como representantes del poder: el CONEVAL y el Banco Mundial.

Se considera pertinente profundizar el tema a través de la postura de Julio Boltvinik y Enrique Hernández Laos quienes abordan el tema de la pobreza en terminologías tanto económicas como de bienestar humano y refieren, a través de análisis críticos, a los sectores anteriormente señalados. Así pues, comenzaremos con la postura de Julio Boltvinik quien señala que para hablar de pobreza interviene siempre una dimensión moral<sup>70</sup> y constituye en su temática, elementos como el florecimiento humano y nivel de vida. Por tanto, la pobreza puede medirse a través de un eje conceptual del nivel de vida y a su vez, el nivel de vida como un subconjunto que forma parte del florecimiento, bienestar o desarrollo humano, es decir, se adopta de esta manera una conceptualización en la mediación de la pobreza que tiene que ver con la premisa “es pobre aquel hogar que, dadas sus fuentes de bienestar, no puede satisfacer sus necesidades, por más eficientemente que las use”<sup>71</sup>. De acuerdo a Boltvinik<sup>72</sup>, la pobreza de Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI)

---

<sup>70</sup> BOLTVINIK, Julio. “Conceptos y medición de la pobreza. La necesidad de ampliar la mirada”. [En línea] REDALYC, Centro de investigación y estudios avanzados UAEMEX, México. Publicado en Diciembre del 2003. [Consulta: 4 de Noviembre del 2012 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/112/11203801.pdf>] p.10.

<sup>71</sup> Ibem. p.21

aumentó de 75.4 millones en 1992 a 87.9 millones en el 2010 y los pobres de ingresos (cuantificado a través de los ingresos laborales) de 66.5 millones en 1992 a 83.2 millones en 2010. Ambas mediciones expresan la condición mínima debajo de la cual se considera que la vida humana pierde la dignidad como norma socialmente prevaleciente.

Sumada a esta postura, Enrique Hernández Laos, especialista en temas de la pobreza y distribución del ingreso y competitividad<sup>73</sup> de la Universidad Autónoma Metropolitana, revela que la pobreza y distribución del ingreso en México reflejan un cambio de sensibilidad y de semántica ante el fenómeno de la pobreza<sup>74</sup>, cuestionando las predicciones basadas en la filosofía positivista o de progreso y donde los pobres ya no constituyen el futuro de la nación, el futuro ahora lo constituyen el mercado y la macroeconomía con otras prioridades.

Finalmente, de acuerdo a cada sector se arrojan datos diferentes en el mismo año. Como lo explica la Tabla 1, para el 2010 cada sector señalado arrojó el porcentaje de pobreza en México tomando como el 100% de la población a 112 millones 336 mil 538 habitantes de acuerdo al censo de población y vivienda del INEGI.<sup>75</sup> Lo que excluye, de entrada, a todos aquellos que no fueron registrados en esta institución, pero que nos es imposible cuantificar en esta investigación.

Aun así, frente a estas cifras, la decisión de abordar el punto de vista académico para explicar la pobreza resulta pertinente en la clasificación “Otra mirada”, señalando que será distinta a la que el “ojo del poder” nos quiera mostrar.

---

<sup>72</sup> BOLTVINIK , Julio. “Economía Moral”. [en línea] Periódico La Jornada, Sección Opinión. Publicado el 18 Mayo del 2012. [Consulta: 7 Septiembre del 2012 en <http://www.jornada.unam.mx/2012/05/18/opinion/032o1eco>].

<sup>73</sup> Maestría y Doctorado en Estudios Sociales. Página de la Universidad Autónoma Metropolitana Campus Iztapalapa [Consulta: 25 Noviembre 2012 en [http://www.izt.uam.mx/mydes/?page\\_id=567](http://www.izt.uam.mx/mydes/?page_id=567)].

<sup>74</sup> ZERMENO Guillermo. “Reseña de Pobreza y distribución del ingreso en México de Julio Boltvinik y Hernández Laos”. Redalyc Universidad Autónoma del Estado de México. Publicado en 2001. [Consulta: 5 Febrero 2012 en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/598/59855112.pdf> ]. p. 248.

<sup>75</sup> Censo de Población y Vivienda INEGI 2010 [en línea] Página oficial del INEGI, Población Total en México, México. Publicado en el 2010 [Consulta: 25 Noviembre 2012 en <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/ccpv/cpv2010/Default.aspx> ].

Año 2010	SECTOR		
Porcentaje de Población pobre en México.	Económico	Institucional	Académico
	Banco Mundial <sup>76</sup> . 51.3%	CONEVAL <sup>77</sup> . 46.2 %	Julio Boltvinik <sup>78</sup> . 80.7%

**Tabla 1.**

Para el sector académico las cifras de pobreza en México son alarmantes en comparación con las del CONEVAL y el Banco Mundial. Como anteriormente se mencionó, en el sector académico se toman en cuenta factores de medición que van más allá de satisfacer las necesidades básicas y exigen una calidad de vida en las personas. En esta tabla vemos reflejada las construcciones visuales que cada sector nos quiere dar a conocer desde el punto de partida de definir y medir la existencia de la pobreza en México, en esta investigación el “ojo del poder” con el CONEVAL y el Banco Mundial nos arrojan cifras con menos pobres, por llamarlo de otra manera, podrían ser cifras “optimistas”.

El sector académico nos muestra una visión que pone cuidado en el sentido humano, es decir, retomando la definición de Amyrta Sen de la pobreza en “vivir la vida como tal, humanamente” y si tomamos en cuenta esto, las cifras son más altas y preocupantes. Si el 80.7% de la población es pobre, entonces quiere decir que la mayoría lo somos y la pobreza está más cerca de lo que pensamos.

<sup>76</sup> Banco Mundial. “Tasa de incidencia de la pobreza, sobre la base de la línea de pobreza nacional (% de la población)”. [en línea] Página Oficial del Banco Mundial, Indicadores del Banco Mundial, 2002-2010, México [Consulta: 9 de Septiembre del 2012 en <http://datos.bancomundial.org/indicador/SI.POV.NAHC/countries/MX?display=graph> ].

<sup>77</sup> Consejo Nacional de la Política de Desarrollo Social CONEVAL. [en línea] Página Oficial del CONEVAL, Pobreza en México y en las Entidades Federativas 2008- 2010, México. Publicado en Julio del 2011. [Consulta: 8 de Septiembre del 2012 en [http://web.coneval.gob.mx/Informes/Interactivo/Medicion\\_pobreza\\_2010.pdf](http://web.coneval.gob.mx/Informes/Interactivo/Medicion_pobreza_2010.pdf) ]. p.106.

<sup>78</sup> BOLTVINIK , Julio. “Economía Moral”. [en línea] Periódico La Jornada, México. Publicado el 13 de Abril del 2012 [Consulta: 21 Octubre del 2012 en <http://www.jornada.unam.mx/2012/04/13/opinion/028o1eco> ].

Desde el punto de vista de la economía, en el ámbito académico, el crecimiento de México depende en gran medida de la eficacia y funcionalidad de sus políticas públicas, de sectores empresariales y de sus sindicatos. Se sostiene que entre las interacciones de la desigual distribución de la riqueza y las imperfecciones del mercado se influyen directamente las políticas públicas y las instituciones locales. La decisión de las políticas y la funcionalidad de sus instituciones se vinculan al poder, lo que impide la asignación de criterios eficaces para la distribución y el buen funcionamiento de los recursos que oriente a un crecimiento social armónico.

Creemos que la problemática de la pobreza, además de ser un problema económico, es un problema visual, desde el punto de saber cómo es vista (definida, medida, informada) la pobreza en nuestro país. ¿Qué hacer en este sentido?, esta investigación quiere plantear una opción distinta a la visualidad estipulada por el “ojo del poder” y por tanto es necesaria la información de “otras miradas”, como la del sector académico, para conocer distintas propuestas de construcción visual de la pobreza. A este ejercicio, habría que añadir nuestra propia experiencia como ciudadanos de México, quienes diariamente presenciamos, en distinto grado, la existencia de la pobreza y su problemática. Otras formas de complementar una construcción visual de la pobreza, tendrían que ver con las personas que nos topamos en nuestra vida cotidiana al tomar el transporte público, al caminar por cualquier calle, afuera de los centros comerciales o a las orillas de cualquier ciudad donde comúnmente se instalan los grupos sociales más desfavorecidos. A la construcción visual de la pobreza también le corresponden nuestras experiencias, cuando la vemos y/o la sentimos cerca.



# CAPÍTULO

## *“El ojo documental”* 2

## **CAPÍTULO II.**

### **El ojo documental**

El cine documental comunica. Esta premisa nos permite analizar su discurso, contraponiendo las ideas del realizador con lo que éste genere audiovisualmente. En este Capítulo nos ocuparemos por estudiar el discurso audiovisual que origina el cine documental respecto al tema de la pobreza, y su forma de retratar dicha realidad. El objetivo principal de este Capítulo es ejemplificar la construcción visual de la pobreza que ha tenido el cine documental mexicano del año 1970 al 2000.

En suma, se retoma el estudio de la visualidad visto en el Capítulo anterior, esta vez desde su lado opuesto, con la contravisualidad y su posible relación con el cine documental, la cual será examinada a lo largo de este apartado.

#### **2.1 La contravisualidad y el documental**

La posibilidad del cine documental como contravisualidad de los discursos dominantes, depende de la postura que su realizador quiera tener frente al tema que desarrolle.

Cuando ejercemos nuestro derecho a mirar, entonces estamos acercándonos a una contravisualidad. Si en nuestra vida estamos “mirando” (investigando, viendo, escuchando, informándonos o conociendo) allí donde se nos dice que no “miremos”, si profundizamos el conocimiento y consultamos diversas fuentes, entonces estaremos creando una visión distinta a la que el “ojo del poder” nos quiere dar, y estaremos ejerciendo una contravisualidad. Este concepto es la contraparte al concepto de visualidad que se explica en el Capítulo I, pretende deslindarse de los conocimientos, imágenes e información que generan los grupos de poder respecto de lo que sucede en el mundo, para así, generar

nuestras propias reflexiones. Además de ser un concepto, la contravisualidad es la práctica del derecho a mirar nuestro entorno, es ejercer nuestra autonomía de conocimiento y de la forma de explicarnos el mundo y lo que sucede en él.

De acuerdo con Mirzoeff, teórico de la cultura visual contemporánea, “La contravisualidad es la posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa de lo social, es decir, un mapa visual de lo social<sup>79</sup>”. En otras palabras es nuestro derecho a mirar, el derecho a mirar no es sólo ver, es un acto profundo de intentar conocer y comprender al otro<sup>80</sup> a través de lo mirado.

El derecho a mirar tiene que ver con la descolonización de la mirada, frente a un fenómeno de la visualidad dictado desde el poder que impone lo que puede ser visto, dicho y mirado. El derecho a mirar nace como contraparte, para impedir la hegemonía occidental<sup>81</sup> a nivel mundial; es un “mirar” distinto o desde otro ángulo de lo que históricamente, no se ha puesto en duda.

La contravisualidad y el derecho a mirar buscan la emancipación de la mirada que históricamente nos ha sido presentada desde el poder. No obstante, también existen otras tendencias que, en esencia, buscan una independencia por la percepción del mundo real. Por ejemplo, la estética, más allá del arte, como canal comunicativo, habla de una educación “por lo bello”, donde adquirir una “personalidad estética, sería la meta a lograr como punto de partida, objeto y fin de un trabajo estético educativo”<sup>82</sup>. Este ideal, surge frente a “visiones tradicionales y dominantes que presentan la personalidad estética sólo

---

<sup>79</sup> MIRZOEFF, Nicholas entrevistado por Inés Dussel. “La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”. Revista Propuesta Educativa 31, FLACSO, Argentina. Publicado en el 2012. [Consulta: 24 Junio 2014 en <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf> ], p.31.

<sup>80</sup> MARTINEZ, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho a mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual No. 19. Publicado en Junio del 2012. [Consulta: 24 de Enero 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ] p.25.

<sup>81</sup> Ibem

<sup>82</sup> VALDÉS, Gilberto. “Cultura y diversidad: las trampas del imaginario estético occidental”. Cita a [SÁNCHEZ, Medina Mayra. “Los impactos invisibles. La teoría de la Educación estética hoy. Estética”: Enfoque Actuales, Félix Varela, La Habana, 2005. p. 168 ]. Estética, Arte y Consumo. Colección La Fuente. Puebla. Publicado en 2011. [Consulta: 24 Junio 2014 en <http://biblioteca.filosofia.cu/php/export.php?format=htm&id=2636&view=1> ].

como aspiración”.<sup>83</sup> Asimismo, la educación “por lo bello” busca la disposición natural de los seres humanos a comunicarse desde la sensibilidad y de ser portadores, cada uno, de nuestra propia personalidad estética<sup>84</sup>. Es decir, en todos estos casos presentados: La contravisualidad, el derecho a mirar y la educación estética, buscan una autonomía por la percepción del entorno y una posición propia ante la realidad presentada, independiente de la posición que el grupo dominante pretenda emitir.

En este ideal de contrariar a la visualidad que el poder emite cabría preguntar ¿Qué pasaría con la población que realizara una contravisualidad de todo su entorno?, ¿las exigencias ciudadanas se incrementarían?, ¿los votos políticos cambiarían?, ¿las políticas públicas darían un giro considerable?. Ejercer nuestro derecho a mirar, en plenitud, puede ser el comienzo de un cambio radical en la manera en la que vivimos y exigimos nuestras realidades como sociedad, incluso aquellos aspectos que nos incomodan.

La emancipación de la mirada, contrario al acto individualizado del ver, conjuga la subjetividad y la colectividad en la sociedad y asume un orden político de relación compartida y común con el otro<sup>85</sup>. El derecho a mirar tiene que ver con el encuentro con el otro, es decir, con reconocernos los unos a los otros por semejanzas y no por diferencias. No se trata de construir modelos de representación, sino de desestabilizar los establecidos históricamente por la autoridad, pues el derecho a mirar nace como lucha por la autonomía frente al poder, se trata de dar un giro al pensamiento y la concepción de la realidad, de mirar distinto las imágenes y lo que sucede en la actualidad, de comprender la historia a través de la descolonización del aprendizaje, es una lucha que nace del otro lado de la historia, de lo no dicho, lo no mirado, o lo minorizado,<sup>86</sup> es un cambio en el pensamiento, en la lectura de la historia y en la búsqueda del conocimiento.

---

<sup>83</sup> Ibem

<sup>84</sup> Ibem

<sup>85</sup> MARTINEZ, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho de mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual No. 19. Publicado en Junio del 2012 [Consulta: 22 de Enero 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ]. p.25.

<sup>86</sup> MARTINEZ, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho de mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual No. 19. Publicado en Junio del 2012 [Consulta: 24 de Enero 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ]. p.28.

Ver el cine documental puede ser un ejercicio de contravisualidad importante, cuando éste apuesta por exponer conocimientos e información que se oponen a los de la autoridad, y se halla una pretensión por originar una mirada distinta a la que ha formulado el poder. Con la contravisualidad y nuestro derecho a mirar, sería válido “ver” un documental y otro, y otro más, navegando en diversas posturas que nos informen de distintas maneras para complementar o contrariar los discursos que la autoridad nos dicta sobre un tema específico. Si relacionáramos al documental con la contravisualidad, éste sería una rebelión, el hijo insurrecto de la imagen del poder, que se opondrá al discurso de autoridad. En este sentido, algunos de los documentales realizados a lo largo de la historia se pueden catalogar como hacedores de una contravisualidad,

En el tema de la pobreza, por ejemplo, podemos hablar de una visualidad y una contravisualidad. Si recordamos que la contravisualidad es la lucha que nace del otro lado de la historia, de lo no dicho, lo no mirado, o lo minorizado,<sup>87</sup> entonces, resultará conveniente en esta investigación poner en práctica el concepto, ante el tema de la pobreza.

Como lo señalo en el Capítulo anterior, el problema de la visualidad de la pobreza se inicia desde sus cifras de medición. Mencionaré la situación que se da ante el tema de la pobreza desde la imagen del poder, es decir, desde la visualidad. Retomando la tabla del capítulo anterior, en acuerdo con el CONEVAL en el 2010 había en México 46.2%<sup>88</sup> de pobres, lo que quiere decir que un poco más de la mitad del país no caía en los estándares de pobreza o bien, que un poco menos de la mitad es pobre, no obstante, independientemente de la manera en la que se quisiera ver el problema, la cifra era alta. La presión fue casi inconsciente sobre todo para la clase media. La medición se mantuvo oficial y la sociedad mexicana comenzó a actuar de acuerdo a esas cifras, desde las políticas

---

<sup>87</sup> MARTINEZ, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho de mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual No. 19. Publicao en Junio del 2012 [Consulta: 24 de Enero 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ]. p.28.

<sup>88</sup> Consejo Nacional de la Política de Desarrollo Social CONEVAL. [en línea] México: Pobreza en México y en las Entidades Federativas 2008- 2010. Publicado en Julio del 2011 [consulta: 8 de Septiembre del 2012 en [http://web.coneval.gob.mx/Informes/Interactivo/Medicion\\_pobreza\\_2010.pdf](http://web.coneval.gob.mx/Informes/Interactivo/Medicion_pobreza_2010.pdf) ]. p.106.

públicas y su difusión de información, hasta la actitud social que cada uno de los mexicanos tomó frente al tema.

Frente a esta situación, las empresas y sus tácticas publicitarias también han jugado un papel importante en la manera en cómo vemos la pobreza, y han sacado partido de ello. Por ejemplo, en el cajero del banco nos piden que apoyemos con alguna donación para los niños pobres, en los supermercados nos piden redondear cantidades para los que no tienen qué comer, en fin, el consumo que hacemos a diario se asocia directamente con la lástima y el de ayudar a los más necesitados, a “ellos”, los pobres. Una dinámica del héroe que se retoma desde Thomas Carlyle<sup>89</sup> hasta nuestros días y que se relaciona directamente con la visión del poder. Bajo esta dinámica social, nos sentimos héroes de los otros, los diferentes: “Los pobres”. Da la impresión que la imagen de la pobreza deja de ser una preocupación social y colectiva para convertirse en un espectáculo del consumo y de la lástima donde los desafortunados serán salvados por los más afortunados.

Imágenes de pobreza en los comerciales, en las pantallas de los cajeros automáticos, en la publicidad para comprar un kilo de ayuda, en los redondeos y demás, son reforzadas desde el sector privado e irán de la mano con el gobierno. La visualidad que el “ojo del poder” nos quiere dictar respecto a la pobreza, está relacionada con un discurso de lástima: La pobreza sí existe pero tú con tu donativo/ayuda puedes contribuir a erradicarla, ellos, los pobres, te necesitan y te lo agradecerán. El discurso del poder nos hace ver la pobreza y a los pobres desde la otredad, es decir, desde nuestras diferencias, lejos y disímiles a nosotros, ellos como parte del 46.2% de pobres según el CONEVAL y el resto, creyéndonos parte del porcentaje que no lo es.

---

<sup>89</sup> Thomas Carlyle fue el primero en usar el término visualidad en 1840, formulado a través de la visión que un héroe tiene sobre la historia: una visión desde arriba, poderosa e incluso divina del mundo y que no es disponible emitir por cualquier persona. Visto en: DUSSEL, Inés. “La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”. Propuesta Educativa, núm. 31, Argentina. Publicada en Junio del 2009 [Consulta\_ 18 Junio del 2014 en <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf> ]. p. 73.

En suma, los discursos que han reforzado la visión del poder son muchos. Por mencionar otro ejemplo, el cine hollywoodense también ha sido creador de ilusiones falsas, tal es el caso de la película *Pretty Woman* de Garry Marshall hecha en el año de 1990,<sup>90</sup> donde se arma una ilusión de clase media para transmitir a sus espectadores situaciones que acontecen tan naturalmente en la trama de la historia, ante esta ficción Arnold Hauser señala lo siguiente:

“La actitud pequeño-burguesa ante la vida se tipifica por un optimismo sin ideas y sin críticas. El espectador ideal para esta cinta creerá que no tienen importancia las diferencias sociales y, de acuerdo con esto, necesitará ver películas en las que la gente pase, sencillamente, de un estrato social a otro. A esta clase media el cine le proporciona el cumplimiento de romanticismo social que en la vida nunca comprueba y que las bibliotecas jamás realizan de manera tan seductora como los cines con su ilusionismo. “Cada uno es arquitecto de su propia fortuna”, tal es su suprema creencia y la ascensión es el motivo básico de las fantasías que la atraen al cine”.<sup>91</sup>

Como este ejemplo podemos mencionar muchos más, sólo hace falta mirar a nuestro alrededor e identificar desde qué posición se están creando los mensajes que se encuentran presentes en nuestra cotidianidad. No obstante, si aplicamos la contravisualidad y practicamos nuestro derecho a mirar a través de mayor información, descubriremos nuevas formas de ver nuestro entorno.

---

<sup>90</sup> “La película es el cuento de origen aristocrático de *La Cenicienta* pero en su remake capitalista cinematográfico. [...]Las chicas de clase media a partir de su visionado, soñaron con que les pasara algo igual, en el sentido que un rico y apuesto chico se fijase en ellas y las transportaran a donde merecían (la riqueza)” cita de [ ILLESCAS, Martínez, Jon E. “Estetificación y mistificación de la vida en el sistema publicitario”. Trabajo del 1er curso de doctorado Bienestar social y desigualdades, Universidad Alicante. Publicada en Junio del 2009. [Consulta: 23 Junio 2014 en: <http://www.rebellion.org/docs/89506.pdf> ]. p.41.

<sup>91</sup> ILLESCAS, Jon E. “Estetificación y mistificación de la vida en el sistema publicitario”. Cita a [Hauser, Arnold. “Historia social de la literatura y el arte : naturalismo e impresionismo bajo el signo del cine”. Universitaria de Bolsillo, Madrid : Guadarrama, 1969. pp.304 -305].Trabajo del 1er curso de Doctorado Bienestar social y Desigualdades, Universidad Alicante. Publicada en Junio del 2009. [Consulta: 23 Junio 2014 en: <http://www.rebellion.org/docs/89506.pdf> ] p.17.

Si aplicamos la contravisualidad en esta investigación, resulta de suma importancia redondear planteamientos hechos en el Capítulo anterior, como el de Julio Boltvinik, quien señaló que en el 2010 éramos pobres el 80.7%<sup>92</sup> de la población total mexicana, cifra que contrasta con la del CONEVAL. La diferencia entre ambos porcentajes cambia completamente el discurso: El CONEVAL calculando un 46.2%<sup>93</sup> y Boltvinik calculando 80.7%<sup>94</sup> de pobres en el país. Ambos basando sus mediciones del 100% de la población total mexicana en 2010, correspondiente a 112 millones 336 mil 538 habitantes de acuerdo con el INEGI, esto sin contar a los no registrados por dicha institución.

Con esta diferencia porcentual la clase media, por ejemplo, dejaría de decir “ellos” los pobres que cubren el 46.2% de la población y quizá se preguntaría “¿nosotros también formaremos parte de aquel 80.7% de pobres que dice Boltvinik?”. Entonces, el discurso tendría la posibilidad de ser diferente y, por tanto, aquella dinámica del héroe, donde hay que salvar a los pobres a través de nuestro consumo, sintiéndonos superiores al resto que ha sido desafortunado y que necesita de nuestra lástima para poder sobrevivir. La diferencia de dicho discurso nos puede llevar, incluso, a la posibilidad de cambiar la lástima por la incomodidad social, con una cifra donde la mayoría vive una presión económica y donde “los otros”, los pobres, dejarían de ser “otros” y tendrían más características de convertirse en “nos-otros”. Este cambio sería natural en nuestro derecho a mirar, puesto que: El derecho a mirar es un acto profundo de intentar conocer y comprender al “otro”<sup>95</sup> a través de lo mirado.

---

<sup>92</sup> BOLTVINIK, Julio. “Economía Moral”. [en línea] Periódico La Jornada, México. Publicado el 13 de Abril del 2012. [Consultado: 21 Octubre del 2012 en <http://www.jornada.unam.mx/2012/04/13/opinion/028o1eco> ].

<sup>93</sup> Aunque existen cifras actualizadas arrojadas por el CONEVAL en cuanto a la medición de la pobreza en México, se mencionan las obtenidas en el año 2010 para contrastar con la medición hecha por Boltvinik ese mismo año.

<sup>94</sup> BOLTVINIK, Julio. “Economía Moral”. [en línea] Periódico La Jornada, México. Publicado el 13 de Abril del 2012. [Consultado: 21 Octubre del 2012 en <http://www.jornada.unam.mx/2012/04/13/opinion/028o1eco> ].

<sup>95</sup> MARTINEZ, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho de mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual No. 19. Publicado en Junio del 2012. [Consulta: 24 de Enero 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ]. p. 25.

La medición de Boltvinik, contrariada a la que arroja el CONEVAL el mismo año, es tan sólo uno de los múltiples caminos que se pueden recorrer para una rebelión de lo visto en los niveles en estamos analizando a la visualidad y la contravisualidad: la imagen, el discurso y la información. En esa multiplicidad de opciones es donde puede encajar perfectamente el cine documental y el documentalista como hacedor de discursos, así como su público que decida ejercer su derecho a mirar.

Si asumimos que uno de los quehaceres del documentalista es la elaboración de relatos basados en la información<sup>96</sup>, entonces “los documentales toman forma en torno a una lógica informativa”, afirma Bill Nichols<sup>97</sup> y podríamos reconocer al discurso documental como un punto de vista: Un “ojo documental” con un discurso alternativo que pueda contrastar con el “ojo del poder”, en virtud de ejercer una contravisualidad. Por supuesto, todo esto dependiendo de la postura que su realizador quiera tener ante determinado tema. No obstante, esta concepción no es nueva, la naturaleza alternativa del documental lo ha relacionado en varias ocasiones con la contrainformación e incluso ha sido comparado con diversas analogías, por ejemplo, con la de una guerrilla fílmica<sup>98</sup>.

La guerrilla fílmica, de acuerdo con Carlos Mendoza<sup>99</sup>, se produce cuando el espectador, activo, da aliento a la difusión masiva de ciertos documentales, que contradicen a las campañas propagandísticas oficiales y que han dado lugar a pequeños descalabros mediáticos del propio gobierno y sus aliados<sup>100</sup>. La guerrilla fílmica sería, así, la ejecución

---

<sup>96</sup> MENDOZA, Carlos. “El guión para cine documental”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos Miradas en la oscuridad UNAM, México 2011. p. 61.

<sup>97</sup> MENDOZA, Carlos. “El guión para cine documental”. Cita a [NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Pag.48] Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Miradas en la oscuridad UNAM, México 2011. p. 61.

<sup>98</sup> Expresión otorgada a la productora Canal 6 de Julio, sugerida por sus atributos de desafiar al poderío de la televisión, basándose en la credibilidad frente a las batallas mediáticas en que ha participado. Término extraído del libro [AVIÑA, Rafael. “Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano”. Cineteca Nacional, Océano, México, 2004. pp. 23 y 24]

<sup>99</sup> Carlos Mendoza: Cineasta, documentalista y coordinador de la productora independiente Canal 6 de Julio, la cual ha dedicado sus producciones a informar o bien, contrainformar a sus espectadores sobre determinados temas que el gobierno en turno o el poder, oculta por conveniencia política, social o económica. Visto en [MENDOZA, Carlos [coord.]. “Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica”. Comunicación alternativa documental y autogestión, Heródoto, México, 2008].

<sup>100</sup> MENDOZA, Carlos [coord.]. “Canal 6 de Julio, la guerrilla fílmica”. Comunicación alternativa documental y autogestión, Heródoto, México, 2008. p.9.

plena del derecho a mirar por parte de los realizadores audiovisuales como de su público. Y si tomamos en cuenta al realizador–espectador, sería también ejercer una contravisualidad en dos sentidos: como espectador que busca información y ve posturas distintas a las otorgadas por el grupo dominante, y como realizador, informándose, contrariando o contrainformando el discurso dominante y eligiendo, conscientemente, la “mirada” que expondrá en su realización, asumiendo de antemano, la responsabilidad comunicativa que puede tener como hacedor de un discurso audiovisual que pretende ser visto.

## **2.2 El ojo documental**

El “ojo documental” pretende estudiar aquella mirada o discurso audiovisual, que presenta el cine documental en el desarrollo de algún tema en particular.

El cine documental, nace desde las primeras películas proyectadas retratando acontecimientos de la vida cotidiana, por ejemplo, la llegada del tren a la estación (1895) de los hermanos Lumiere, así como muchas otras cintas, que marcaron los principios del cine en general. No obstante desde su nacimiento, con el paso del tiempo, el cine de ficción y el cine documental (no ficción), han tomado rumbos distintos en su evolución.

Las discusiones teóricas para definir y nombrar al cine “documental” ó cine de “no ficción”, y diferenciarlo del cine de ficción, son muchas y muy variadas. Carl Plantinga<sup>101</sup>, por ejemplo, diferencia el concepto “documental” del cine de “no ficción”. Plantea que la categoría de “documental”, desde su naturaleza epistémica (documental-documento), es limitada para la diversidad de algunas películas y para los constantes cambios en los que se encuentran las prácticas documentales. Por otro lado, afirma que el concepto “cine de no ficción” se aventura a definir documentales prototípicos y se puede adaptar a los cambios

---

<sup>101</sup> “Carl R. Plantinga profesor e investigador sobre teoría e historia del documental con una visión crítica a las teorías postmodernistas y postestructuralistas sobre el documental” cita de [PLANTINGA, Carl R. “Retórica y representación en el cine de no ficción”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México DF, 2014.].

en las nuevas tendencias documentales. Para Plantinga, el documental es un subconjunto del cine de “no ficción” y además, contiene una carga importante del “deber ser”:

“El documental se define como un subconjunto de una categoría más amplia, la de cine y video de no ficción, y se caracteriza por la postura asertiva de los realizadores hacia el mundo del cine. Esto es, en el caso de los documentales, los realizadores afirman que el estado de las cosas que representan sucede en el mundo real, y el público de forma implícita comprende que como la película es identificada como documental, sus afirmaciones e implicaciones deben ser tomadas como aseveraciones y no como ficciones<sup>102</sup>”

Independientemente de que este problema epistémico continúa vigente en la actualidad, “lo cierto es que cuando una película es catalogada como documental, se establece un convenio implícito entre el público y el espectador”<sup>103</sup>. Éste convenio es el que nos interesa para esta investigación.

Por otro lado, se ha decidido abordar el estudio de una visualidad de la pobreza en el cine documental desde la perspectiva de François Niney<sup>104</sup>, por aproximarse a la disciplina del cine documental desde dos puntos: como investigador académico, y como realizador. Además, el aporte de Niney trastoca una visión filosófica que conviene en esta investigación, abordando cuestionamientos como “¿qué es la realidad? y ¿cómo extraemos de ella las verdades?”<sup>105</sup>. Estas interrogantes nos proponen la discusión sobre la objetividad del cine documental frente a la pregunta, ¿cómo se elaboran nuestras visiones del mundo?,

---

<sup>102</sup> PLANTINGA, Carl R. “Retórica y representación en el cine de no ficción”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México DF, 2014. p.15.

<sup>103</sup> Ídem. p. 16

<sup>104</sup> “François Niney se ha consolidado como una autoridad en el estudio del cine documental, no solamente por su trabajo de investigador y docente en la Universidad de París 3, en la Escuela Nacional de Oficios de la Imagen y el Sonido, y como crítico de cine, sino también por su trabajo como realizador”. Citado de [NINEY, François. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Prólogo de José Antonio Meza Andrade, París Agosto, 2008. p.15].

<sup>105</sup> NINEY, François. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Introducción México, 2009. p.23.

y específicamente, como eje principal de la tesis, ¿cómo se elabora la visión del cine documental ante el tema de la pobreza? En concreto, estos planteamientos nos encaminan al estudio del “ojo documental” frente a diversos discursos u “ojos” que se encuentran presentes en nuestra sociedad.

A través del uso de una cámara de cine o de video, el cine documental no solamente refiere a representar lo que sucede en el exterior, en el sentido único de la tecnología (química o electrónica) que capture la luz, sino también, al encuentro con nosotros como espectadores, dándole sentido a esas imágenes. Tomar en cuenta al cine documental como discurso, es “estar conscientes de la operación de adquisición y donación de sentido a las imágenes y el sonido, [lo cual] es indispensable para cualquiera que quiera estudiar o realizar obras audiovisuales”.<sup>106</sup>

Convenientemente, la apuesta del cine documental es interrogar el mundo, que en esencia ya es subjetivo, buscando ángulos visuales reveladores y un montaje significativo<sup>107</sup>. Este planteamiento aparta a la idea del cine documental como reproductor del mundo real, y más bien, lo sitúa como constructor de narrativas audiovisuales, valiéndose de imágenes y sonidos que son extraídos de la realidad.

Sumada a la apuesta por interrogar al mundo, la propuesta del “ojo documental” es relacionarlo con la contravisualidad a través de la información, para contrarrestar la hegemonía política y social de la visualidad del “ojo del poder”. El cine documental, como lo hemos planteado con anterioridad, nos vincula con el mundo verdadero, a lo real. En este sentido, este apartado plantea la relación posible entre una contravisualidad y el documental, con el convenio implícito de que éste parte de un hecho de la vida real, en función del discurso que su realizador le quiera dar a lo que retrata.

---

<sup>106</sup> NINEY, François. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Prólogo de José Antonio Meza Andrade, París Agosto, 2008. p.17.

<sup>107</sup> NINEY, François. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Prefacio, México, 2009. p.37.

Sin embargo, lo anterior nos inserta al tema de la objetividad en el cine documental, el cual representa otra de las discusiones importantes en el ámbito de estudio al cine documental. El cine documental es de entrada, deudor de una cierta realidad física, de una incierta realidad histórica y de lo subjetivo convertido en dramático<sup>108</sup>. El hecho de que lo grabado sea real, no responde en totalidad a la pregunta sobre la puesta en escena como algunos objetivistas querrán asegurarlo<sup>109</sup>. Sumado a esto, se encuentra también el montaje donde lo representado, como simple reproducción de un mundo verdadero queda fuera y se insertan la edición y el montaje dándoles un sentido narrativo. Para abordar al “ojo documental” es importante hacer un convenio, como lo señalamos anteriormente, sobre lo verdadero en el sentido en que las situaciones que se retratan y de las que se hablan en el cine documental, suceden en el mundo real, tomando en cuenta la perspectiva de su realizador, sus planos o fragmentos de realidad escogidos, montaje, etc. Es decir, su manera de narrar dicha realidad.

Concretamente, gracias al convenio mencionado anteriormente respecto al cine documental, es posible la investigación del “ojo documental”, sus discursos y lenguajes respecto a la tradición documental, y específicamente, al tema de la pobreza, punto que será tratado en las próximas líneas de este Capítulo.

### **2.2.1 La tradición documental**

La construcción visual de la pobreza, en el cine documental mexicano, nos coloca nuevamente en el discurso audiovisual y su retrato de lo que sucede en el mundo real. Sugerir que el cine documental graba o filma una realidad, que de entrada ya es subjetiva, por sí misma, es lo que nos permite la relación con la contravisualidad, como forma de presentación visual y sonora, contraria a la que muestra el discurso del poder (ojo del poder).

---

<sup>108</sup> NINEY, François. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 2009. p.61.

<sup>109</sup> Ídem.

En el ámbito cinematográfico, las imágenes documentales fueron la primera expresión del cine, y documentar al mundo, permaneció como una de sus actividades esenciales. Sin embargo, con el paso del tiempo la ficción fue superando, en términos de interés de los exhibidores, al documental, y la gente dio paso a consumir en mayor cantidad a las películas ficticias. Producto de tal marginalidad<sup>110</sup>, el cine documental se convirtió en un espacio abierto a la experimentación y a la libre manifestación de ideas, lo que permitió a los realizadores abordar toda clase de temas y desarrollar un lenguaje estético propio.

Para partir con la tradición documental mexicana respecto al tema de la pobreza, cabe señalar que se mencionarán algunos ejemplos de documentales con puntos específicos que delimitarán este apartado:

- 1). El tema: Se mencionarán aquellos documentales donde el tema central sea la pobreza. Diversos documentales son originados bajo el contexto de pobreza, no obstante, no centraremos en aquellos documentales que tienen en su discurso principal la problemática de la pobreza, trastocando directamente la realidad retratada.
- 2). El tiempo: Se tomarán en cuenta únicamente, ejemplos de documentales mexicanos con temática de la pobreza realizados de 1970 al 2000. Asimismo, éstos se sub-clasificarán de acuerdo a su contexto político, es decir, se catalogarán de acuerdo a los sexenios presidenciales de México.

Se plantea el año de 1970, por la recesión económica después del llamado “milagro mexicano”, y por ser un hecho que precede a la apertura del Tratado de Libre Comercio (1994), originando la inserción económica y política de nuestro país, bajo un sistema neoliberal que, por consecuencia, tiene que ver con políticas públicas que han afectado a México, especialmente a sus índices de pobreza.

---

<sup>110</sup> Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. “Recuento estadístico 1910-2011”. [en línea] Capítulo IX. [Consulta: 11 Diciembre 2012 en <http://www.imcine.gob.mx/media/26149.pdf>]. p. 11.

Algunos hechos que han sido desarrollados en el Capítulo anterior, como por ejemplo, la desventaja de México frente al sistema global y la desigualdad en México, han sido retratados en el cine documental y nos parecen relevantes, en términos de su construcción visual, para conocer el “ojo documental”, sus discursos y su correspondencia con la contravisualidad. Finalmente, tomar en cuenta que el estudio del cine documental mexicano tiene que ver con los antecedentes históricos del país, es relacionarlo directamente con su contexto social, político y económico.

En esta época el cine mexicano (ficción y no ficción) desarrolló tres formas de esquematizar el universo de la pobreza influenciado por los enfoques establecidos en los años 40.<sup>111</sup>

- a) La falsa denuncia, por un lado, comprendía un cine visualmente impactante, alegórico o amarillista, que incorporaba recursos del periodismo televisivo como la entrevista o la encuesta, y pretendía ofrecer una visión crítica de la desigualdad social. Sin embargo, terminaba legitimándola al promover el conformismo y la resignación conteniendo de manera implícita una concepción reduccionista de la realidad nacional que mostraba la degradación humana en contextos de miseria como resultado de las prácticas culturales y la psicología de los actores. En esta tendencia se destacó el tema de la migración rural a la capital con un discurso expreso de que los pobres debían resignarse a la pobreza y explotación<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Según la autora, las primeras imágenes de marginalidad urbana en el cine mexicano aparecen a finales de los años 30 en un contexto donde el cine se había convertido en uno de los espectáculos más accesibles para los sectores populares. Visto en [OBSCURA Gutiérrez Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, Septiembre 2011 México DF . [Consulta: 17 Julio 2014 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p.161.

<sup>112</sup> OBSCURA Gutiérrez Siboney [cita a AYALA, Blanco. La búsqueda del cine mexicano. Posada, 1986 pp. 27-50]. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, Septiembre 2011 México DF . [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p.171.

- b) La representación neopopulista idealizaba o naturalizaba la pobreza en torno a historias con moraleja y final feliz situadas en los espacios del barrio y la vecindad. Aquí se reflejaban los tipos sociales representativos de la cultura popular y su problemática, como por ejemplo la exaltación del machismo<sup>113</sup>. En torno a la situación de la pobreza, por lo general, prevalecía la idea de que la miseria redime y hace aflorar la solidaridad entre los pobres.
  
- c) La visión crítica y reflexiva, donde se contradecía el discurso oficial sobre la pobreza (contravisualidad) a través de estrategias estético-narrativas. Algunas de las cintas apelaban a la idea de la cultura de la pobreza con cierto realismo tremendista, es decir, lo que se buscaba no era la simple denuncia, sino explorar las determinaciones culturales y las estructuras de dominación que inciden en la desigualdad social. Este cine se puede considerar heredero del enfoque, por ejemplo, de *Los olvidados*<sup>114</sup> de Buñuel (ficción).

En ésta última esquematización de lo visual en la pobreza, la visión crítica y reflexiva englobaba, además del género de ficción, al documental. Por ello, a lo largo del recorrido de este capítulo, retomaremos ésta última esquematización para referirnos, por momentos, al cine documental y su tradición documental de la pobreza.

3). Su relación con la visualidad (el ojo del poder) o la contravisualidad: Esta relación funciona para insertarnos en la construcción visual de la pobreza en el documental, y su correspondencia con la contravisualidad, como discurso diferente del que construye el poder. Para lograr dicha relación, en la tradición documental nos parecerá relevante conocer

---

<sup>113</sup> OBSCURA Gutiérrez Siboney [cita a GALINDO, Alejandro (dir.).Tacos al carbón [película]. [México] Ciudad de México, 1971.] . “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, Septiembre 2011 México DF. [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p.171.

<sup>114</sup> Los Olvidados. [película] Dir. Luis Buñuel. México, Ultramar films, 1950.

la exhibición y desde dónde ha sido apoyado económicamente el discurso audiovisual (si es el caso).

Recordemos el Capítulo anterior, donde relacionamos el término “visualidad” con el “ojo del poder”. La visualidad, en este sentido, es una práctica que comprende información, imágenes e ideas y que dotan de gran autoridad al sujeto que sea capaz de articularla.<sup>115</sup> Es decir, se trata de una práctica cultural, en manos de la autoridad, que circula entre textos y/o discursos que bombardean la realidad. Aquí ubicaremos a la visualidad en manos de la autoridad, apoyando o censurando las construcciones visuales de los documentales que informan y muestran imágenes de la pobreza.

¿Cómo saber si el documental es apoyado por la autoridad? De entrada, es indispensable tomar en cuenta que, para el largometraje documental, ganar espacios en las pantallas cinematográficas ha sido un proceso complejo, tanto en lo económico como en lo político. El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) plantea en su texto “Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011” que la mayoría de las películas documentales no han sido del interés de los exhibidores por su baja expectativa en taquilla, o debido a las temáticas de algunos trabajos que no son bien vistos por las autoridades en turno<sup>116</sup>. Entonces, si tomamos en cuenta esta última afirmación, la exhibición y taquilla del documental sí tienen que ver con el “ojo del poder” (aliado a la visualidad) vs. la contravisualidad. ¿Por qué?, porque el “ojo del poder” no desea apoyar una construcción visual emitida desde el “ojo documental”, cuando éste rompe con los parámetros de visualidad que la autoridad utiliza hacia una sociedad con el fin de emitir un solo texto o discurso sobre algún tema de la realidad.

---

<sup>115</sup> LUNA, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho a mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual, núm. 19. Publicada en Junio de 2012. [Consulta: 21 de Enero del 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ]. p. 24.

<sup>116</sup> Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. “Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011”. [en línea] Página Oficial de IMCINE, Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva IMCINE, México. Publicado en el 2011. [Consulta: 24 de Febrero del 2015 en [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content\\_entry537f86d593e05abc5500\\_0247/53ce9ce49d727985f20002be/files/Anuario\\_Estad\\_stico\\_de\\_Cine\\_Mexicano\\_2011.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry537f86d593e05abc5500_0247/53ce9ce49d727985f20002be/files/Anuario_Estad_stico_de_Cine_Mexicano_2011.pdf) ].p.207.

Pero el “ojo documental” no siempre molesta a la autoridad. Por ejemplo, en 1950 en el mandato de Miguel Alemán como presidente de México, se estrenó “Memorias de un mexicano” de Carmen Toscano con un gran apoyo publicitario<sup>117</sup>, y casi 20 años más tarde, en 1969 con Gustavo Díaz Ordaz como presidente, ocurrió lo mismo con “Olimpiada en México” de Alberto Isaac. No obstante, en ese mismo gobierno, “el ojo documental” sí incomodó a la autoridad, con el documental “El Grito”<sup>118</sup> de Leobardo López Aretche, sobre el movimiento estudiantil de 1968. Se negó la proyección en salas de cine y no se obtuvo el apoyo para su exhibición como las películas anteriores. Éste último es ejemplo claro de la visualidad (el ojo del poder) vs la contravisualidad (el ojo documental) reflejado claramente en su exhibición.

Este tipo de situaciones, sumadas a las bajas expectativas en taquilla del género documental, han provocado grandes contrastes entre las exhibiciones del género de ficción y no ficción. Como veremos en lo sucesivo, la explicación dada a este tipo de fenómenos suele relacionarse con los gobiernos que estuvieron a cargo y los acontecimientos históricos que se representaban, tomando en cuenta que en la mayoría del cine documental los temas a tratar son de índole contestatarios.

En el estudio de “lo visual” en el cine documental: el tema (pobreza), el tiempo (según cada sexenio) y su relación (o no) con la contravisualidad, nos aproxima a una tradición documental de México desde la perspectiva de sus construcciones visuales.

En las siguientes líneas mencionaré algunos ejemplos de documentales que he seleccionado de acuerdo a las delimitaciones señaladas con anterioridad. Sin embargo, existen algunos documentales realizados entre la década de 1970 al 2010 que no menciono, pero que podrían aproximarse a las características de un cine documental sobre temáticas de la pobreza, tal es el caso de algunos documentales realizados por el Instituto Nacional

---

<sup>117</sup> OBSCURA Gutiérrez Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, Septiembre 2011 México DF. Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf> p.171.

<sup>118</sup> El grito. [película] Dir. Leobardo López Aretche. México, CUEC, 1968.

Indigenista, el Centro de Producción de Cortometrajes de los Estudios Churubusco, entre otros.

Cabe destacar que algunos de los documentales que cito fueron recopilados gracias a las facilidades del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, a través de Teresa Carvajal, jefa del área de acervo fílmico, quien amablemente me proporcionó los datos requeridos para continuar con la investigación.

### **2.2.1.1 La década de los años setenta (1970 – 1979)**

El periodo que va de 1970 a 1979 es una época, en términos económicos, muy cambiante. En esta década estuvieron al mando del país dos presidentes de la república, Luis Echeverría entre 1970 a 1976 y José López Portillo, quien entra en 1976 y termina su régimen en 1982. Ambos mandatarios fueron postulados por el mismo partido político (PRI).

En este periodo entre 1970 y 1979, fueron 23<sup>119</sup> el número de largometrajes documentales exhibidos. Estas cifras otorgadas por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) dan cuenta de aquellos documentales que fueron exhibidos comercialmente y/o apoyados a nivel federal. Las temáticas de estos documentales son variadas. No obstante, hay que tomar en cuenta el grado de “apertura” del “ojo del poder” y su visualidad versus la contravisualidad y algunos documentales con una visión crítica y reflexiva que se encuentran fuera de las cifras contempladas por IMCINE. Lo cierto es que esta década se caracteriza por la creación de la Dirección General de Radio y Televisión que marca una tendencia visual emitida desde el poder y que coloca al “ojo documental” (sobre todo al relacionado con la contravisualidad) en una separación vital con la autoridad en turno. De acuerdo con Siboney,<sup>120</sup> ésta época se caracterizó por un intento de retornar a

---

<sup>119</sup> Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. “Recuento estadístico 1910-2011”. [en línea] Capítulo IX. México [Consulta: 11 Diciembre 2012 en <http://www.imcine.gob.mx/media/26149.pdf>]. p.12.

<sup>120</sup> OBSCURA, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, México DF. Publicado en Septiembre del 2011 [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf> ] p.173.

un cine “familiar” a través de la producción del monopolio de la televisión mexicana, Televisa, apoyando a la proyección de películas con algunas de sus estrellas cómicas, tales como: Chespirito, Cepillín y la India María, por mencionar algunas.

### **2.2.1.1.1 Sexenio de Luis Echeverría (1970-1976)**

Entre 1970 y 1976 en México, Luis Echeverría Álvarez se encontraba al poder como presidente del país. En este sexenio, el cine documental tuvo algunas características importantes. Por ejemplo, el hecho de que hubo un “debut” de jóvenes realizadores, formados en su mayoría por las escuelas de cine.

En este sexenio, algunos autores plantean que el nivel de censura se “flexibilizó” al conservadurismo permitiendo desnudos femeninos y uso de palabras altisonantes, también se habla de una mayor amplitud en el tratamiento de temas políticos, históricos y de crítica social<sup>121</sup>. No obstante, esta afirmación es relativa. En la entrevista a Nacho López hecha por Roviroso, Nacho López afirma que, después de que pasara el documental por la Dirección de Cinematografía, la censura se hacía presente: “yo recuerdo haber llevado dos o tres guiones de largometraje a esta institución [Dirección de Cinematografía] y les tacharon palabras como carajo, pendejo, me importa madre, en aquella época con Luis Echeverría”.<sup>122</sup>

Dicha “flexibilidad” en el discurso del cine, ante el poder, se mantuvo a un nivel relativo y condicionado. No obstante, en este régimen el tema de la marginación social tuvo un cierto auge influido por las expectativas de cambio social inspiradas por regímenes socialistas como el de Cuba, y por cierta “legitimación” intelectual de la cuestión de la pobreza, consecuencia indirecta de la publicación del bestseller del antropólogo

---

<sup>121</sup>OBSCURA, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, México DF. Publicado en Septiembre del 2011. [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p. 170.

<sup>122</sup> LÓPEZ, Nacho entrevistado por José Roviroso en [ROVIROSA, José. “Miradas a la realidad”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos .p.47].

norteamericano Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*<sup>123</sup> donde el tratamiento de la información fue mayoritariamente etnográfico. El interés social se percibía desde un lado científico, únicamente como indicio de explicar o visualizar culturalmente el tema de la pobreza.<sup>124</sup> A esta postura se añade el aporte de Eduardo Maldonado, documentalista mexicano, que en 1972 formó parte del “Grupo cine testimonio”. El realizador habla sobre la exhibición de su trabajo en el régimen de Luis Echeverría donde notó un interés social importante respecto a sus proyectos audiovisuales que trataban temas críticos sobre la condición social de la pobreza: “En ese tiempo había mucha demanda de este tipo de trabajos porque la sociedad estaba en búsqueda de materiales que le permitiera entender su realidad.”<sup>125</sup>

En este sentido, algunos documentales se acercaron a dicha explicación de la pobreza. Tal es el caso del documental “Quien resulte responsable”<sup>126</sup> Q.R.R. (1971) de Gustavo Alatríste, un largometraje documental sobre la miseria urbana. Este trabajo es resultado del acercamiento a su trabajo anterior “Los adelantados”<sup>127</sup> (1969), también de género documental, dirigido por Alatríste, pero en este último abordando el tema de la pobreza rural.

#### **2.2.1.1.2 Sexenio de José López Portillo (1976-1982)**

José López Portillo entra al mando del país cuando éste se encuentra bajo una fuerte devaluación económica originada por las políticas públicas del pasado régimen. El principal

---

<sup>123</sup> En éste se daba forma de relato a varias historias de vida narradas por los integrantes de una familia marginal de la ciudad de México, buscando sustentar la tesis de que la pobreza es hereditaria, de que sus causas se encuentran en los mismos pobres, en lo que Lewis denominó cultura de la pobreza.

<sup>124</sup> OBSCURA Gutiérrez Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, México DF. Publicado en Septiembre del 2011 [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p.171.

<sup>125</sup> MALDONADO, Eduardo en DICINE. Escritores cine mexicano. No. 25 mayo-junio 1988 [Consulta: 23 Julio 2014 en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MALDONADO\\_soto\\_eduardo/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MALDONADO_soto_eduardo/biografia.html) ] p.3.

<sup>126</sup> Quien Resulte Responsable Q.R.R. [película] Dir. Gustavo Alatríste. México, 1970.

<sup>127</sup> Los Adelantados. [película] Dir. Gustavo Alatríste, México. 1969.

intento de este mandato fue el de “olvidar” el sexenio anterior tratando de desligarse completamente de las decisiones tomadas en el pasado. Este factor repercute en el cine mexicano y se toma una decisión que “re-establece” su producción, al ponerse al frente la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), institución encomendada a la hermana del presidente en turno: Margarita López Portillo.

Bajo la dirección de dicha entidad, Margarita López Portillo hace un intento por regresar a la producción de un cine “popular” y “familiar”, añorando la época de oro. Al mismo tiempo se propició el regreso de la producción a la iniciativa privada, comenzando a liquidar a las empresas estatales y buscándose el prestigio de realizadores extranjeros para la reactivación del cine nacional<sup>128</sup> con empresas privadas como la televisora mexicana Televisa y el nacimiento de su instancia cinematográfica: Televisine.

Bajo este contexto, el cine reflexivo y de crítica, donde algunos documentales se encontraban inmersos, tuvieron mucho en su contra respecto a sus sistemas de distribución, promoción y exhibición. La visualidad estaba en manos del poder, una visualidad preocupada por establecer una visión “popular” y “familiar” que ayudara a olvidar la situación del país. Un país que iba a pique, sobretodo en el tema de reducción de la pobreza. No obstante de esta situación, sí se generaron discursos de contravisualidad que atendían a una mirada diferente de lo acontecido en el país respecto a los grupos económicos desfavorecidos.

Por ejemplo, con el documental “Jornaleros”<sup>129</sup> (1978) de Eduardo Maldonado, que retrató a tres hombres jornaleros persiguiendo un sueño americano. Un documental que mostraba otra cara del México “olvidadizo” y “familiar” que el poder quería tener. Con este documental, Eduardo Maldonado afirma el efecto de conciencia logrado: “En Guerrero,

---

<sup>128</sup> OBSCURA, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, México DF. Publicado en Septiembre del 2011 [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf> ] p.173.

<sup>129</sup> Jornaleros. [película] Dir. Eduardo Maldonado. México, Centro de producción de cortometraje, 1978.

tuve la oportunidad de ver que el documental sí provocaba un efecto concientizador en los campesinos. Pude atestiguar, un año después de ser exhibida *Jornaleros*, la formación de una unión de ejidos que juntaba a cuatro pueblos de Totolapa”.<sup>130</sup> Esta situación puede relacionarse con una práctica de contravisualidad que surtió efecto gracias al cine documental.

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos también tuvo algunas realizaciones que atendían una contravisualidad y se aproximaban a una visión crítica reflexiva. Por ejemplo con el documental “Así nomás es la vida”<sup>131</sup> (1978) escrito, dirigido y editado por Javier Ortiz Tirado Kelly y Sergio Román, se muestra una serie de circunstancias a las que se enfrenta un campesino de Oaxaca que recién llega a establecerse en la ciudad de México, sin perder la esperanza de retornar a sus raíces. Dos años más tarde, en 1980, la nostalgia del campo en la ciudad también se refleja con “Tenochtitlán”<sup>132</sup> (1980), un corto documental de 5 minutos dirigido y editado por Jorge Pérez-Grovas, donde se muestra un reportaje sobre la inmigración de los campesinos a la ciudad de México. Ambas miradas un tanto nostálgicas que se contraponía a la búsqueda del poder de una visión ligera y entretenida para la sociedad.

En el año de 1978, el CUEC también produjo una serie de documentales que hacían una fuerte crítica a la vida cotidiana de muchos de los habitantes de la ciudad, por ejemplo, “Los Desocupados”<sup>133</sup> (1978), dirigido por Jorge Amézquita el cual retrató la vida cotidiana de dos familia de la Ciudad de Nezhualcóyotl (segunda ciudad más poblada de la República Mexicana), carente de servicios urbanos y con uno de los más altos índices de desocupación laboral. Este documental con duración de 35 minutos obtuvo una mención especial en el Festival Huelva, España, en Diciembre de 1980. Otro ejemplo que reflejaba una crítica clara al “estilo” de vida ciudadano fue el documental “Está trabajoso”<sup>134</sup> (1978),

---

<sup>130</sup> Biografía de Eduardo Maldonado en DICINE. [en línea] Escritores cine mexicano. No. 25, México. Publicado en Mayo-Junio de 1988 [Consulta: 23 Julio 2014 en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MALDONADO\\_soto\\_eduardo/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MALDONADO_soto_eduardo/biografia.html) ]. p.3.

<sup>131</sup> Así nomás es la vida. [película] Dir. Javier Ortiz y Sergio Román. México, CUEC UNAM, 1978.

<sup>132</sup> Tenochtitlán. [película] Dir. Jorge Pérez-Grovas. México, CUEC UNAM, 1980.

<sup>133</sup> Los desocupados. [película] Dir. Jorge Amézquita. México, CUEC UNAM. 1978.

<sup>134</sup> Está trabajoso. [película] Dir. Diego Sandoval. México, CUEC UNAM, 1978.

escrito, dirigido y fotografiado por Diego Sandoval, el cual, con una duración de 15 minutos conducía a la reflexión sobre la vejez de un pastor que ahora vivía en una zona marginada de la ciudad de México. Este corto documental fue nominado al Ariel en 1979.

Por otro lado, se encontraba también la crítica a la condición social a través del desempleo y las políticas públicas represivas a ciertos sectores sociales, por ejemplo con el documental “Ellos, los tres”<sup>135</sup> (1978), otra producción del CUEC, dirigido y escrito por Javier González Andujo, en el cual se evidenciaba la vida cotidiana de los lanzafuegos, víctimas del desempleo y la constante represión policiaca. Otra clara crítica a la falta de trabajo se hizo con el documental “Desempleo”<sup>136</sup> (1978) escrito, dirigido y editado por María Elena Velasco el cual muestra la problemática del desempleo en el campo y en la ciudad. Una problemática que se extiende a los sectores profesionistas, un documental que muestra las dificultades de los desempleados y subempleados que sufren para organizarse y mejorar su situación laboral.

### **2.2.1.2. La década de los años ochenta (1980 – 1989)**

Esta década se caracterizó por el final del régimen de José López Portillo en 1982 y la llegada al poder de Miguel de la Madrid Hurtado. Es una década de crisis económica fuerte para el país y de decisiones desventajosas para la creación de discursos cinematográficos, puesto que la Dirección General de Radio y Televisión no funcionó en el régimen de López Portillo. Dicha crisis económica provocó políticas apresuradas como la aceleración de la liberación comercial de importación, lo que estabilizó temporalmente el crecimiento de la producción. Sin embargo, esta medida se desvaneció con la caída del precio del petróleo a nivel mundial<sup>137</sup> y México, muy lejos de salir de esta crisis, incrementa su deuda externa. Situaciones como ésta provocó una fuerte caída en el nivel de

---

<sup>135</sup> Ellos los tres. [película] Dir. Javier González Andujo. México, CUEC UNAM, 1978.

<sup>136</sup> Desempleo. [película] Dir. María Elena Velasco. México, CUEC UNAM, 1978.

<sup>137</sup> CASAIS, Enrique. “Políticas económicas y pobreza: México 1982 – 2007”. [en línea] Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Publicada en 2009. [Consulta: 24 de Febrero del 2015 en <http://eprints.ucm.es/9633/1/T31325.pdf> ] p.233.

vida de las personas de clase media e incrementó la pobreza de quienes ya la sufrían<sup>138</sup>, marcando un panorama de bienestar social extremadamente preocupante.

Bajo este contexto, el cine documental, en casos particulares, funcionó como escaparate social necesario por la recesión económica sufrida, donde el tema de la pobreza era claro y alarmante. En esta década también existen ejemplos de contravisualidad que aportan un discurso diferente del “ojo del poder” en turno.

De acuerdo a los estándares del IMCINE, se exhibieron 24 largometrajes documentales<sup>139</sup> de diversas temáticas, una cifra casi milagrosa por el contexto social y económico en el que se vivía. Lo que nos da muestra de que a pesar de, o “gracias a” las dificultades del país, el discurso documental se originó, quizá como producto de la gran incomodidad social del momento y de la necesidad de evidenciar lo que estaba sucediendo con la economía mexicana en aquellos momentos. En suma, es importante señalar que fueron muchos más los documentales realizados en esta década y que no son contemplados por las cifras del IMCINE, pero que también atendieron un papel importante en la realidad vivida en ese instante para dar cuenta de las condiciones de pobreza que se fueron haciendo cada vez más evidentes.

#### **2.2.1.2.1 Sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988)**

En este sexenio, México enfrentó una crisis sin precedentes y tuvo que someterse a una serie de políticas de ajuste estructural, la presión social sobre la economía era cada vez mayor. La industria cinematográfica se resintió fuertemente con las decisiones del gobierno anterior. Así es que hubo algunos intentos del Estado por reactivar la producción de cine y se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), cuyo objetivo, según la propia

---

<sup>138</sup> Ídem. p. 242.

<sup>139</sup> Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. Recuento estadístico 1910-2011. [en línea] Capítulo IX. [Consulta: 11 Diciembre 2012 en <http://www.imcine.gob.mx/media/26149.pdf>]. p.12.

institución, es producir cine de calidad. Sin embargo, la lucha por la contravisualidad continuó por parte de algunos documentales.

Por ejemplo, en la visión crítica y reflexiva, donde algunos documentales se encuentran inmersos, se expresó el afán de denuncia del universo de los adolescentes urbanos marginales con un registro más respetuoso por la cultura del “otro”, se ponían en juego estrategias formales del cine testimonial de manera creativa y se abordaba el tono melodramático o la complacencia de la falsa denuncia (que caía en el “deleite” visual de la miseria)<sup>140</sup>. Visualmente se propuso una distancia casi íntima, que acercaba al espectador a la realidad de los pobres. Con estas características se encuentra, por ejemplo, el documental “De vez en cuando, no siempre...”<sup>141</sup> (1982), escrito y dirigido por Leopoldo Best, una producción del CUEC con duración de 25 minutos que retrata imágenes sobre la vida cotidiana en el comedor y dormitorio número 1 de la calle Vértiz, donde la mayor parte de los concurrentes a este lugar son alcohólicos e indigentes que concurren en La Merced y el centro de la ciudad de México, los personajes hablan sobre sus preocupaciones, la familia, el trabajo, el alcohol, el país, la mujer, etc. La propuesta del documental era la de acercar al espectador a las vidas de los personajes creando una reflexión de la condición de vida.

Otro ejemplo de estas características, clasificándose como visión crítica reflexiva,<sup>142</sup> es el documental reficcionalizado<sup>143</sup> o documento escénico “De la calle”<sup>144</sup> (1988) de Nicolás Echevarría. Un documento fílmico que retrata con uso de planos y encuadres muy bien planeados, la escenificación de una obra de teatro “De la calle” y que vale la pena

---

<sup>140</sup> OBSCURA, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, ,México, DF. Publicado en Septiembre del 2011 [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p. 174.

<sup>141</sup> De vez en cuando no siempre. [película] Dir. Leopoldo Best. México, CUEC UNAM, 1982.

<sup>142</sup> OBSCURA, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, ,México, DF. Publicado en Septiembre del 2011 [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p. 174.

<sup>143</sup> Término extraído de Jorge Ayala Blanco respecto al documento escénico “De la calle” en [AYALA, Jorge. “La fugacidad del cine mexicano”. Otras fugas OCEANO, 2001. p.245.]

<sup>144</sup> De la calle. [Dir.] Nicolás Echevarría. México, Instituto Nacional de Bellas Artes INBA, 1988.

mencionar en este apartado, a pesar de tratarse de un documental que registra una realidad ficcionalizada sobre un escenario, por su gran acercamiento a la representación de adolescentes urbanos en la pobreza, casi a manera testimonial y con un alto tono melodramático en sus actuaciones, planteando una fuerte crítica a la realidad.

### **2.2.1.3. La década de los noventa (1988 – 1999)**

La década de los 90 es un parte aguas en la inserción profunda de políticas públicas en el sistema neoliberal, sistema que, como lo vimos en el capítulo anterior, desfavorece a México desde lo global ante otros países con mayor poder adquisitivo. Tal efecto, por consecuencia, disminuye el crecimiento económico local en el país y por lo tanto, la desigualdad social aumenta. Con esta situación, el documental con temática de pobreza tendría mucho qué decir y de dónde decir, puesto que la desigualdad en México estaba en su apogeo sobre todo en aspectos como el empleo, educación y salud, factores básicos para caer o no en la pobreza. No obstante, mientras la situación del país empeoró, la apertura de la autoridad a discursos concientizadores se redujo, acontecimiento visible incluso en las cifras otorgadas por el IMCINE, donde se plantea que sólo 5 largometrajes documentales<sup>145</sup> fueron exhibidos en esta década.

Pero el discurso documental de contravisualidad no desapareció, y por el contrario, navegó prácticamente separado por completo del “ojo del poder” funcionando claramente como oposición a la información y a las modas narrativas que la autoridad se ocupó en imponer.

---

<sup>145</sup> Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. “Recuento estadístico 1910-2011”. [en línea] Capítulo IX. [Consulta: 11 Diciembre 2012 en <http://www.imcine.gob.mx/media/26149.pdf>]. p.12.

### 2.2.1.3.1 Sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994)

Entre 1988 y 1994, el tipo de expresiones populares marginales se diluyeron y aumentaron, aún más, todas aquellas historias de narrativas ligeras<sup>146</sup>. El género documental tomó muy poca posesión de las salas de cine. Además, a consecuencia de la profundización de las políticas neoliberales, durante este sexenio se desmoronó la base industrial del cine mexicano desarticulando la estructura de la producción, distribución y exhibición que controlaba el Estado. Es decir, la función del Estado ya no fue la de producir directa y totalmente, sino la de aportar parte de los recursos y gestionar los financiamientos adicionales.

A finales de este sexenio, entra en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), decisión que, como lo vimos en el capítulo anterior, trajo consigo un decrecimiento económico en el país. Frente a estas medidas emitidas desde el poder, salen diversos documentales de índole contestatario como el documental “Los más pequeños” (1994) que intentaron emitir una contravisualidad al informar a la población lo que sucedía en el país, ejemplificándolo desde el sureste de la República Mexicana.

El documental “Los más pequeños”<sup>147</sup> (1994) del Colectivo Perfil Urbano dirigida por José Luis Contreras y Carmen Ortiz, es un documental que retrata el EZLN<sup>148</sup>, una reflexión de los propios zapatistas sobre los zapatistas en ese 1994, el primer año de la declaración de guerra al Estado mexicano y del encuentro con el resto de la sociedad mexicana<sup>149</sup>. Retrata la niñez cotidiana de las comunidades en el territorio del EZLN, niños que viven su niñez, pero son producto de una miseria extrema. En este documental, el

---

<sup>146</sup> OBSCURA, Siboney. La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, México DF. Publicado en Septiembre del 2011 [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p. 174.

<sup>147</sup> Los más pequeños. [película] Dir. José Luis Contreras y Carmen Ortiz. México, Colectivo Perfil Urbano, 1994.

<sup>148</sup> Siglas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, este grupo se da a conocer tras el Tratado de Libre Comercio de América del Norte y su cuestionamiento del sistema político mexicano.

<sup>149</sup> Enlace Zapatista. [en línea] Blog oficial de Enlace Zapatista, México. [Consulta: 18 Julio del 2014 en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/03/28/rincon-zapatista-df-presenta-los-mas-pequenos-un-retrato-del-ezln-miercoles-30-de-marzo/>].

retrato de pobreza es realizado por los mismos que la sufren, mostrándonos como ésta (la pobreza) es motivo principal para el levantamiento en armas de la organización, frente a una decisión del poder que abre las puertas comerciales a países del Norte y que en años siguientes, económicamente para México, resulta una decisión fallida.

Por otro lado, la contravisualidad también tomó lugar en la pobreza urbana, con el cortometraje documental “Pepenadores”<sup>150</sup> (1992) de Rogelio Martínez Merling, Este documental muestra la cotidianidad de una comunidad de pepenadores en el tiradero del Bordo Xochiaca. Un material que muestra el día a día de los pepenadores dentro del tiradero, la llegada de los camiones, la pepena diurna y nocturna, la venta de los materiales, las duras jornadas de trabajo de estas personas<sup>151</sup>.

#### **2.2.1.3.2 Sexenio de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000)**

Bajo el régimen de Ernesto Zedillo entre 1994 y 2000 la situación para el cine documental no cambió mucho y prácticamente se abandonó, el discurso dirigido a los sectores populares. Así es como, por parte del poder, se buscó llegar a las clases media y alta de la sociedad mexicana, quienes podían acceder a los modernos conjuntos de exhibición que sustituyeron rápidamente a los antiguos cines de barrio o de segunda corrida. Los precios de entrada resultaban de difícil acceso para las mayorías<sup>152</sup>. Esta época, desde el poder, se distinguió por la reducción de la crítica social, y en los cines había una escasa visibilidad de lo popular que sólo era utilizado como estilo pintoresco y de telón de fondo. Se reduce la crítica cinematográfica y nace el género “light” (ficción):

---

<sup>150</sup> Pepenadores. [película] Dir. Rogelio Martínez Merling, México, UNAM, 1992.

<sup>151</sup> Festival Internacional de cine de Guadalajara FICG. [en línea] Página Oficial. Emisión del 1-9 marzo 2013, México. [Consultado: 18 de Julio del 2014 en <https://www.ficg.mx/28/index.php/es/cuec-programa-documental/1001-pepenadores> ].

<sup>152</sup> OBSCURA, Siboney [cita a SÁNCHEZ Francisco. Luz en la oscuridad crítica del cine mexicano 1896-2002. Casa Juan Pablos, Cineteca Nacional CONACULTA, México DF, 2002 pp. 226-231]. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, México DF. Publicado en Septiembre del 2011 [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p. 176.

“Nadie hubiera imaginado jamás, ni durante sus peores momentos derrotistas, que el espectáculo fílmico en México habría de convertirse algún día [...] en un privilegio de clase; y que ahora el cine nacional pretendiera vivir de la nostalgia de lo popular”<sup>153</sup>

Esta situación es un ejemplo claro de la lucha por la visualidad del “ojo del poder”, la cual se opone a emanar una visión crítica y reflexiva de la realidad constituida en aquel momento en el país. En este sexenio no logré identificar un documental mexicano con el tema particular de la pobreza. No obstante, habría que ahondar en instituciones como el Instituto Nacional Indigenista (INI), donde posiblemente, en una búsqueda enfocada a los archivos de este sexenio, se puedan encontrar algunos documentales que hablen de la pobreza en México. Dichos proyectos audiovisuales, en caso de que existieran, habría que analizarlos para poder corresponderlos con la visualidad o contravisualidad respectivamente.

#### **2.2.1.4. El 2000**

Este periodo se caracteriza por el cambio de gobierno del partido político del PRI al PAN. Dicho cambio de gobierno provocó la apertura en algunos temas, por ejemplo, los relacionados con las malas decisiones económicas tomadas en el pasado por el PRI, que tras haber estado al poder durante toda la historia “democrática” del país, había censurado notablemente. No obstante, la “apertura” fue relativa y duró muy poco tiempo, puesto que se sumó el gran recorte presupuestal a la cultura<sup>154</sup> y el intento por cerrar algunas industrias culturales del país.

---

<sup>153</sup> AYALA, Jorge. “La fugacidad del cine mexicano”. Otras fugas, OCEANO, 2001. p.297.

<sup>154</sup> VILLASEÑOR, Pedro. “El cine mexicano en busca de su público”. Razón y Palabra Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, No.78. Publicada en Nov-Enero 2011 [Consulta: 23 Julio 2014 en [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/14\\_Matute\\_M78.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/14_Matute_M78.pdf)]. p.7.

En el periodo del 2000 al 2006 estuvo al mando, como presidente del país, Vicente Fox Quesada. Le sucede el régimen de Felipe Calderón Hinojosa quien comienza su mandato en 2006 y lo termina en la siguiente década en el año del 2012. Ambos regímenes provenientes del partido político PAN. En esta década del 2000 al 2009,<sup>155</sup> tomando en cuenta sólo los documentales que se exhiben comercialmente y/o fueron apoyados a nivel federal, y de acuerdo con las cifras del IMCINE, se exhibieron 64 documentales de diversas temáticas. Un número evidentemente alto si lo comparamos con la década anterior, sin embargo, la lucha por la producción documental se enfrenta a una exhibición de las salas mexicana que es dominada, en su mayoría, por discursos provenientes de nuestro vecino del norte, Estados Unidos. Producto de la planeación desfavorable de las políticas públicas de gobiernos anteriores y de esta década.

A pesar de estos acontecimientos, el cine documental y su construcción visual respecto al tema de la pobreza, siguió con ciertas características, algunos relacionándose directamente con la contravisualidad.

#### **2.2.1.4.1 Sexenio Vicente Fox Quesada (2000-2006)**

Para el periodo 2000-2006 la representación de la pobreza urbana reapareció en diversos géneros siguiendo los enfoques de etapas anteriores pero acentuando ciertos elementos formales y de contenido. Por ejemplo, en la visión crítica y reflexiva<sup>156</sup> se exploraban nuevas problemáticas sociales, como la de los niños en situación de calle, la violación en sectores marginales y el desamor homosexual en el medio popular. En ellas, la visión de lo marginal constituía una crítica implícita al triunfalismo gubernamental sobre el combate a la pobreza, y un llamado de atención hacia el incremento de la violencia de género en la sociedad mexicana. Ejemplo de esto es el corto documental “La virgen

---

<sup>155</sup> Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. Recuento estadístico 1910-2011. [en línea] Capítulo IX. [Consulta: 11 Diciembre 2012 en <http://www.imcine.gob.mx/media/26149.pdf>]. p.12.

<sup>156</sup> OBSCURA, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, México DF. Publicado en Septiembre del 2011 [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>]. p.179.

Lupita”<sup>157</sup> (2001), escrito y dirigido por Ivonne Fuentes Mendoza, un registro documental de 10 minutos de una mujer que vive en la calle.

La tradición fílmica de la pobreza en el documental ha dependido, en su mayoría, de esquemas de representación sobre la pobreza influenciados por la cultura, la política y el poder económico, es decir, el “ojo documental” es tan sólo un reflejo (bueno o malo) del “ojo del poder” y de la sociedad.

Cabe señalar que las representaciones fílmicas sobre la pobreza en una cinematografía determinada, no siempre son las de una expresión totalmente libre del director, sino que dependen en gran medida del imaginario de la pobreza vigente en la sociedad a la que ese cine expresa, el cual resulta de la interacción entre las condiciones de posibilidad creadas por el campo del cine a nivel local e internacional, y el contexto sociocultural y político de la sociedad a la que ese cine da expresión<sup>158</sup>. Únicamente basta con recordar que todos, como seres sociales inmersos en nuestro contexto, somos posibles testigos de una visualidad que nos ha sido impregnada en nuestra mente lo queramos o no y que forma parte de nuestro imaginario de lo real. Nicholas Mirzoeff afirma que la visualidad es parte de un imaginario que se renueva día a día y se crea a partir de la autoridad. Contiene información, imágenes e ideas con el fin de alcanzar un consenso en la mayoría de la sociedad<sup>159</sup>. Todos somos, en este caso, posibles víctimas de la visualidad que se ha legitimado dentro de nuestras estructuras mentales y nos ha influenciado alguna vez en nuestro conocimiento cultural.

---

<sup>157</sup> La virgen Lupita. [película] Dir. Ivonne Fuentes Mendoza. México, CUEC UNAM, 2001.

<sup>158</sup> OBSCURA, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, México DF. Publicado en Septiembre del 2011. [Consulta: 14 Diciembre 2012 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>.] p. 181.

<sup>159</sup> MIRZOEFF, Nicholas. “El derecho a mirar: Una contra-historia de la visualidad”. Duke University Press, Introducción, Estados Unidos de América, 2011. Versión Kindle.

No obstante, como lo hemos puntualizado anteriormente, podemos estar conscientes de ello y seguir revirtiendo el efecto, contra-informándonos o mejor dicho, en un nivel más amplio, ejerciendo una contravisualidad.

Como lo mencionamos al principio de este Capítulo, en el cine documental, no todas las producciones realizadas en estas décadas fueron dependientes de los proveedores económicos aquí mencionados (IMCINE, por ejemplo). Recordemos el caso de casas productoras documentales independientes, como el Canal 6 de Julio, que a pesar de los recortes presupuestarios a nivel federal, siguen produciendo documentales desde su formación en 1988<sup>160</sup> hasta ahora, ejerciendo una mirada alternativa a los medios de comunicación masiva bajo una autosuficiencia económica basada en el consumo propio del ciudadano, situación que, hasta ahora, se ve reflejada en las tendencias de las personas por conocer nuevas perspectivas de los hechos que acontecen. Por otro lado, se encuentran las producciones del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, citadas a lo largo de este Capítulo, que de acuerdo a esta investigación, funcionan como posibles contravisualidades y que no fueron apoyadas por el IMCINE ni por instancias económicas o políticas desde el poder.

No está de más recordar que existen otras realizaciones que no mencionamos en este texto, pero que también formaron parte de la producción documental en México. Tal es el caso de los documentales realizados por el Instituto Nacional Indigenista o el Centro de Producción de Cortometrajes de los Estudios Churubusco, entre otros. De los cuales no tenemos un conocimiento certero de su correspondencia con la contravisualidad, pero que vale la pena señalar para futuras investigaciones.

---

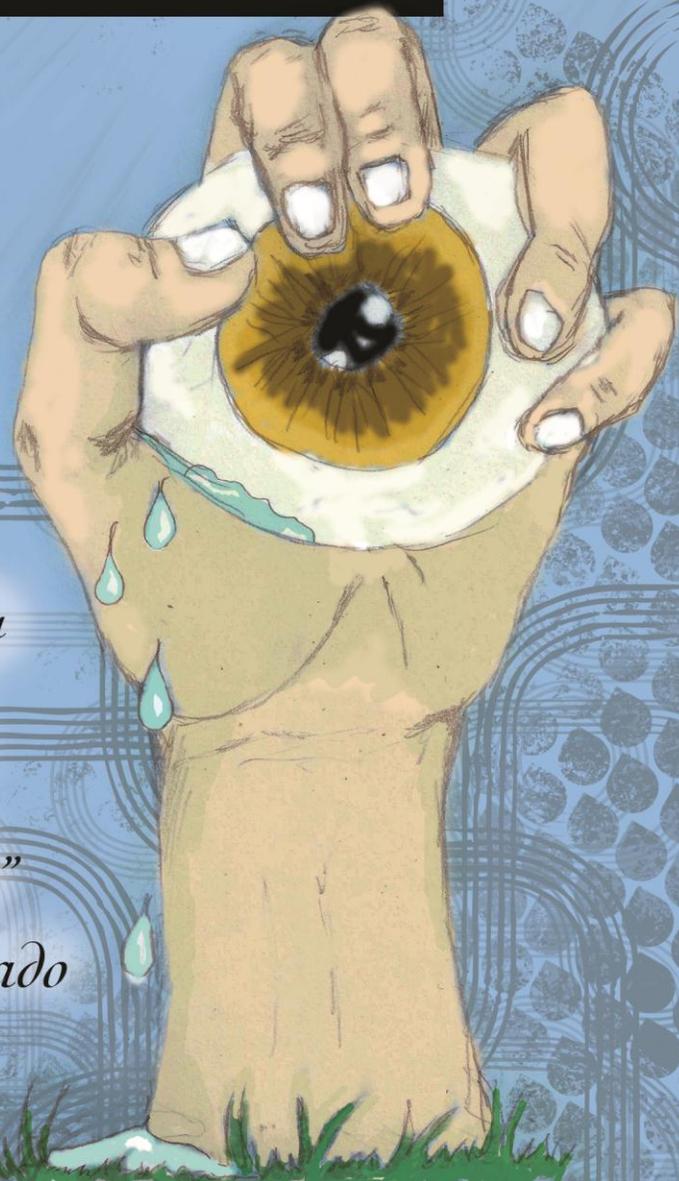
<sup>160</sup> MENDOZA, Carlos. "Canal 6 de Julio la guerrilla fílmica". Herodoto, México 2008.

# CAPÍTULO

## *“El ojo documentalista”* 3

*“Siempre quise realizar una producción que conjuntara la expresión cinematográfica con el análisis filosófico y social de la vida, una obra que rebasara la simple historia y que llevara a la reflexión y contemplación de las cosas para su interpretación profunda”*

*Eduardo Maldonado*



### CAPITULO III

#### El ojo documentalista.

Según Heidegger (filósofo alemán), el ser auténtico es aquel que sabe que algún día va a morir o en este caso “que algún día puede caer en la pobreza” y por tanto vive su vida con mayor profundidad y responsabilidad de su entorno. El ser inauténtico es aquel que vive la vida superficialmente y cree que la muerte o en el caso particular “la pobreza” le pasará a otros menos a él. Este Capítulo propone sacar de nosotros aquel ser auténtico para poder mirar más profundo, “encontrarse con el otro” (como lo dice Kapuscinski) o encontrarse uno mismo con los otros, ver y accionar de una manera más consiente donde la lástima o la crítica a los pobres no tenga cabida y sí el conocimiento del poder social-colectivo que tiene una mayoría social frente a un sistema económico salvaje, todo esto a través del cine documental, la comprensión del documentalista y de nosotros mismos como seres sociales con un contexto en común.

En este Capítulo, el recorrido sobre la construcción visual de la pobreza en el cine documental irá dirigido propiamente al “ojo documental”, pero esta vez con un énfasis importante en sus realizadores, lo que construyeron y lo que pretendieron construir respecto a la pobreza narrada en sus discursos. En suma, interesa complementar el “ojo documental” abordando la retórica de la pobreza de la última década mencionada (2000-2009) con dos objetos de estudio específicos: El documental “Los Herederos”<sup>161</sup> (2008) de Eugenio Polgovsky y el “Árbol Olvidado”<sup>162</sup> (2009) de Luis Rincón.

Nos podremos preguntar ¿Por qué abordar la retórica en este capítulo? La retórica como método para conformar discursos, en el ámbito audiovisual, va ligada a la manera en la que el autor (en este caso el director), nos cuenta la historia que ha capturado o está por capturar, es por ello que en este Capítulo nos encontraremos con el “ojo documentalista”, es decir, con los hacedores de discursos en el cine documental.

---

<sup>161</sup> Los Herederos. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Tecolote Films, 2008.

<sup>162</sup> El Árbol Olvidado. [película] Dir. Luis Rincón. México, Martfilms, 2009.

En el campo de lo visual, tanto del director como del público, la retórica es la herramienta para hacernos “ver” y comprender un argumento específico. Es decir, la retórica sería la manera “consiente” en la que podemos analizar el discurso documental y en la que el director pretende hacernos llegar una historia. El análisis a través de la retórica irá, en momentos específicos, retomando aspectos de los capítulos anteriores: las tendencias de la tradición documental, el factor socioeconómico, la visualidad, la contravisualidad, el “ojo documental” y el “ojo del poder”. Aspectos de los cuales no podemos desligarnos si hablamos de un discurso que trata “la pobreza”, su construcción visual, su visualidad (ligada al ojo del poder) o contravisualidad (contraria al ojo del poder) y sus múltiples factores para conformarla.

### **3.1 La construcción visual de la pobreza**

En esta investigación, se ha relacionado constantemente el estudio del cine documental con lo visual. Lo visual más allá del acto de ver físicamente, sino desde un punto de vista social, por ejemplo, con la ejecución de la cinefotografía en el documental, hasta el proceso cognitivo que el realizador tenga respecto de algún tema en específico. Señala Paul Klee que “la proyección de la mirada cinematográfica como una interpretación e intervención sobre la realidad es algo evidente, donde particularmente, en el ámbito del cine documental, cabe entenderla como una mediación que posibilita acceder a la misma”<sup>163</sup>. Bajo esta perspectiva, se considera a la construcción visual en el discurso documental como una posibilidad de impacto en la sociedad, donde lo visual adquiere un poder social muy importante.

---

<sup>163</sup> GUARDIA, Isadora [cita a KLEE, Paul. “Teoría del arte moderno”, 2007, p.35]. “El Documental de Intervención y su relación con la realidad histórica: variaciones en el tiempo “ [en línea] FOTOCINEMA Revista Científica de Cine y Fotografía ISSN 2172-0150 No.2. Publicada en el 2011. [Consulta: 21 Noviembre 2012 en [http://www.academia.edu/1809452/EL\\_DOCUMENTAL\\_DE\\_INTERVENCION\\_Y\\_SU\\_RELACION\\_CON\\_LA\\_REALIDAD\\_HISTORICA\\_VARIACIONES\\_EN\\_EL\\_TIEMPO\\_INTERVENTION\\_DOCUMENTARY](http://www.academia.edu/1809452/EL_DOCUMENTAL_DE_INTERVENCION_Y_SU_RELACION_CON_LA_REALIDAD_HISTORICA_VARIACIONES_EN_EL_TIEMPO_INTERVENTION_DOCUMENTARY) ],p. 114.

En la construcción visual del documental vamos a valernos de la retórica que varias veces ha sido relacionada con el documental. La retórica, se puede explicar como el “estudio de la riqueza, complejidad y expresividad del discurso de la no ficción, y los medios por los cuales se estructura para tener influencia sobre los espectadores”.<sup>164</sup> En este apartado trataremos de tomarla en cuenta, como algo más que un medio de persuasión hacia el público, para relacionarla con el discurso del cine documental. Algunas posturas objetivistas podrán no estar de acuerdo con que se relacione al cine documental con la retórica, por la visión de “objetividad” y “veracidad” con la que se le quiere vincular. No obstante, es importante recalcar que el cine documental (o las películas de no ficción) no son imitaciones o representaciones de la realidad tal cual, sino representaciones construidas<sup>165</sup> de dicha realidad. Por esta razón este apartado se nombra “La construcción visual de la pobreza”.

La construcción visual de la pobreza en el cine documental nos puede encaminar a un sinfín de conceptos y aspectos en el estudio de la misma. En el cine documental, la fotografía, por ejemplo, será algo mucho más complejo que tomarla por un simple registro. Asimismo, la construcción visual en el cine documental implicará, además, tomar en cuenta el discurso del documental, el cual es más que la suma de sus fotografías en movimiento.

Por una parte, es posible que podamos adentrarnos a la fotografía en movimiento con su función y capacidad de dar determinada información visual, la cual habría estado disponible para un observador que estuviera en la escena.<sup>166</sup> La fotografía en movimiento, a diferencia de la fotografía fija, puede proporcionar mayor información en el sentido del movimiento y su relación con el cuerpo humano, cuando éste se mueve por una escena. La información visual en la fotografía en movimiento se amplía, por ejemplo, con los movimientos de cámara, sus desplazamientos y la edición, los cuales podrán otorgarnos información de profundidad y perspectiva espacial<sup>167</sup>, por mencionar algunos. Estos puntos

---

<sup>164</sup> PLANTINGA, Carl. “Retórica y representación en el cine de no ficción”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México 2014. p. 24.

<sup>165</sup> Ídem. p. 67.

<sup>166</sup> Ídem. p. 86.

<sup>167</sup> Ídem. p.83.

pueden orientarnos a las semejanzas o acercamientos de la pobreza como construcción visual, extraídos de una realidad pero que tendrán cierta representación construida por sus realizadores.

Por otro lado está el tema del discurso y la estructura. Aquí es donde relacionamos directamente algunas fases de la retórica en el cine documental. Una vez unidas las fotografías en movimiento que hemos mencionado anteriormente, el discurso documental propondrá que el realizador o el “ojo documentalista” pretenda contar su representación construida de la realidad.

Poder conocer la construcción visual de la pobreza en el cine documental sería una hazaña sumamente ambiciosa para esta investigación. No obstante, se ha decidido delimitar los parámetros que nos podrán acercar a un estudio concreto, pero profundo, de la construcción visual en el cine documental, a través de una metodología que se plantea a continuación.

### **3.2 Estrategia analítica.**

En el capítulo anterior se hizo un recorrido por la tradición documental que tiene como tema la pobreza en el “ojo documental” de la década de los años 70 al año 2006. En el “ojo del poder” se contextualizó la pobreza en México con una perspectiva global. Durante el recorrido de esta investigación se ha relacionado constantemente el término de visualidad con el “ojo del poder” y, en ciertas ocasiones, el término de contravisualidad con el “ojo documental”. En este tercer Capítulo se pretende profundizar en el “ojo documentalista”, es decir, adentrarnos a la construcción visual, el discurso y realización del documental con temática de la pobreza, tomando en cuenta lo que sus realizadores dicen sobre sus propias construcciones discursivas y por tanto, visuales. No obstante, es necesario delinear una metodología que nos acerque al objetivo de este tercer Capítulo. Es por ello que se ha elegido objeto de estudio: El documental “Los Herederos” de Eugenio Polgovsky y “El Árbol Olvidado” de Luis Rincón, ambos largometrajes documentales

realizados en la década 2000-2009, específicamente, en el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa como presidente de México.

Los documentales, “Los Herederos” y “El Árbol Olvidado” son contemporáneos y tienen en común tratar como tema principal, la pobreza. Ambos documentales son en su mayoría retratistas y buscan describir visualmente la situación en la que viven sus personajes. En la mayoría de las ocasiones sus realizadores intentan no interactuar directamente durante la grabación, aunque en “El Árbol Olvidado” sí existen ciertos momentos en donde los personajes son entrevistados y es clara una interacción con el equipo y su realizador. “Los Herederos” se ocupa de una pobreza rural y “El Árbol Olvidado” retrata la pobreza urbana.

En esta investigación, se considera a estos dos documentales para el “ojo documentalista” por 1) Ser contemporáneos, 2) Ser producciones mexicanas, 3) Ser documentales que tienen por tema principal en su discurso la pobreza y 4) Porque ambos, en conjunto, muestran la pobreza en sus dos formas, la pobreza rural y la pobreza urbana.

Una vez seleccionado nuestro universo de investigación, es pertinente preguntarnos cómo abordaremos al “ojo documentalista” para que podamos profundizar en la construcción visual del cine documental, específicamente con “Los Herederos” y “El Árbol Olvidado”. La respuesta en este apartado la encontraremos a través de la retórica, para acercarnos al relato, discurso, e incluso, a la fotografía en movimiento. Dicho lo anterior, antes de hablar sobre cada documental es necesario aclarar conceptos y definiciones sobre los procesos de la realización del cine documental, basándonos principalmente en el libro “Guión para cine documental”<sup>168</sup> de Carlos Mendoza Aupetit.

---

<sup>168</sup> MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Universidad Nacional Autónoma de México, Mirada en la oscuridad, 2010.

Se pretende analizar los documentales mencionados a través de los siguientes aspectos: soporte, sinopsis, relato audiovisual, perspectiva del realizador, su clasificación narrativa y finalmente la reflexión de pobreza.

- A) Los aspectos de “soporte” y “sinopsis” nos complementarán la información respecto a cada uno de nuestros objetos de estudio: De qué tratan, en qué forma fueron hechos, con qué duración, cuánta gente estuvo involucrada en la realización, etc.
  
- B) En el aspecto del “relato audiovisual”, nos valdremos de la retórica y del cine documental como lenguaje para definir, en cada documental, los tropos<sup>169</sup> de la retórica y las fases o estructuras de elaboración del discurso; inventio<sup>170</sup>, dispositio<sup>171</sup> y elocutio.<sup>172</sup>

En cuanto a la función organizadora del documental, se encuentran las precisiones del relato audiovisual en: el discurso, la estructura y la estrategia del relato. Además, la retórica se conjuga con la función organizadora del documental constantemente. A continuación explico cada precisión a analizar dentro del relato audiovisual:

- b1) El discurso,<sup>173</sup> se entiende como todo aquel acto de usar el lenguaje cinematográfico o de cualquier otro tipo.

---

<sup>169</sup> Los tropos de la retórica se refiere al griego “trópos” que significa dirección. Este término se utiliza como el cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro contenido. En los “tropos” de la retórica se encuentra figuras retóricas como la metáfora, alegoría, hipérbole, metonimia, sinécdoque, ironía, entre otras. Visto en [MORTARA, Bice. “Manual de retórica”. Cátedra, 1991. p.163].

<sup>170</sup> Inventio es uno de los elementos organizadores de la retórica que se encarga del contenido del discurso. Visto en [MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Universidad Nacional Autónoma de México, Mirada en la oscuridad, 2010. p.138].

<sup>171</sup> Dispositio refiere a la estructura u orden del discurso que se plantea en la inventio. Visto en [Íbem. p.139].

<sup>172</sup> Elocutio refiere a la manera de contar el discurso y se vale de los tropos de la retórica. Visto en [Íbem. p. 140].

<sup>173</sup> MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Universidad Nacional Autónoma de México, Mirada en la oscuridad, 2010. p. 149.

En la retórica el discurso se puede relacionar con la inventio, por ejemplo, cuando ésta se encarga de seleccionar y reunir tanto los argumentos como las motivaciones que le darán sentido al discurso audiovisual. La inventio está reflejada en la definición del género documental y los puntos de vista o la estrategia del relato que se tuvo desde el comienzo de la idea, es decir, la inventio<sup>174</sup> se encarga de los contenidos del discurso.

b2) La estructura, es otra función organizadora del relato documental y se entiende como la distribución y orden con que está compuesto el discurso<sup>175</sup>. La estructura responde a la pregunta ¿qué se va a decir? en cada una de las partes del discurso.

En la retórica, la dispositio se relaciona con la estructura, puesto que es la encargada de dotar el orden de las ideas y argumentos suministrados por la inventio. La dispositio elige y ordena de manera más adecuada los elementos del discurso, con los criterios que favorecen lo que el director quiere para su relato documental. En concreto, la dispositio se encarga de elegir y ordenar los argumentos hechos por la inventio<sup>176</sup>.

Dentro de la estructura se encuentran elementos clave que la componen, tales como: el gancho (o entrada), el planteamiento, el desarrollo y remate.

-El gancho o entrada, es el equivalente al exordio que se emplea en la retórica. En este elemento de la estructura se desempeña la función de “romper el silencio”<sup>177</sup>, es decir, iniciar el relato documental en búsqueda de un espectador que se interese, desde el primer momento, con lo que está a punto de ver. En esta parte de la estructura también se pretende motivar al espectador para que permanezca frente a la pantalla el resto del documental.

-El planteamiento como parte de la estructura del documental, no es un elemento riguroso que deba situarse, necesariamente, entre el gancho y el desarrollo del documental. El

---

<sup>174</sup> Íbem. p.138.

<sup>175</sup> Íbem. p.149

<sup>176</sup> Íbem. p. 139

<sup>177</sup> MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM México 2011. P.152.

planteamiento tiene que ver con exponer el tema a tratar y la hipótesis que llevará consigo el desarrollo del documental<sup>178</sup>, se sugiere al inicio del discurso documental.

-El desarrollo, es el elemento más extenso de la estructura del documental, de éste depende que la película fluya (o no), eficazmente<sup>179</sup>. El desarrollo tiene que ver con el orden en el que se van presentando las situaciones, es lo que irá contando la historia que el cineasta tiene en mente.

-El remate, cumple la función de concluir el relato documental. Éste término es similar al epílogo de la retórica<sup>180</sup> y tiene que ver con la parte donde se resume y se clausura la narrativa del documental.

b3) La estrategia, como función organizadora del documental, es aquella idea o plan para dirigir un asunto. La estrategia es la determinante de los procedimientos discursivos que se emplean para presentar el relato documental y se asocia directamente a la perspectiva, el aspecto, el modo y el punto de vista de dicho relato.

La estrategia es la relación estrecha entre el narrador y los hechos narrados<sup>181</sup> y determina el ¿cómo se va a decir?<sup>182</sup> cada una de las partes del discurso que han sido distribuidas en la estructura del documental.

En la retórica, la estrategia puede incluirse en el desarrollo de los tropos o figuras retóricas, las cuales tienen la característica de ser aquellos discursos que alteran los significados de las palabras y los contraponen, en el caso del medio audiovisual, mediante discursos visuales y/o sonoros. En este sentido, el empleo de los recursos o figuras retóricas

---

<sup>178</sup> Íbem. p. 155.

<sup>179</sup> Íbem.

<sup>180</sup> Íbem. p. 160.

<sup>181</sup> Íbem. p. 150.

<sup>182</sup> Íbem. p. 175.

corresponde a la elocutio, una de las fases de la retórica que se ocupa de la expresión de las ideas, pruebas y argumentos hallados en la inventio y ordenados en la dispositio.

- C) En el apartado de “perspectiva del realizador” podremos conocer el acercamiento de ambos realizadores al tema de la pobreza en sus documentales. También podremos conocer, de sus propias voces, las decisiones estéticas y narrativas que tomaron para grabar sus documentales respectivamente, sus métodos y experiencias -antes, durante y después de la grabación de los documentales- así como la opinión de los documentalistas respecto a sus realizaciones como discursos en relación o no con la visualidad (aliada al ojo del poder) o con la contravisualidad (en contra al ojo del poder).
- D) En el apartado “clasificación narrativa” se añadirá la clasificación discursiva en términos de la relación que tenga cada documental con la visualidad o contravisualidad. En función de los planteamientos hechos en los Capítulos anteriores.
- E) Finalmente, en el apartado “Reflexiones de pobreza” estaremos cerrando la investigación en relación a la construcción visual que le damos al tema de la pobreza, y su posible correspondencia con la contravisualidad en el cine documental mexicano.

### **3.2.1 Los Herederos (Eugenio Polgovsky)**

El documental “Los Herederos” sale a la luz en el año 2008. Es un largometraje documental que ganó dos premios Ariel en el 2009 como mejor documental y mejor edición. Ese mismo año es acreedor del Premio José Roviroza en su 13<sup>a</sup> edición como mejor documental mexicano, reconocimiento cinematográfico otorgado por la UNAM. En Cuba obtuvo el Gran Premio Coral de la Habana, En Chile obtuvo el Premio al Mejor Documental en el Festival Internacional de Documentales de Santiago de Chile en el 2009,

así como en el Festival Internacional de Lima Perú. Acreedor al Premio Amnistía Internacional en el Festival Indie de Lisboa Portugal y en el Festival de Ljubjiana en Eslovenia. “Los Herederos” también obtuvo el Premio UNICEF a la mejor película promotora de los derechos del niño en el Festival Internacional de Cine para Niños y Jóvenes en Uruguay. Fue acreedor al premio FEISAL (Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina) en el 24º Festival Internacional de Cine de Guadalajara (2009). Ha sido parte de la selección oficial de reconocidos festivales, tales como el Festival de Berlín (2009) en la sección “Generation”, y el Festival de Cine de Venecia (2008), ente otras presentaciones y premios.

El documental “Los Herederos” fue exhibido comercialmente en salas de cine del Distrito Federal a través de la empresa Cinépolis en el mes de Septiembre del año 2009, dicha exhibición fue apoyada por UNICEF México<sup>183</sup>. El documental sólo se proyectó comercialmente durante ese mes, a pesar de ser un trabajo sumamente premiado y reconocido internacionalmente. El problema de la exhibición y distribución del “ojo documental” se ve claramente reflejado incluso en este largometraje que, aparentemente, fue sumamente reconocido a nivel nacional e internacional. Asimismo, en la entrevista a Eugenio Polgovsky por Pamela Schuz para la sección de cine en la página Deutsche Welle (DW), respecto al tema de exhibición y distribución del cine mexicano, Eugenio Polgovsky argumenta:

“[...]Me gustaría cambiar la distribución y exhibición de las películas [mexicanas]. La ley del cine nos hace un flaco favor, porque es muy difícil que el cine mexicano sea visto en México. Las salas de cine están tomadas por el cine hollywoodense. En el fondo no se pueden exhibir las películas nacionales. Hay 4000 salas de cine en México atestadas de cine de los Estados Unidos. Es muy

---

<sup>183</sup> Fondo de la Naciones Unidas para la Infancia UNICEF. “El sistema nacional DIF, Cinépolis y UNICEF México presentaron el documental Los Herederos en el marco del Día mundial en contra del trabajo infantil”. [en línea] Página Oficial UNICEF México DF. Publicado el 12 de Junio del 2009. [Consulta: 28 Julio del 2014 en [http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx\\_pr\\_los\\_herederos\\_final%281%29.pdf](http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx_pr_los_herederos_final%281%29.pdf) ].

injusta la manera de competir. El cine mexicano tiene todas las de perder”.<sup>184</sup>

El argumento de Eugenio Polgovsky se suma al problema expuesto en el capítulo anterior, que tiene que ver con decisiones de la autoridad, en sexenios pasados y en el sexenio actual, por dejar entrar y predominar en las salas comerciales cine extranjero, principalmente proveniente de Estados Unidos. Tiene que ver también con el contexto socioeconómico, expuesto en el capítulo I, con la apertura de puertas al sistema neoliberal y la llegada del Tratado de Libre Comercio de América del Norte TLCAN que coloca a México en una desigualdad económica, a nivel social (predominando la pobreza) y a nivel cinematográfico (golpeando fuertemente la exhibición del cine local).

El documental “Los Herederos” fue un largometraje que causó suma polémica en México por parte de algunos académicos, críticos de cine, cineastas y espectadores, principalmente por un hecho en particular, cuando el director del documental, Eugenio Polgovsky, fue invitado a Los Pinos por Margarita Zavala, entonces presidenta del DIF Nacional y esposa del Presidente de la República en turno Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), para proyectar dicho largometraje. La crítica al encuentro del “ojo documental” (con Los Herederos) y el “ojo del poder” (con la autoridad en turno) en la casa presidencial de Los Pinos, tomó lugar alrededor de argumentos que tienen que ver con “Los Herederos” y su construcción visual de la pobreza, así como la “coherencia” del discurso con lo real y la tensión política y social vivida en ese sexenio respecto al tema particular de la pobreza que, como hemos visto desde el primer Capítulo, es un problema socioeconómico que ha predominado desde varias décadas atrás.

No obstante, en las siguiente líneas se analizará la construcción visual de “Los Herederos”, tomando en cuenta la retórica en el discurso de dicho documental (ojo documental), la perspectiva del realizador (el ojo documentalista) y la reflexión de la

---

<sup>184</sup> POLGOVSKY Eugenio entrevistado por Pamela Schuz. “Cine mexicano: Los Herederos”. [en línea] Sección Cine, Deutsche Welle DW. Realizada el 27 de Agosto del 2008 [ Consulta: 28 Julio 2014 en <http://www.dw.de/cine-mexicano-los-herederos/a-3595303> ].

pobreza que irá contextualizada con la historia y presente económico, la visión de la autoridad (el ojo del poder) y finalmente la relación con visualidad y/o contravisualidad que tenga “Los Herederos”, de acuerdo a las definiciones y argumentos que hemos leído a lo largo de este texto. Este tipo de análisis nos ayudará a respondernos el grado de pertinencia que tienen las críticas a “Los Herederos”, por ejemplo, respecto a su proyección en Los Pinos a lado de la autoridad ¿Qué tanto corresponde el discurso, información e imagen del documental Los Herederos al de la autoridad? ¿Los Herederos alimenta la visualidad que el ojo del poder establece a la sociedad mexicana o la contrapone mostrándonos una contravisualidad?, son algunos de los cuestionamientos que trataremos de respondernos con el apoyo de nuestra estrategia de análisis.

### 3.2.1.1 Soporte

Título: Los Herederos

Director: Eugenio Polgovsky.

Guionista: Eugenio Polgovsky.

Fotografía: Eugenio Polgovsky.

Música: Banda Mixe de Oaxaca.

Montaje: Eugenio Polgovsky.

Sonido: Camille Tauss y Cristian Manzutto.

Duración: 90 minutos.

Productor / Coproductores: Camille Tauss y Tecolote Films.

Distribuidora: Nueva Era

Formato: DVCam a color.

País: México.

Género: Documental.

Año: 2008.

Reparto: Yazmín Anaya, Xiadani Gutiérrez, Macaria Tejada, Guadalupe Anaya, Eleuterio Díaz, Candelaria Díaz, Félix Hernández, Chano Tapia, Jesús Tapia, Agustina Molina, Josefina Reyes, Wilfredo Tejada, Noemí Flores, Rosa González, Oliva González, entre otros.



### **3.2.1.2 Sinopsis**

“Los niños del campo mexicano comienzan a trabajar desde pequeños. El documental es un retrato de sus vidas y de su lucha diaria por la sobrevivencia. Sus actividades son muy diversas: son campesinos y pastores; caminan largos trayectos para cortar leña; tejen; hacen ladrillos; cuidan a sus hermanos menores; migran con sus familias para trabajar en las cosechas; acarrean agua; tallan y pintan madera para hacer alebrijes. Al heredar las herramientas y técnicas de sus ancestros, estos niños también han heredado la miseria. Generación tras generación permanecen cautivos en un ciclo de pobreza heredada”.<sup>185</sup>

### **3.2.1.3 Relato Audiovisual**

En este apartado intentaremos hacer una disección del documental “Los Herederos” con el fin de analizar los elementos de su discurso. Como lo establecido en la metodología, el relato audiovisual en esta sección se irá estudiando por cada una de sus partes: El discurso, la estructura y la estrategia. En cada uno de estos apartados iremos valiéndonos de la retórica para complementar nuestro análisis en el lenguaje audiovisual del documental.

#### **3.2.1.3.1 Discurso**

El documental muestra con imágenes estéticamente bellas, una serie de niños, de diversas partes de la república mexicana, que trabajan en diferentes actividades. Algunos niños son artesanos, otros son campesinos, jornaleros y albañiles. El discurso general de “Los Herederos” tiene que ver con la herencia de la condición social de la pobreza en el sector rural. Tal como la sinopsis lo plantea, el documental se rige con la premisa básica “Al heredar las herramientas y técnicas de sus ancestros [para realizar sus trabajos], estos

---

<sup>185</sup>POLGOVSKY, Eugenio. Tecolote Films [en línea] Página Oficial Tecolote Films, México. [Consulta: 3 Diciembre 2012 en <http://www.tecolotefilms.com/los-herederos-2008/> ].

niños también han heredado la miseria. Generación tras generación permanecen cautivos en un ciclo de pobreza heredada”<sup>186</sup>. Este argumento es el principal en el desarrollo del documental, así es que la estructura del mismo, irá en función de ordenar este discurso general en pequeños subtemas, mostrándonos a niños a través de “casos tipo” de los estados de Puebla, Veracruz, Nayarit, Sinaloa, Oaxaca, Hidalgo, Guerrero y el estado de México.

### 3.2.1.3.2 Estructura

Recordemos, en la metodología expuesta anteriormente, que en la estructura del relato documental está presente la dispositio y ésta responderá a la pregunta ¿Cómo se va a decir?. El documental “Los Herederos” contiene, en su estructura, el gancho, desarrollo y remate. No se identificó el planteamiento en sí, entre la entrada y el desarrollo de la estructura del documental, sin embargo, sí se identificó que el propio planteamiento se desglosa durante el desarrollo del documental e incluso en la entrada del mismo.

La entrada o gancho se identifica como una entrada descriptiva<sup>187</sup>. El comienzo de “Los Herederos” se muestra con una canción de cuna (en pantalla negra), no obstante, al empezar la imagen inicia la descripción visual (a través de la fotografía en movimiento) y sonora (música y sonido ambiente) de lo que veremos en el resto del documental: el trabajo de niños en el campo.

En la fase del desarrollo dentro de la estructura de *Los Herederos*, se identificó un desarrollo enigmático<sup>188</sup>, puesto que poco a poco vamos desarrollando la idea general del documental a través de la observación y la elección de la cámara al captar algunas

---

<sup>186</sup> POLGOVSKY, Eugenio. Tecolote Films [en línea] Página Oficial Tecolote Films, México. [Consulta: 29 Julio del 2014 en <http://www.tecolotefilms.com/los-herederos-2008/>].

<sup>187</sup> La entrada descriptiva adelanta ciertos elementos contenidos en el documental, tales como el escenario, la atmósfera, rasgos o datos de algunos de los protagonistas, etc. Visto en [MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM México 2011. p. 153].

<sup>188</sup> El desarrollo enigmático es el tipo de desarrollo que se caracteriza por develar, a ojos del espectador, de manera cifrada y gradual, las claves de la interrogante que plantea un tema. Visto en [Íbem. p. 159].

actividades de los niños, con el paso de los planos y las tomas vamos descubriendo nuevos niños trabajando en distintas labores de campo, en diferentes lugares de la República mexicana.

En la fase del epílogo o remate, “Los Herederos” cuenta con el tipo de remate abierto,<sup>189</sup> es decir, que después de haber visto los 90 minutos de proyección, existe un final que termina por mostrar la comprensión de cómo trabajan los niños y cómo se relacionan en su trabajo diario para sobrevivir en diferentes partes del país, un remate que no llega a caer en la obviedad sino que se deduce a través del resto del documental. El remate abierto en “Los Herederos”, tiene que ver con que la presencia del final se establece únicamente a través de imágenes, utilizando el mismo recurso que en el resto del documental el cual ha logrado, a través de recursos visuales, englobar una idea completa durante todo el documental. El final se deja a “libre” percepción del espectador, aunque escribo libre, entre comillas, puesto que durante los 90 minutos el documental ya ha sugerido la narración y el final del mismo.

#### 3.2.1.3.3 Estrategia

En el documental “Los Herederos” la estrategia se puede identificar a través de elementos como la perspectiva del realizador (que será detallada en el siguiente apartado), el aspecto del documental, el modo, punto de vista e incluso, la elocutio con los tropos de la retórica, a través de algunos ejemplos particulares que he seleccionado dentro del documental.

El modo de grabación nos muestra una cámara que se despoja de elementos como la voz del narrador, las entrevistas e incluso los diálogos, intentando convertirse en un retratista invisible de lo que ocurre cuando la cámara no está. De acuerdo a la clasificación

---

<sup>189</sup> El tipo de remate “abierto” tiene la característica de aquella clase de final en el que se evita, paradójicamente, toda forma de conclusión o llamamiento y se crea un momento de reflexión del espectador después de haber visto el documental entero. Visto en [Ídem p. 161].

narrativa que realiza Bill Nichols, el documental cumple con un modo observacional<sup>190</sup> o también llamado modo perspicuo,<sup>191</sup> en todo momento, durante el documental nos podemos olvidar de la cámara y de quien la maneja y nos colocamos como testigos oculares silenciosos y casi invisibles de los que sucede durante el documental.

Como punto de vista de la cámara, el director de “Los Herederos” buscó colocarse a la altura del niño. Dentro de las imágenes del documental, nos valdremos de la retórica con la elocutio para desglosar algunas de las imágenes que aparecen en el documental y que nos muestran una retórica en el relato de “Los Herederos”.

Para Eugenio Polgovsky, el documental cumple con ciertas metáforas principales dentro del documental:

**Eugenio Polgovsky:** “La película es como un tejido, como una de estas telas con las que termina, esa es una “meta-metáfora” por así decirlo que engloba la estructura de todas las historias de los hilos que van coincidiendo en una tela, en las manos del tiempo, de la muerte, el destino que son las manos de la niñas zapoteca que está en Oaxaca y que teje para diferentes casos, puede ser para pagar una deuda familiar, o porque perdió su familia y otra la adopta y a cambio hace ese trabajo, te hablo de estas historias porque esta niña tejedora es parte de esas historias y creo que “Los Herederos” es el ensamble de tiempo y espacio en estas delicadas manos de una niña que crea esta realidad que es una tela, es una forma de apropiarse del tiempo y tener en el presente un símbolo concreto que habla de toda esta compleja realidad y de este pasado [...] Hay todo un tema de lo cíclico, la película busca retratar la herencia de siglos que se manifiesta en los detalles, hay escenas que puedes analizar muy bien como es el caso de la viejita con la rueca, en combinación con

---

<sup>190</sup> El modo observacional tiene gran influencia con los modos cinematográficos del cinema verité (movimiento francés que mostraba a personas en situaciones cotidianas con diálogos y acciones naturales sugiriendo un mayor realismo) y el cine directo (movimiento que se caracterizó por filmar directamente la realidad y representarla de forma sincera con el objeto de resolver la relación del cine con la realidad), la combinación de éstos recursos en sus inicios fue una apertura narrativa a la sociedad y ha permitido un acercamiento diferente a los sujetos filmados donde los cineastas buscan observar a través de la cámara una actitud espontánea y directa de la realidad. Visto en [COCK P. Alejandro. “Propuesta para el análisis de los elementos retóricos del cine de no-ficción”. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. p.16.].

<sup>191</sup> También llamado mosca en la pared. Esta clasificación es hecha por Peter I. Crawford y refiere cuando el realizador se mantiene distanciado de los acontecimientos que registra y busca pasar desapercibido. Ídem p.18.

la música y luego la niña como una especie de reloj con el tiempo”<sup>192</sup>.

En la imagen 3, por ejemplo, existe un momento particular donde la cámara deja de ser invisible por algunos segundos y es descubierta por la pequeña niña jornalera que mira fijamente a la cámara. Eugenio Polgovsky<sup>193</sup> habla sobre este momento y se refiere a ella a través de la metáfora que tienen que ver con “las carencias tuyas y de generaciones atrás, ahí estaba su madre, su abuela, era un retrato del tiempo”.<sup>194</sup> Así es como, a través de la percepción de su director y el momento captado, se establece la metáfora de la condición social de la pobreza, presente por generaciones y que puede ser captado por el espectador, quizá a través de la semejanza entre la madre y la hija jornalera, ambas en el mismo contexto trabajando la tierra, la forma de heredar de sus padres el trabajo y junto con ello las condiciones de vida.



IMAGEN 3. POLGOVSKY, Eugenio (2008). Los Herederos [documental] [fotograma: min.54] Niña jornalera trabajando la tierra.

---

<sup>192</sup> POLGOVSKY, Eugenio. Entrevistado por Adriana Durán Guerrero, en Parque La Conchita, Coyoacán, Distrito Federal México, 20 de Mayo del 2014.

<sup>193</sup> Eugenio Polgovsky comenta en el encuentro Escenarios, organizado por el Centro de Capacitación Cinematográfica CCC. [en línea] Visto en [CINE y vídeo indígena. Los Herederos, documental del cineasta mexicano se estrenó ayer en salas comerciales. Blogspot, Arica-Parinacota. Publicado el Domingo 27 de Octubre del 2009. [Consulta: 29 Julio 2014 en <http://cineyvideoindigena.blogspot.mx/2009/09/los-herederos-documental-del-cineasta.html> ].

<sup>194</sup> Íbem.

Además de la metáfora, también se logran identificar otras figuras retóricas de la elocutio, como la sinécdoque que representa una parte como parte del todo. La sinécdoque, por ejemplo, puede mostrarse en la imagen 4, la imagen muestra a un pequeño niño dentro de un bote donde se recolectan jitomates, un niño que va camino al trabajo y aún es tan pequeño que no puede caminar tan rápido como los demás, este pequeño, por ejemplo, puede ser la representación del resto de los niños que viven con las mismas circunstancias. Así es como uno de ellos, representando la totalidad de aquellos niños, es una sinécdoque.



IMAGEN 4. POLGOVSKY, Eugenio (2008). Los Herederos [documental]  
[fotograma: min.77] Niño con su papá camino al trabajo.

En el documental también existen otras sinécdoques, por ejemplo, en la imagen 5 observamos un pequeño en busca de agua, jugando entre la milpa, corriendo, feliz. El niño es tan sólo un poco más alto que el par de botellas que lleva en sus hombros. Vemos inocencia y nos adentramos al lugar en donde vive, a su rutina diaria, a su actitud y a su infancia. Un niño con estas características, similares a la del resto de los niños que vemos en el largometraje. Infancias juguetonas, pequeñitos que saben bien lo que hacen y que mientras lo hacen, juegan y de vez en cuando, se divierten en esa cotidianidad.



IMAGEN 5. POLGOVSKY, Eugenio (2008). Los Herederos [documental]  
[fotograma: min. 26] Niño en busca de agua corre entre la milpa.

Pero no solamente vemos a niños divertidos y juguetones. En la imagen 6, por ejemplo, presenciamos a un “mini” adulto, trabajando duro con la expresión casi tan madura como la de alguien de 40 años, pero en el rostro de un pequeño niño. La proporción de sus brazos y la cubeta roja nos dejan saber que se trata de un infante, por sus pequeños brazos. En “Los Herederos” este niño puede ser otra figura retórica llamada sinécdoque, ¿cuántos niños como él existen en México?, él puede ser uno de tantos.



IMAGEN6. POLGOVSKY, Eugenio (2008). Los Herederos [documental]  
[fotograma: min. 37] Pequeño trabajando en la recolecta de jitomate.

La metáfora además, está presente en la totalidad del documental “Los Herederos”, en su título, en su desarrollo, en las imágenes en conjunto. Una metáfora que pretende complementar la idea del director, para mostrar la condición de pobreza, heredada y por tanto, con muy poca probabilidad para que estos personajes puedan salir de ese círculo de marginación.

#### **3.2.1.4 Perspectiva del realizador**

Este apartado es posible, gracias a la entrevista que Eugenio Polgovsky, director del documental “Los Herederos”, me concedió el 20 de Mayo del 2014 en el Distrito Federal. La entrevista tuvo por tema principal “Los Herederos: La pobreza y el cine documental” y fue realizada con el objetivo principal de obtener información de primera mano, enfocada al estudio de esta investigación.

Este apartado irá esclareciendo algunas de las respuestas de Eugenio Polgovsky respecto al objetivo, idea principal, decisiones y experiencia que tuvo al grabar “Los Herederos”. En suma, iré contextualizando las respuestas del realizador valiéndome del Capítulo I, el cual sirve de apoyo informativo para hablar del tema de la pobreza en México.

Además, se irá analizando la perspectiva del realizador respecto a su documental, complementándonos con el contexto social en el que vive el propio cineasta. En concreto, en este apartado trataremos de encontrarnos con el “ojo documentalista”, esta vez a través del “ojo” de Eugenio Polgovsky, lo que nos acercará aún más a la comprensión del relato audiovisual realizado en el apartado anterior, así como el análisis del discurso que el cineasta quiso plantear en su documental . Se intentará conocer desde qué postura plantea Eugenio Polgovsky su narrativa para “Los Herederos”.

#### 3.2.1.4.1 Eugenio Polgovsky Ezcurra

Eugenio Polgovsky Ezcurra es cineasta: director cinefotógrafo y editor. Nace en la Ciudad de México en 1977. En 1995 gana el primer premio en el concurso ACCU World Photo Contest de la UNESCO (1997) y fue becario del Programa de Intercambio de Residencias Artísticas con Canadá. En 1999 entró al Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en donde realizó dos documentales: “El color de su sombra”<sup>195</sup> (2003) y “Adiós Marins”<sup>196</sup> (2001)<sup>197</sup>. En 2005 gana en París el premio Joris Ivens del 27 Festival de cine du réel. Es ganador del premio Ariel (2005) como Mejor Opera Prima Documental gracias a su documental “Trópico de Cáncer”<sup>198</sup> (2004).

“Trópico de Cáncer” narra la historia de varias familias pobres que sobreviven gracias a la cacería y venta en las carreteras de animales salvajes, como serpientes, ratas y pájaros, a la altura del Trópico de Cáncer, en el desierto de San Luis Potosí, en México<sup>199</sup>. Para Eugenio Polgovsky, el documental “Trópico de Cáncer” fue un antecedente importante para realizar “Los Herederos”.

**Eugenio Polgovsky:** Cuando hice mi anterior película, Trópico de Cáncer, estuve en la zona semi-desértica de San Luis Potosí y conviví con una familia en la que me asombró Gamaliel, un niño que hacía todo tipo de actividades y de trabajos utilizando su imaginación, capacidad, herencia y creatividad; construía jaulas, con la resortera cazaba pájaros. Él se volvió protagonista de la película automáticamente porque era protagonista de la familia, esto no era un juego, era algo serio, era la forma de sobrevivir en el

---

<sup>195</sup> El color de su sombra. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2003.

<sup>196</sup> Adiós Marins. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2001.

<sup>197</sup> Corre Cámara [en línea] Página Oficial Corre Cámara, Revista de cine mexicano y más, México. [Consulta: 5 Agosto del 2014 en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles\\_detalle&id\\_perfil=124](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles_detalle&id_perfil=124) ].

<sup>198</sup> Trópico de Cáncer. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2004.

<sup>199</sup> Corre Cámara [en línea] Página Oficial, Revista de cine mexicano y más, México. [Consulta: 5 Agosto del 2014 en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles\\_detalle&id\\_perfil=124](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles_detalle&id_perfil=124) ].

desierto de esta familia. Después de conocer en ese breve tiempo a la familia y a Gamaliel, me quedó una inquietud y un gran interés por las personas viviendo fuera del DF, fuera de la ciudad. Me asombró esa vida distinta también en cuestión de la fotografía. A pesar de haber muchas historias que contar, me quedó realmente esa inquietud y fue al inicio de “Los Herederos”, que con esa búsqueda, fui encontrando temas que impulsaron y enfocaron la película, le dieron forma. Niños que tenían una historia, un presente y una actividad que desde mi punto de vista era parte de la película que yo quería hacer, así puedo decir que en México la infancia es uno de los dos pilares que sostienen una familia, es decir, son los padres pero también son los niños<sup>200</sup>.

Después de algunas producciones y a punto de salir a la luz “Los Herederos”, en 2007 en la ciudad de México, funda Tecolote Films productora enfocada en la producción de cine independiente mexicano<sup>201</sup>. En 2008 realiza su documental “Los Herederos”. Más adelante, en 2012 realiza su siguiente documental llamado “Mitote”<sup>202</sup>. En el año 2014 es nominado al premio Ariel como mejor cortometraje documental con “Un salto de vida”<sup>203</sup>.

No obstante de su trayectoria como cineasta, cabe señalar que para Eugenio Polgovsky resultó inquietante hablar sobre la pobreza, principalmente en el ámbito rural, interés que nace con su documental “Trópico de Cáncer” y después con “Los Herederos”. Para comprender a mayor profundidad la perspectiva de Eugenio respecto al tema de la pobreza, comencemos por conocer lo que significa “pobreza” para el director.

**Eugenio Polgovsky:** [Pobreza] es el abandono, carencia, tristeza de vivir en un mundo que tiene todo para todos y tiene tierra para todos y que está concentrada cada vez en menos manos y hay gente que necesita sobrevivir con más trabajo y más esfuerzo para tener lo mínimo y lo fundamental. La pobreza es el robo de los derechos

---

<sup>200</sup> POLGOVSKY, Eugenio entrevistado por Adriana Durán Guerrero, en Parque La Conchita, Coyoacán, Distrito Federal México, 20 de Mayo del 2014.

<sup>201</sup> Tecolote FILMS. [en línea] Página Oficial de Tecolote Films, México. [Consulta: 5 Agosto del 2014 en <http://www.tecolotefilms.com/>].

<sup>202</sup> Mitote. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Tecolote Films, 2008.

<sup>203</sup> Un salto de vida. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Tecolote Films, 2014. Visto en [Tecolote FILMS. [en línea] Página Oficial de Tecolote Films, México. (Consulta: 5 Agosto del 2014 en <http://www.tecolotefilms.com/> )].

fundamentales que el ser humano tendría que tener sólo por llegar a este mundo. Pero desgraciadamente vivimos en el absurdo de una civilización que tiene millones de casas vacías y gente duerme en la calle, o en el campo, donde hay gente heredera de esta cultura milenaria y que no es apreciada en vida pero sí en los museos. En el mundo rural no se habla tanto de la cuestión intelectual de la pobreza, es ahí de donde viene la forma de violencia de lo intelectual frente a la condición humana de la vida cotidiana del trabajo manual. Todo este discurso, por ejemplo, de los análisis y los estudios y todo lo que justifica las aparentes ayudas y los aparentes sistemas de apoyo al campo están basados en un discurso intelectual, lo cual puede ser una forma de violencia ante el problema de la pobreza.

Para Eugenio, la lucha por encontrar un equilibrio entre la denuncia y sus personajes en “Los Herederos” se vio reflejada, desde un principio, en su preocupación como cineasta al grabar dicho documental.

**Eugenio Polgovsky:** Estar a la altura de su condición humana [los personajes de Los Herederos], poderles hacer un homenaje y poder transmitir su condición histórica marginal en la que han sido oprimidos. De alguna forma, encontrar el equilibrio entre esa denuncia que nace al ver la cotidianidad de alguien que es relegado de un sistema, oprimido y borrado. Al mismo tiempo dignificar la herencia, el conocimiento y esa cultura que cada uno de ellos, de alguna forma, acumula. La pobreza es la que unifica a los herederos. Los herederos de la pobreza, una pobreza calculada, controlada y dosificada. La preocupación fue transmitir en su dimensión brutal y trágica la explotación, no sólo la que hoy ellos padecen y sobreviven, sino históricamente, la que va por generaciones. Los niños, al instante, están ahí haciendo su lucha, es ahí donde ellos son estos héroes de la humanidad, incluso nombrarlos como mexicanos sería quitarles algo propio porque esta nación que se dice “México”, no los ha abrazado, no les ha dado, y ellos han sobrevivido hasta del propio México.

Sin duda alguna, entrar al terreno del discurso audiovisual a través del documental, conlleva una serie de posturas éticas, interpretación de conocimientos, cultura y toda aquella visualidad que, como sujetos dentro de una sociedad, llevamos impregnada lo

queramos o no, estemos conscientes de ello o no. Como documentalista, Eugenio responde respecto a su concientización ética al grabar “Los Herederos”.

**Eugenio Polgovsky:** No, yo creo que eso no es algo racional. Creo que es una forma de mirar, una forma de acercarte a las personas, una forma de enfocar, esa es una posición ética, pero lo puedes definir en palabras, juzgar, lo puedes criticar pero yo no tenía una lista de posturas que tenía que seguir.

Estos son algunos de los planteamientos del director que nos muestran, en cierta medida, su postura frente al documental “Los Herederos”. Documental claramente influido por el discurso de su realizador, cuando éste adopta el cargo de guionista, cinefotógrafo, editor, sonidista y director. La opinión de Eugenio respecto al problema social de la pobreza, su preocupación como cineasta y su postura ética son elementos que deberemos tomar en cuenta para comprender el “ojo documentalista”, en este caso, el ojo de Eugenio, cuando éste nos muestra un discurso sobre la pobreza rural en niños de ciertos lugares de la república mexicana.

#### 3.2.1.4.2 Los Herederos de Eugenio

En el apartado 3.2.1.3, el relato audiovisual consistió en analizar “Los Herederos” de acuerdo a su discurso, estructura y estrategia. El análisis se centró en mencionar cada aspecto de acuerdo al objeto de estudio, el documental “Los Herederos”. En este apartado se complementará la estrategia del apartado anterior, esta vez tomando en cuenta lo que su realizador explica desde propia voz, añadiendo su experiencia, opinión y pensamientos. Vamos a adentrarnos al “ojo documentalista”, entretejiendo la experiencia que Eugenio compartió para esta investigación, con algunos datos e información complementaria que nos sitúen en un panorama enriquecedor respecto a “Los Herederos” y la construcción visual de la pobreza en él.

La construcción visual de la pobreza en “Los Herederos” comienza desde el discurso de generación en generación, de la herencia. Por ello, es importante comenzar con el nombre mismo del documental, y el por qué nombrarlo de tal forma y conocer que, bajo la perspectiva del realizador, los personajes del documental son herederos porque...

**Eugenio Polgovsky:** Son herederos de una cultura rural, herederos de la pobreza, una pobreza que sus familias han padecido, que han sobrevivido. Hay mucho que decir de la condición de “herederos” al referirnos a que ellos traen esta carga, esta piedra de olvido y de marginación y de una realidad actual que se llama gobierno, que se llama sociedad oficial, que administra un país, que dentro de todo esto ellos mismos continúan sobreviviendo a su manera, continúan sobreviviendo a su cultura, a veces no con un discurso verbal sino con una forma de ser, de empezar el día, de cocinar las tortillas, eso es lo que a ellos les hace ser quienes son. Dentro de esta forma de hurto continuo en la que los consumidores, vendedores y saqueadores de energía (recursos naturales) en donde ellos existen, los amenazan. Hablo de toda la comercialización de recursos naturales, petróleo, las mineras, el campo.

Sin duda alguna el planteamiento de “heredar” la pobreza como condición humana, se ha manejado constantemente. No obstante, Abraham Maslow (autor de la jerarquía de las necesidades humanas), sostiene que el ser humano hereda únicamente el impulso, el impulso es uno de los tres elementos que, supuestamente, conforman un instinto. Los otros dos elementos serían la actividad y el objeto. Maslow califica al resto de las necesidades como instintoides<sup>204</sup>. Aunque el planteamiento de Maslow, según Julio Boltvinik, puede ser criticado en ciertos puntos, la idea general de nacer con impulsos congénitos nos deja claro que “somos seres necesitantes, y por tanto, que nuestra libertad empieza siempre donde acaban nuestras necesidades<sup>205</sup>”. Si tomamos en cuenta que nacemos en un contexto sumamente necesitado, donde incluso el hambre es una necesidad insatisfecha, entonces podremos entender la metáfora de “heredar” una condición social que Eugenio Polgovsky

---

<sup>204</sup> BOLTVINIK, Julio. “Ampliar la Mirada: un Nuevo enfoque de la pobreza y el florecimiento humano”. [en línea] Redalyc, Universidad Autónoma del Estado de México No.044. Publicada en Abril/Junio del 2005. [Consulta: 7 Agosto del 2014 en [http://www.colmex.mx/academicos/ces/julio/images/stories/Ampliar\\_la\\_mirada.\\_Un\\_nuevo\\_enfoque\\_de\\_la\\_pobreza\\_y\\_el\\_florecimiento\\_humano.pdf](http://www.colmex.mx/academicos/ces/julio/images/stories/Ampliar_la_mirada._Un_nuevo_enfoque_de_la_pobreza_y_el_florecimiento_humano.pdf) ] p.23.

<sup>205</sup> íbem.

nos plantea en su discurso, puesto que nuestra libertad como seres humanos comenzará al término de nuestras necesidades, y si nacemos en un contexto ya necesitado, entonces naceremos en una condición predeterminada y diseñada para seguir con el ciclo de la condición social necesitada.

Para lograr conocer, aún más el “ojo documentalista” de Eugenio, se le preguntó sobre el objetivo principal de los Herederos.

**Eugenio Polgovsky:** “Retratar las vidas de los niños habitantes, campesinos del campo mexicanos, los niños invisibles, olvidados, niños que han mantenido una cultura y una forma de vida frente a las circunstancias desfavorables a las que tienen que sobrevivir. Mi objetivo era acercar mi mirada, mi experiencia, mi trabajo y enfocarlo en ellos para poder hacer una síntesis de lo que desde mi punto de vista era la vida rural de México, desde la infancia. El objetivo era tratar de unificar esta realidad desconocida pero cotidiana, una realidad de trabajo, y de marginación trágica, pero totalmente digna, en la magnitud del trabajo y de la cultura rural indígena (en algunos campos), la vida rural que retrata el contacto con la naturaleza y con los medios de subsistencia que la humanidad ha tenido y desarrollado durante milenios. Entonces, ahí es donde el tiempo se volvió un tema en la película porque el tiempo y la herencia que encarna este tiempo, la inmediatez, lo cotidiano, el día a día de cada niño hablan de los siglos a sus espaldas. Entonces mi objetivo fue retratar ésta infancia rural en su dimensión temporal, en su territorio, sus espacios y paisajes”.

Como objetivo del discurso en “Los Herederos”, Eugenio se enfoca en los niños del campo mexicano y se refiere a ellos como seres invisibles y olvidados, principalmente para la mayoría de la sociedad mexicana y el gobierno, quienes en su mayoría, se encuentran fuera del campo, en las urbes. Sin embargo, juzgar desde esta mirada, exterior (es decir, desde la urbe y desde una clase económica media, etc), a los niños del campo mexicano, puede crear grandes polémicas. Si nos preguntamos, ¿qué tan marginal es ver a un niño trabajando en el campo mexicano?, entonces quizá también entren a tono factores culturales y de tradición.

**Eugenio Polgovsky:** “Es difícil también hablar en general de los niños trabajadores, es diferente hablar de un niño jornalero que es explotado por la trata industrial que lo hace claramente un esclavo del siglo XXI junto con su familia, a un niño pastor de Oaxaca que tiene su milpa, sus animales y que al igual que el niño jornalero es pobre, pero eso sí podría yo decirte, todos son pobres”.

La discusión de considerar a un niño trabajador en México, como un problema social importante en el país, es un tema muy extenso. Por ejemplo, el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (United Nations Children’s Fund) UNICEF de México, bajo la representación de Susana Sottoli, en el mes de Junio del 2009 y por motivo de la proyección especial de “Los Herederos” en el Día mundial en contra del trabajo infantil, planteó la desaprobación por cualquier tipo de trabajo infantil.

“Aun cuando el marco legal de México planea que los menores de 14 años no deben trabajar, frecuentemente escuchamos que el trabajo es para los niños una forma de aprender y crecer. Eso no es cierto; La escuela y la familia son los entornos donde los niños y las niñas crecen y aprenden, estudiando, jugando, compartiendo”.<sup>206</sup>

Además, en ese mismo evento, la entonces presidenta del DIF y esposa del presidente de México en turno (Felipe Calderón Hinojosa) Margarita Zavala, continuó con el discurso de desaprobación del trabajo infantil.

“Lamentablemente, se considera como algo normal el que los hijos pequeños se integren a labores productivas, lo que los priva de muchas cosas, de su niñez [...] lo que antes era considerado un valor hoy ha sido un gran pretexto para la explotación y el trabajo

---

<sup>206</sup> Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia UNICEF. “El sistema nacional DIF, Cinépolis y UNICEF México presentaron el documental Los Herederos en el marco del Día mundial en contra del trabajo infantil”. [en línea] Página oficial UNICEF, México DF. Publicado el 12 de Junio del 2009. [Consulta: 7 Agosto del 2014 en [http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx\\_pr\\_los\\_herederos\\_final%281%29.pdf](http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx_pr_los_herederos_final%281%29.pdf)] p.1.

infantil, las crisis económicas han hecho que el trabajo infantil se agrave en las condiciones en las que lo están presentado”.<sup>207</sup>

Con estas tres posturas sobre el polémico tema del trabajo infantil, es curioso darnos cuenta que se tiene mucho que analizar. Comencemos con el planteamiento de Margarita Zavala, en este caso representante de la autoridad en México, del “ojo del poder”, con un discurso que reprueba las condiciones de crisis económica como causa del trabajo infantil. Por otro lado el cineasta, mencionando una diferencia intangible, pero existente, entre las situaciones por las que pasa un niño que trabaja en el país, no se puede juzgar la situación del trabajo infantil de la misma forma en todos los niños campesinos. A pesar de que en aquel evento se encontraron, el “ojo del poder” (Margarita Zavala) con el “ojo documentalista” (Eugenio Polgovsky), las interpretaciones y las construcciones visuales de cada uno sobre la pobreza son diferentes. También lo son las actividades que cada uno realiza en su vida profesional y que los involucra, de diferente manera en el tema a juzgar “la pobreza”, a pesar de las críticas que se den acerca de aquel encuentro entre el “ojo documentalista” y el “ojo del poder” habrá que tomar en cuenta factores más profundos.

Tenemos por un lado el cineasta que realiza, a través del lenguaje audiovisual, un discurso que bajo su perspectiva y opinión, nos muestra “un prisma del marco rural<sup>208</sup>” respecto a la vida de los niños campesinos en México. Por otro lado está Margarita Zavala quien asiste al evento y habla de un problema socioeconómico del que ella, como primera dama y presidenta del DIF en 2006 al 2012, debería tener que ver, casi directamente, por ser una de las figuras de la autoridad en el país más importantes para ese entonces. Con este planteamiento podremos preguntarnos ¿quién de estas dos partes cumplió con su trabajo?, ¿el documentalista hacedor de discursos? o ¿la autoridad con poder importante sobre el sistema económico y político del país?.

---

<sup>207</sup> ZAVALA, Margarita en la presentación de “Los Herederos”. UNICEF México. [En línea] Página Oficial de UNICEF. El sistema nacional DIF, Cinépolis y UNICEF México presentaron el documental Los Herederos en el marco del Día mundial en contra del trabajo infantil. México, DF. Publicado el 12 de Junio del 2009. [Consulta: 7 Agosto del 2014 en [http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx\\_pr\\_los\\_herederos\\_final%281%29.pdf](http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx_pr_los_herederos_final%281%29.pdf) ] p.1.

<sup>208</sup> POLGOVSKY, Eugenio. Entrevistado por Adriana Durán, parque La Conchita, Coyoacán México Distrito Federal, 20 Mayo del 2014.

El ojo de Eugenio que retrató “Los Herederos” invirtió tres años de trabajo en cine documental (documentación, grabación y edición), así como la vivencia propia que, como realizador, experimentó en los ocho estados de la República mexicana donde toma lugar la narrativa. Esto nos puede remitir a una pregunta muy obvia, ¿para qué realizar un documental? O incluso, ¿a quién específicamente fue dirigida la construcción visual de la pobreza, que Eugenio realiza en el documental?

**Eugenio Polgovsky:** “No pensé en un público específico, creo que es dirigido a toda la humanidad, a la memoria y a los mexicanos principalmente, sobre todo en las grandes ciudades donde viven ignorando lo que sucede a unos cuantos kilómetros, porque algunos de estos niños no están tan lejos de las grandes ciudades, como los niños de Puebla en la Sierra Gorda, y varias zonas donde ignoramos completamente lo que sucede en el presente. Entonces ir a unos cuantos kilómetros es como viajar al pasado.”

Este argumento nos habla de una intención del director, y a su vez, una construcción y presentación visual de una parte de la realidad, que algunos habrán conocido a través de la proyección de “Los Herederos” a la pantalla. Sin embargo, hablar de una intención del director es hablar de una perspectiva del realizador, de un “ojo documentalista”: La mirada de Eugenio (con una carga visual impregnada por su historia personal).

**Eugenio Polgovsky:** “Existe una mirada que se busca y una realidad que se manifiesta, entonces hay un ensamble de ambas, cuando esto construye “música”, dentro de dicha cinematografía y construcción de tiempo, espacio y memoria, se empiezan a revelar las cosas y brotan como un manantial. Ahí es cuando la cámara comienza a cosechar, comienza a convivir. Me gusta que el ojo se vuelva vivo, que no sólo esté esperando que las cosas pasen para él sino que también, cuando hay movimiento se pueda entrar en esta sincronía, en esta armonía, en Los Herederos la cámara navega con los niños, a veces parece volar, a veces brinca. En Los Herederos también encontré un trabajo con esa mirada de la infancia en donde jugué mucho con los niños, con mi herramienta, ellos tenían sus herramientas, su trabajo y yo el mío, al mismo tiempo los dos estábamos haciendo esa “cosecha” o “labor cotidiana”. Para mí, esta

película en su temporalidad era también equivalente al trabajo de un campesino, levantarse temprano en la mañana, ir a tu milpita a ver cómo están tus semillas. El trabajo de los campesinos fue muy inspirador para mí, porque yo desconozco los detalles de la siembra y de los procesos de la siembra, así que estuve escuchando y en condición de aprender, no quise que se me fueran los detalles, quise ver el proceso de cómo hacen ellos su trabajo”.

Eugenio acepta su mirada como realizador, que es capturada a través de su cámara. La construcción visual de la pobreza en el documental “Los Herederos” es entonces, una construcción intervenida por su realizador. La intervención del realizador es subjetiva y variada, es decir, podemos preguntarnos sobre el grado de intervención desde la selección de documentos en la etapa de preproducción del documental, por ejemplo, o en la etapa de producción y postproducción. Lo cierto es que el ojo documentalista de Eugenio asegura haber intervenido muy poco durante la grabación del documental.

**Eugenio Polgovsky:** “Intervine en lo mínimo. Casi evito esas cosas. Vas aprendiendo en el camino, no me gusta esa forma de ir dirigiendo, creo que es lo contrario, te van dirigiendo [los personajes] a tí, tú tienes que estar listo para cuando las cosas suceden, me gusta la idea al revés, es decir, que ellos me dirijan a mí. Uno siempre se mete en la vida de los demás, más cuando metes una cámara y cuando pasas 12 horas con alguien y te tratas de meter lo más que puedes en sus vidas, en su intimidad y en lo cotidiano de sus vidas. Pero mi trabajo fue intervenir lo menos posible”.

La construcción visual de la pobreza, también tiene que ver con la fotografía en movimiento, la fotografía dentro del documental. Los movimientos de cámara, las posiciones, la retórica visual utilizada en el cine documental como lenguaje. La búsqueda fotográfica del “ojo documentalista” del realizador también se plantea una estrategia.

**Eugenio Polgovsky:** “Fotográficamente busqué desaparecer, parece absurdo pero busqué la invisibilidad, a veces no pude tener ni un sonidista a mi lado. La cámara es ese testigo de la mirada, no va sola, la cámara va con un conductor. A su vez, la cámara se relaciona con el humano que se está retratando. Para lograr la

autenticidad de esta búsqueda debe haber poca gente y una intimidad en la que la observación no interrumpe el proceso de vida del otro. Ahí, cada situación tiene una fórmula para resolverse, no hay una en concreto.”

Paradójicamente el relato audiovisual, visto como lenguaje, tiene la virtud de comunicar y emitir una “visión” de la realidad construida. El “ojo” de Eugenio tomó la decisión de narrar el documental sin descripción verbal, con la pretensión de evitar un juicio calificado sobre el tema del trabajo infantil en el documental.

**Eugenio Polgovsky:** “La descripción verbal en esta película no me interesó, porque no puedo calificar algo que desconozco y menos ante la tradición de la defensa del trabajo infantil y de todas las organizaciones que se dedican a defender sus derechos, aparentemente, porque lo que vemos son toneladas de papel con tinta escrita, discursos pronunciados y organizaciones con miles de millones de pesos para funcionar, pero la realidad es que los niños continúan en una condición de pobreza medida y calculada, pero que sigue aumentando en la realidad.”

El argumento es interesante, sin embargo, es fundamental reconocer el poder discursivo de la imagen y de lo visual. Plantinga tiene una postura sobre la importancia de lo visual por sobre lo verbal y argumenta que “cualquier elemento visual del mundo puede ser más eficientemente comunicado por medio del cine de no ficción que mediante el lenguaje verbal”<sup>209</sup>, esto además de situar al cine documental (o de no ficción) como un eficiente comunicador de la realidad, implica también el valor discursivo de la fotografía, con su información visual, que puede ser aún más descriptivo y potencializador que la propia descripción verbal.

“El lenguaje verbal puede describir el comportamiento social del leopardo, pero el documental de la naturaleza muestra [a través de la fotografía en movimiento] su lustrosa piel y sus ágiles

---

<sup>209</sup> PLANTINGA, Carl. “Retórica y representación en el cine de no ficción”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México 2014. P. 90.

movimientos [...] la fotografía icónica en movimiento se ha vuelto un medio esencial de registro y resguardo de información histórica. [...] podemos celebrar su capacidad sin precedentes para comunicar información visual de una variedad sin límites y con suntuosos detalles”.<sup>210</sup>

Si tomamos en cuenta el argumento de Plantinga, y volvemos al comentario de Eugenio Polgovsky, podremos darnos cuenta de la relativa “imposibilidad” por evitar calificar el trabajo infantil de “Los Herederos” únicamente, a través de pretender omitir el lenguaje verbal en la estrategia discursiva del documental. Puesto que debemos pensar en la gran riqueza narrativa que tiene la fotografía en movimiento dentro del documental, lo que no evita y mucho menos “libra” el hecho de calificar y emitir una postura ante lo que se retrata.

No obstante, Eugenio Polgovsky tiene en claro su intervención como realizador, al igual que en sus decisiones para la fotografía, en la postproducción del documental. Específicamente con la edición y diseño sonoro los cuales son factores que pudieron ayudar a “desaparecer” lo más posible, al camarógrafo y la cámara para adentrarnos al mundo del campo y los niños en él.

**Eugenio Polgovsky:** “No sé si lo logré, esa es mi inspiración. Es parte también del trabajo de la edición y de esa cosecha durante el rodaje, una fórmula de “destilación” donde uno comienza a editar desde la fotografía, apropiándose de todo el proceso cinematográfico, fotografiando y también editando el documental para involucrar mi mirada. Igual el diseño de audio es parte de ese proceso, ese guión sonoro en el que podemos trabajar más con aspectos abstractos que su misma naturaleza del sonido al no ser tan concreto como la imagen, en la construcción del sonido hay un trabajo de síntesis, con elementos sonoros significativos extraídos de la realidad, desde mi punto de vista, es decir, de cómo yo lo percibo y por eso los elementos con los que trabajo el sonido vienen de la fuente, del lugar y el espacio en el que grabé, pero se vuelven herramientas para reconstruir situaciones en las que el instante del

---

<sup>210</sup> Ídem.

sonido directo de la cámara no es suficiente y quiero reconstruir esa percepción. Refuerzas algunas cosas, pules otras y siempre en un eco imagen-audio, el diseño sonoro lo cuido tanto como la imagen. Es ahí donde, al no haber una voz en off, el audio se vuelve ese otro discurso y ¿cómo lo construyes cuando no hay palabras?, es ahí cuando el paisaje o el personaje lo va a articular”.

“Los Herederos” de Eugenio nos hizo escuchar el “ojo documentalista”, además, en este apartado pudimos encontrar al “ojo documental” y al “ojo del poder” tal como pasa en nuestra realidad, en la vida cotidiana situándonos todos en un mismo contexto. Sin embargo, adentrarnos al “ojo documentalista” nos recuerda que, quien realizó “Los Herederos”, fue una persona como tú o como yo, con sentimientos y experiencias, pero con la diferencia que él se vale del lenguaje audiovisual para expresar posturas de lo que acontece en la realidad. Terminemos este apartado con la experiencia de Eugenio, como documentalista y persona después de haber grabado y proyectado el documental.

**Eugenio Polgovsky:** “Es una experiencia de vida que me marcó y que me enseñó una parte de la realidad que este país vive. Su riqueza cultural, su trágica explotación humana del hombre por el hombre y la ignorancia de que la realidad de unos es conocida y desconocida. Es una experiencia de vida que no te puedo sintetizar en un par de palabras porque cada persona, cada evento, ausencia y presencia es parte de ello: el rostro del campo mexicano en ese olvido, pobreza y marginación. Viajar en el tiempo, cómo es que el tiempo en la ciudad y en el campo no está sincrónico, cómo la construcción de una realidad oficial es una forma de enajenación, cómo es que llamamos México a todo esto y cómo todo esto no tiene sentido cuando intentamos integrar una colectividad humana. Estos niños representan a los ancianos que vivieron lo mismo, y los ancianos representan un pasado que, aparentemente hoy, es un pasado pero en realidad es un presente, entonces el mundo de tiempo rural que evoca el presente es muchas veces el que evoca el pasado. Esa conciencia de vida, esa experiencia de pasar los caminos, subir las montañas y estar con ellos es un aprendizaje, que desconozco, como ciudadano del asfalto y concreto, la tierra, sus procesos. Muchas veces uno aprende, aprendía mucho de ellos y también fui testigo del drama y esfuerzo cotidiano del TRABAJO y sobrevivencia, de la incertidumbre y dependencia de la lluvia y todo lo que uno no conoce en la ciudad”.

### 3.2.1.5 Clasificación narrativa

La clasificación narrativa de Los Herederos se realizará a partir de su relación con la visualidad (el ojo del poder) o la contravisualidad.

A lo largo de la investigación hemos tomado en cuenta algunos puntos para identificar las características de una construcción visual desde el poder y desde su oposición. Hemos relacionado la visualidad cuando el “ojo del poder” apoya económicamente una construcción visual y hemos relacionado la contravisualidad cuando la construcción visual pretende un discurso distinto al que el poder difunde, también sabemos que la documentación e investigación profunda de un tema nos puede acercar a nuestro derecho a mirar y por tanto, ejercer una contravisualidad.

En el aspecto económico, financiamiento y apoyo para realizar el documental “Los Herederos” nada tuvo que ver la autoridad en turno, el “ojo del poder” no apoyo la realización del documental, aspecto que implica dificultades y beneficios en cierto sentido.

**Eugenio Polgovsky:** “Las dificultades para realizar Los Herederos tuvieron que ver, primero con una carencia de recursos materiales, es una película hecha con lo que yo tenía, TECOLOTE FILMS comenzó con este documental, con mi cámara. No hubo fondo mexicano oficial, fue rechazado de CONACULTA en Co-producción, pero tuvimos el apoyo de The Hubert Bals Fond de Holanda y Vision Sud Est de Suiza, son fondos pequeños pero que sirvieron para cubrir los gastos de viaje, fueron muchos años de trabajo, de edición y hablamos de unos 30,000 Euros en total. En la postproducción estuve consultando en pos productoras que trabajan comerciales y los precios eran ridículos, tenía que ver con esta violencia de la que hablamos, de cómo estás trabajando un documental independiente y llegas ahí donde venden spots oficiales, marcas que contaminan los ríos, que venden productos nocivos, es lo que oprime de alguna forma y ahí está uno terminando la película pagándole sus costos excesivos. Dentro de esto, hubo otras salidas como el trabajo en equipo, en México siempre tenemos esa posibilidad de salir por la tangente, se terminó la película aunque fue con el mínimo de recursos materiales”.

Fue hasta después de realizada la película, tras haber ganado varios premios internacionales y de renombre, cuando el documental es aplaudido y “apoyado” en su exhibición por UNICEF México y el DIF (encabezado por Margarita Zavala), hecho que separa totalmente la influencia directa del “ojo del poder” durante la realización del documental.

Por otro lado, en el Capítulo II planteamos que la contravisualidad tiene que ver con ejercer nuestro derecho a mirar, y éste puede ser a través de la documentación e investigación del tema que nos interese, también dependerá de lo que leemos y los documentos de los cuales nos apoyamos. La documentación e investigación es una parte fundamental en la etapa de preproducción de un documental, el realizador de “Los Herederos” también atendió esta parte.

**Eugenio Polgovsky:** “Hice todo tipo de investigación de archivo, periodística, geográfica (sobre el terreno y mapas de zonas marginadas y aisladas), pero después de toda esta investigación y después de todo este “estudio verbal”, literario, periodístico, lo dejé a un lado para hacer el viaje. Durante el viaje, toda esta experiencia y toda esta información de los índices de marginación nacional (para tener una idea de cómo está distribuido en el territorio la pobreza), la condición y los diferentes tipos de trabajos que se manifiestan en algunos lugares, me sirvieron para tener una especie de muestras que puedan representar una totalidad, porque ese era mi interés, poder obtener elementos que hablaran de pequeños microcosmos de la totalidad del territorio. Por un lado, fue un ir y venir de lo grande a lo pequeño, porque trabajé en un territorio amplio en el que muestra lugares específicos que al integrarse creo que sí logra un panorama de lo que puede ser la condición rural en la infancia en México”.

Mirar la realidad de una manera distinta, hacer un contrapeso al discurso del poder, tratar de criticar y proponer nuevas maneras de “ver” la realidad es ejercer una contravisualidad. Por ello, resulta interesante la postura de Eugenio respecto a catalogar a

los niños del campo mexicano (algunos de ellos retratados en su documental), como mexicanos.

**Eugenio Polgovsky:** “En México, al romper las esferas de la enajenación o esferas ficcionales (donde vivimos aislados como país), me hace creer que, el llamar mexicanos a los niños del campo mexicano es una injusticia para ellos, porque esta idea en la ciudades del México, en la que supuestamente ellos son parte del sistema de desarrollo y de los apoyos, y de esta “civilización”, ellos en realidad no existen, son olvidados, están de una u otra forma siendo explotados o siendo el pretexto para desarrollar sistemas de apoyos como “Oportunidades”, que se pierden y se diluyen en ambiciones políticas, de producción y distribución de recursos para unos cuantos. Al final ellos son el pretexto para tener una nación con un nombre, pero ellos viven en el país sin nombre y lo más interesante es que ellos sí han logrado preservar una cultura propia, que son los indígenas, por ejemplo, que pueden llamar a su nación por su nombre, los huicholes, tlapanecas, tzotziles, etc, muchos de ellos tienen su propia nación, pero son como islas dentro del propio territorio que decimos que se llama México que no ha hecho más que oprimirlos”.

Este argumento explica por qué el realizador de “Los Herederos” se refiere a “los niños del campo mexicano” y no a los “niños mexicanos del campo”, lo que nos sitúa en un pensamiento crítico y diferente al discurso del poder. Por ejemplo, en ese mismo sexenio Margarita Zavala abogó en Estados Unidos por los niños migrantes de México y dijo “No estoy hablando de política migratoria. Estoy hablando de nuestros niños que necesitan nuestra ayuda”<sup>211</sup>. La expresión de la entonces presidenta del DIF evoca pertenencia: “nuestros niños”, lástima: “nuestra ayuda”, y por tanto, superioridad de unos sobre los otros, también recalca la otredad como una entidad que la excluye, puesto que es muy diferente decir “nuestros” a “nosotros”, por ejemplo. Es una expresión colonizadora y occidentalizada. En el primer Capítulo Mirzoeff nos habla de la visualidad que es asociada a la visión occidentalizada, y en el Capítulo II dice que la contravisualidad es la emancipación de la mirada, que trata de “ver” la realidad de otra forma a lo escrito por la

---

<sup>211</sup> ZAVALA Margarita. [en línea] Periódico Plural del Estado de Guerrero, México. Publicado el 4 de Mayo s/a por Servicios Especiales. [Consulta: 8 Agosto del 2014 en [http://www.diario21.com.mx/?cmd=displaystory&story\\_id=25636&format=html](http://www.diario21.com.mx/?cmd=displaystory&story_id=25636&format=html) ].

autoridad. El discurso de Margarita Zavala es una clara visualidad del poder, y es entonces, muy diferente al discurso del documentalista.

Para concluir con este último apartado de análisis, vamos a diferenciar al “ojo documental” de “Los Herederos” con el “ojo del poder”, reflejado a través de la publicidad y la televisión, principalmente. De entrada el realizador del documental sitúa su producto audiovisual muy lejos del “ojo del poder”.

**Eugenio Polgovsky:** “Si bien dicen que los índices de mayor marginalidad han bajado, es contrario, porque uno se encuentra con la realidad cuando sale de la ciudad, de esta esfera de enajenación y de publicidad que ofrecen productos “reales”, paradójicamente irreales respecto a lo que está pasando en la vida de los demás, de los niños que continúan en el olvido [...] El problema en México además, tiene que ver con el agujero educativo, que por tantas décadas fue pretexto para la corrupción e ignorancia, ha sido una herramienta de construcción de olvidados, invisibles e ignorantes. Hoy este “agujero” educativo es rellenado por algo tóxico que es la televisión mexicana. Esa fórmula ha sido muy destructiva para nuestra historia, porque la televisión llega a lugares insospechados, a veces, donde no hay ni siquiera agua potable encontramos una televisión con los contenidos nocivos que trae. Esto ha sido un terrible regenerador de la realidad, destructor de la memoria, intoxicador de las aspiraciones, de la construcción de una identidad de un pueblo rural. Al estar viendo aspiraciones ajenas a tu realidad, de alguna forma se permea en los valores de una familia que ve la modernidad a través de este mecanismo, y cuando no hay un soporte educativo para poder juzgar esto, es una forma destructiva. Todo esto tiene que ver con la migración, con la violencia, la desigualdad y es ahí donde uno se pregunta el lugar que ocupa el documental en todo esto”.

Sin duda alguna, el documental es una gran salida para hacer frente a la visualidad que emite el poder, y aunque la lucha es larga y parece interminable, se puede comenzar por conocer y reconocer el trabajo del “ojo documentalista”, así como mirarlo con ojo crítico (el espectador), y autocrítico (el realizador), porque caer en un discurso de visualidad es muy fácil cuando éste nos ha sido emitido constantemente a cualquier parte a la que vayamos.

Sumando las características de la contravisualidad, y tomando en cuenta lo que el realizador dice sobre su propia obra, se toma el documental “Los Herederos” como hacedor de un discurso de contravisualidad. No obstante, es importante tener claro que la calificación de contravisualidad es subjetiva en el sentido del grado de su presencia en el documental, que será muy variado. Por ejemplo, el grado de contravisualidad que cumpla el documental “Los más pequeños”<sup>212</sup> (1994) del Colectivo Perfil Urbano dirigida por José Luis Contreras y Carmen Ortiz, el cual retrata al EZLN haciendo una reflexión de los propios zapatistas en el año de la declaración de guerra al Estado mexicano y del encuentro con el resto de la sociedad mexicana,<sup>213</sup> podrá calificarse con un grado de contravisualidad mucho más alto al comparado, quizá, con “Los Herederos”. Esto no sitúa a ninguno de los dos, del lado del “ojo del poder”, sino del lado del “ojo documentalista” tratando de relacionarlo con la contravisualidad.

La contravisualidad puede ser sutil o explícita, lo importante es tener claro el poder de la imagen, y como realizadores, estar consciente de que se es constructor de una realidad que será “vista” por la sociedad.

---

<sup>212</sup> Los más pequeños. [película] Dir. José Luis Contreras y Carmen Ortiz. México, Colectivo Perfil Urbano, 1994.

<sup>213</sup> Enlace Zapatista [en línea] Página Oficial de Enlace Zapatista, México. [Consulta: 8 Agosto del 2014 en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/03/28/rincon-zapatista-df-presenta-los-mas-pequenos-un-retrato-del-ezln-miercoles-30-de-marzo/> ].

### 3.2.2 El árbol olvidado de Luis Rincón.

“El árbol olvidado” es un largometraje documental que sale a pantalla en el año 2009. En el año 2010 fue nominado al premio Ariel como mejor documental<sup>214</sup>. También obtuvo el premio al mejor documental mexicano en el Festival Internacional de cine documental de la Ciudad de México (DOCSDF) 2009. Mención honorífica en el premio a mejor documental mexicano por el Premio José Rovirosa, mención honorífica en el Festival Internacional de cine de derechos humanos.

“El árbol olvidado” es un documental que ha visitado varios festivales a nivel nacional e Internacional. En el año 2009 estuvo en la selección oficial del Festival Internacional de cine de Morelia (FICM), ese mismo año fue parte de la selección oficial de la gira de documentales AMBULANTE, Festival de Cine de Biarritz para América Latina, Festival Internacional de Documentales en Santiago de Chile, Festival internacional de películas latinas en Los Ángeles, Festival de cine latinoamericano en Sydney, Festival de derechos humanos de México, en el Festival Internacional de Cine Documental de Uruguay (Atlantidocs)<sup>215</sup> y en el encuentro documental de las televisoras latinoamericanas DOCMONTEVIDEO del año 2011.

En general, es un documental que produjo buenas críticas en los espectadores y en algunos críticos de cine, por ejemplo, Jorge Ayala Blanca se refirió al largometraje de la siguiente manera:

“Desde “El toro negro”<sup>216</sup> de Armella y González Rubio (2004) no se había visto en el cine documental mexicano un trabajo tan duro como éste, sin las coqueterías familiaristas de “Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo”<sup>217</sup> (Olaizola, 2008),

---

<sup>214</sup> Filmaffinity “El árbol olvidado”. [en línea] Página Oficial de Filmaffinity, México. [Consulta: 10 Septiembre del 2014 en <http://www.filmaffinity.com/es/film395264.html> ].

<sup>215</sup> DocMontevideo “El árbol olvidado”. [en línea]. Página Oficial de DocsMontevideo, Encuentro documental de las televisoras latinoamericanas, Uruguay. [Consulta: 10 Septiembre del 2014 en <http://www.docmontevideo.com/archivos/docmontevideo-2011-meetings.pdf> ].

<sup>216</sup> El toro negro. [película] Dir. Armella y González Rubio. México, Acargo Producciones, 2004.

<sup>217</sup> Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo. [película] Dir. Yulene Olaizola. México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2008.

sin las blandenguerías seudoviseccionales del Rulfito (“En el hoyo”<sup>218</sup>, Los que debería haberse largado [“Los que se quedan”<sup>219</sup>] 2006/2009), sin la chantajista imaginería muda de Los Herederos (Polgovsky, 2009). Una expresión vehemente, efectiva, rugosa, un tanto rupestre [...] <sup>220</sup>

Jorge Ayala Blanco asocia al documental con las palabras “la justeza de la agresividad”, asociando la pobreza con la agresividad. No obstante, en el análisis para “El árbol olvidado”, que llevaremos a cabo en las siguientes líneas, trataremos una vez más de diseccionar el documental y analizar su construcción visual.

“El árbol olvidado” tiene por referencia la película de ficción “Los Olvidados” (1950) <sup>221</sup>de Luis Buñuel, puesto que se trata de un documental grabado en el mismo lugar (la callejuela de Nonoalco-Tlatelolco en el Distrito Federal) donde se grabó “Los Olvidados”.

El documental se llama “El árbol olvidado”, aunque anteriormente se llamó “La manzana podrida”, inspirado en el nombre que Luis Buñuel le iba a dar a su película de ficción “Los Olvidados”, también lo iba a llamar “¡su huerfanito, jefe!”. <sup>222</sup> El realizador mantuvo ese nombre por poco tiempo, aunque después lo cambió a “El árbol olvidado” porque sentía que el nombre anterior era muy agresivo.

---

<sup>218</sup> En el hoyo. [película] Dir. Juan Rulfo. México, La media luna producciones, 2006.

<sup>219</sup> Los que se quedan. [película] Dir. Juan Rulfo y Carlos Hagerman. México, Sombra del Guayabo, 2009.

<sup>220</sup> AYALA, Jorge. “La justeza del cine mexicano”. Universidad Nacional Autónoma de México Miradas en la oscuridad CUEC México, 2011. P.302.

<sup>221</sup> El film es melodramático y trata sobre la vida de los niños delincuentes de los suburbios mexicanos: los olvidados del progreso, los marginados sociales. La trama pone énfasis en sus conflictos de lealtad y de amor.

<sup>222</sup> TUÑÓN, Julia. “El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel”. [en línea] IBEROAMERICANA Revista interdisciplinaria de literatura, historia y ciencias sociales Nueva Época No.11. Publicada en Septiembre del 2003. [Consulta: 11 Agosto del 2014 en [113](http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0CDwQFjAE&url=http%3A%2F%2Fjournals.iai.spk-berlin.de%2Findex.php%2Fiberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F620%2F304&ei=BQjpU9jvK-nE8AHDpoHQDw&usg=AFQjCNH5g6boAmcR1SdoP6pe8clc-KYvxg&sig2=UMSSCapuLMNf5J-DqHL1_Q&bvm=bv.72676100,d.b2U ] p.135.</a></p></div><div data-bbox=)

**Luis Rincón:** “De principio quería que se llamara distinto, que era “La manzana podrida” porque había leído, escuchado (no recuerdo bien de dónde saqué ese dato) que Luis Buñuel le iba a nombrar así a su película. En el sentido de un fruto que se pudre y cómo por ese fruto podrido se contamina todo lo demás, así que esa era una primera idea del título. Sin embargo, sentía que era muy agresivo [...]”<sup>223</sup>.

De la misma forma que hemos analizado “Los Herederos”, comenzaremos por analizar “El árbol Olvidado” a través de aspectos como su relato audiovisual y su clasificación narrativa. Para comprender mejor este segundo objeto de estudio, también mencionaremos en las siguientes líneas el soporte y sinopsis del documental.

### 3.2.2.1 Soporte

Título: El árbol olvidado.

Género: Documental.

País: México.

Duración: 90 min.

Año de finalización: 2009.

Idioma: Español.

Director: Luis Rincón.

Guión: Luis Rincón, Diana C. Medina.

Fotografía: Arturo R. Jiménez.

Sonido: Galileo Galaz.

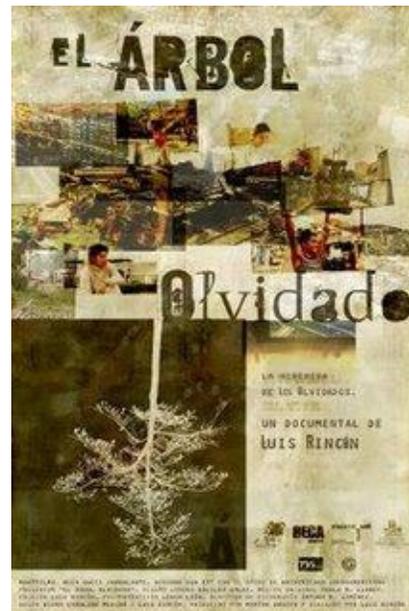
Productora: Martfilms con apoyo de Visons  
Sud EST Beca Gucci Ambulante.

Guión: Luis Rincón, Diana Carolina Medina.

Música: Pablo M. Lloret

Formato: HD DIGITAL Color.

Reparto: Gabriela, Noemí, Ivonne, Juan, Samantha.



<sup>223</sup> RINCÓN, Luis. Entrevistado por Adriana Durán Guerrero en Colonia Roma Distrito Federal, México, 3 de Abril del 2014.

### 3.2.2.2 Sinopsis

“Les llaman “los olvidados” por el recuerdo que dejó Luis Buñuel al filmar en este lugar [Nonoalco-Tlatelolco] su obra homónima. Cincuenta años después los habitantes de la zona siguen viviendo junto a la misma vía del tren. Gaby, Noemí, Ivonne y Juan luchan por escapar de su destino, sin embargo, todas sus decisiones los llevan a cumplir su trágico destino.”<sup>224</sup>.

### 3.2.2.3 Relato Audiovisual

En este apartado continuaremos con la metodología que aplicamos para analizar “Los Herederos”, estudiaremos el relato audiovisual a través del discurso, la estructura y la estrategia, valiéndonos de la retórica utilizada en el lenguaje audiovisual de “El árbol olvidado”.

#### 3.2.2.3.1 Discurso

El documental registra extractos de vida cotidiana de personas que luchan por salir del espiral de violencia y extrema pobreza en la que viven. Es un documental grabado en el mismo lugar donde se grabó “Los Olvidados” (Luis Buñuel) hace más de 50 años. Este hecho se expone al inicio del documental, haciendo énfasis en que, a pesar de los años, este lugar sigue con la misma condición social de pobreza, sólo que con personas distintas. En el documental, las decisiones que toman los personajes los sumergen una y otra vez en la miseria urbana y no existe posibilidad de escapar de tal cotidianidad y destino trágico<sup>225</sup>.

El discurso central de “El árbol olvidado” tiene que ver con la marginalidad de la pobreza en el sector urbano de México, específicamente, en la ciudad más grande del país: la ciudad de México. Se trata de un discurso de desesperanza, al mostrar constantemente

---

<sup>224</sup> FILMDU [en línea] Página Oficial de FILMDU, México. [Consulta: 11 Agosto 2014 en <http://www.filmdu.tv/el-arbol-olvidado/>].

<sup>225</sup> Morelia Film Festival. Directorio de películas “El Árbol Olvidado” [en línea] Décimo Festival Internacional de Cine de Morelia 3-11, México. Publicado en Noviembre del 2012. [Consulta: 20 Octubre 2012 en <http://moreliafilmfest.com/peliculas/el-arbol-olvidado/>].

cómo los personajes del documental no logran salir de la condición social de pobreza por generaciones y no hay esperanzas de hacerlo algún día.

#### 3.2.2.3.2 Estructura

La estructura de “El árbol olvidado” se compone por una entrada, desarrollo, planteamiento y remate. El gancho<sup>226</sup> o entrada, se distingue por tratar de captar la atención del espectador a través de una cámara observacional, donde se encuentran 3 niños y se escucha la televisión en off, aún no sabemos quiénes son en el documental y sólo observamos sus actitudes, la única información es la que vemos en pantalla y presenciamos una cámara casi escondida con la pretensión de que, ni los personajes que salen a cuadro, se han percatado de la cámara.

En este sentido, la entrada la podemos definir como una entrada descriptiva.<sup>227</sup> Desde los primeros fotogramas del documental, se nos presenta el lugar donde se encuentran los personajes, incluso conocemos algunos de ellos y sus actitudes que cobrarán mayor sentido posteriormente.

Además de las primeras imágenes en pantalla, se encuentra el sonido en off que nos contextualiza un México donde la televisión habla de la pobreza a través de las telenovelas y comerciales, pidiendo apoyo a la gente necesitada. Un comercial tan cercano a los personajes del documental, porque ellos tienen el televisor, pero tan lejano al mensaje que predica el aparato, comerciales que llegan allí, donde toma lugar la vida de los personajes de “El árbol olvidado” que experimentan en carne propia lo que el comercial expone visualmente a manera de lástima.

---

<sup>226</sup> MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Universidad Nacional Autónoma de México, Miradas en la oscuridad, 2010. p. 149.

<sup>227</sup> Ídem, p. 153.

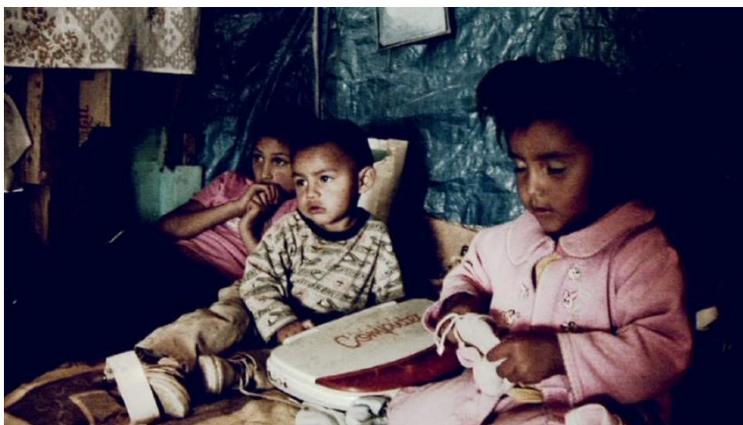


IMAGEN 7. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental] [fotograma: min. 1] Gaby y sus dos hermanos viendo la televisión.

A través de las imágenes, actitud de los personajes y sonidos en off de los primeros minutos en la entrada del documental, podemos conocer en gran medida el planteamiento<sup>228</sup> del director, una crítica a la construcción visual de la pobreza que da el televisor (a través de la voz en off) y que irá tomando fuerza, gracias al conocimientos de la vida de los personajes en el resto del documental.

El desarrollo del documental tiene dos características importantes que se van combinando entre sí a lo largo del documental. Primero mencionaremos su desarrollo tipo cronológico,<sup>229</sup> puesto que, en la medida en que las situaciones se nos van exponiendo, las experiencias van ocurriendo poco a poco para hacernos comprender que son parte de la vida real de los personajes y por tanto, las situaciones pasan cronológicamente.

No obstante, “El árbol olvidado” también tiene características de un desarrollo caso tipo<sup>230</sup>, al conocer a los integrantes de la familia: Gaby, Juan, Noemí, Ivonne y los dos pequeños niños, podremos conocer las condiciones en las que viven el resto de habitantes de la zona de Nonoalco en la ciudad de México. El desarrollo nos muestra una pequeña parte del todo, es decir, la pobreza urbana (una problemática general en el país), vista desde una familia específica.

---

<sup>228</sup> MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Universidad Nacional Autónoma de México, Miradas en la oscuridad, 2010. p. 155.

<sup>229</sup> Ídem. p. 157.

<sup>230</sup> Ídem, p. 158.

Como parte final en la estructura del documental, se encuentra el remate. En “El árbol olvidado” el remate es de tipo emocional,<sup>231</sup> al final el realizador nos proporciona información sobre la vida de cada integrante y lo que hacen y seguirán haciendo en su cotidianidad, es de tipo emocional, ya que el resto del documental el realizador nos presentó y nos hizo “convivir” con cada personaje al grado de conocer sus vidas y comprender que la información expedida al final, nos despierta emociones encontradas.

### 3.2.2.3.3 Estrategia

Como estrategia del documental, tomaremos en cuenta el modo, la cámara con su punto de vista y el uso de los tropos de la retórica.

De acuerdo a la categoría de Bill Nichols, el modo de “El árbol olvidado” lo podemos clasificar como observacional<sup>232</sup>, no obstante, este esquema se rompe en algunos momentos específicos poniendo énfasis en las entrevistas realizadas al estilo participativo<sup>233</sup> o interactivo, donde el realizador entra en contacto con los personajes y el encuentro se enfatiza en las reacciones de ellos explicando la situación que pasan de modo directo.

La cámara participativa es evidente en cada una de las entrevistas que le hace el realizador a sus personajes, a continuación presento algunos fotogramas representativos de estos momentos con las imágenes, ocho, nueve, diez y once. Por ejemplo, cuando Juan pregunta directamente a la cámara ¿quieren un chesco o qué? y se rompe la cámara observacional, en ese momento, recordamos que los realizadores están allí retratando ese lugar del Distrito Federal (imagen 8).

---

<sup>231</sup> El remate emocional es aquel final que, a través de información y reflexión, se intenta conmover al espectador despertando en él emociones. Visto en [MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Universidad Nacional Autónoma de México, Miradas en la oscuridad, 2010. p. 161.

<sup>232</sup> COCK P. Alejandro. “Propuesta para el análisis de los elementos retóricos del cine de no-ficción”. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. p.16.

<sup>233</sup> Ídem.



IMAGEN 8. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental]  
[fotograma: min. 43] Juan interactúa con los realizadores al preguntarles si quieren un refresco.

La cámara también se encuentra como testigo del jugueteo de Gaby, la cámara escucha directamente a la niña y ella, con confianza, le cuenta una historia de fantasía (Imagen 9).



IMAGEN 9. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental]  
[fotograma: min. 30] Gaby una niña con responsabilidades de adulto cuenta una historia de fantasía.

La cámara también se involucra y participa con Ivonne, a manera de confesión, le cuenta a la cámara lo que sucedió y la razón por la que ella está en la cárcel, evidentemente alguien está allí para preguntarle.



IMAGEN 10. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental]  
[fotograma: min.15] Ivonne cuenta la razón por la que está en la cárcel.

Otro ejemplo es en la entrevista con Noemí, en el mismo lugar donde la cámara ha sido observacional, ahora se encuentra participativa y en relación directa con el personaje. En este momento Noemí argumenta la inocencia de su hermana.



IMAGEN 11. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental]  
[fotograma: min.17] Noemí argumenta la inocencia de su hermana.

Sin embargo, el resto del documental de Luis Rincón y su equipo de realización se mantienen distanciados de sus personajes, casi inexistentes, un buen ejemplo es el comienzo del documental como en la imagen 7 que presenté anteriormente.

En relación a los tropos de la retórica, podemos reconocer la presencia de la sinécdoque. En la imagen 12, observamos a Gaby y frente a ella una televisión que invita al espectador, a través de un comercial, a proporcionar un donativo para los niños en condición de pobreza. Gaby es una niña con responsabilidades de adulto, apurada por terminar con el quehacer de la casa, sufriendo condiciones de pobreza que claramente podemos visualizar en el cuadro que nos presenta el realizador. La relación con lo que se dice en televisión y lo que se ve en el cuadro funcionan como una sinécdoque, podemos decir que Gaby es una niña de tantas que se anuncian en la televisión en ese momento. Sin embargo, la presencia de una paradoja en esta figura retórica cobra gran fuerza al contrastar el medio masivo (la televisión) y mostrarnos a Gaby en su vida cotidiana, nos remite a preguntarnos qué tanto se acerca el comercial publicitario a lo que veremos en el documental, y si la construcción visual que proporciona la televisión se relaciona con la que emite el documental.



IMAGEN 12. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental]  
[fotograma: min.1] Gaby arregla la casa mientras ve la televisión.

Otra sinécdoque se encuentra en la imagen 13. En esta imagen se encuentra Juan en su casa, en un día cotidiano. Juan prepara los utensilios para drogarse. Juan puede ser uno de muchos otros jóvenes en situación de pobreza, que se drogan para olvidar su presente, para olvidar su condición económica y sus sentimientos, el frío o incluso el hambre. El

documental muestra la situación de drogadicción de Juan como una de las características que lo subsumen en su condición económica. “El árbol olvidado” plantea en su discurso que cuando la pobreza está presente, las decisiones que toman las personas los llevarán a la misma condición, Juan es un ejemplo de este planteamiento.



IMAGEN 13. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental]  
[fotograma: mint. 45] Juan preparándose para drogarse.

Además de la sinécdoque encontramos la presencia de la metáfora con la imagen 14 que se muestra a continuación, donde tenemos en un mismo cuadro a Noemí y la pequeña Samantha, ambas están cosiendo. Esta imagen nos muestra una metáfora de la niñez y la etapa adulta, podríamos ver reflejada a Noemí cuando era una niña y a Samantha cuando sea adulto. La metáfora de una condición social que no termina, se proyecta con una niña que será adulto y con un adulto que antes fue una niña como Samatha. Esta imagen es una metáfora de la pobreza heredada, de la que no se puede salir.



IMAGEN 14. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental]  
[fotograma: min.68] Noemí y Samantha cosiendo.

En suma, la construcción visual de la pobreza en “El árbol olvidado” tiene como metáfora principal el plantear a la pobreza como un ciclo sin fin, que se hereda y del que es difícil salir.



IMAGEN 15. RINCÓN, Luis (2009). El árbol olvidado [documental]  
[fotograma: min.5] Panorámica de la zona de Nonoalco.

Dicha metáfora está presente durante todo el documental, sin embargo, se refuerza en momentos particulares, por ejemplo, en el minuto cinco cuando vemos la zona de Nonoalco en las mismas condiciones en que se encontraba hace más de cincuenta años,

cuando se filmó la ficción “Los olvidados”. En la imagen 15 podemos observar una toma panorámica de la Zona de Nonoalco con las mismas características que hace décadas, como si el tiempo no transcurriera, como si la pobreza en ese lugar nunca terminara. La herencia de la pobreza como un ciclo sin fin es la gran metáfora de este documental.

#### **3.2.2.4 Perspectiva del realizador**

Este apartado es posible gracias a que Luis Rincón, realizador del documental “El árbol olvidado”, concedió la entrevista con el objetivo de compartir su experiencia y discurso dentro del documental. Para esta investigación, la entrevista de Luis Rincón es fundamental, sin su colaboración, este apartado no habría sido posible.

Desde la perspectiva del realizador, su experiencia, opinión y pensamientos, hablaremos de “El árbol olvidado” y el proceso de construcción visual. Comprendamos al “ojo documentalista” de Luis Rincón, como persona dedicada al lenguaje audiovisual, en principio, ubiquemos: ¿quién es Luis Rincón? Y después, conozcamos su perspectiva plasmada en el documental.

##### **3.2.2.4.1 Luis Rincón**

Luis Rincón nace en la Ciudad de México en 1981. Estudió Comunicación en la Universidad Iberoamericana, allí dirigió “El hombre que mató a dos ladrones con un pollo”<sup>234</sup> cortometraje de ficción en 35 mm<sup>235</sup>. Trabajó durante algún tiempo asistiendo a fotógrafos y directores de películas, queriendo insertarse en el mundo del cine como realizador de ficción, sin embargo, las circunstancias lo fueron acercando al mundo del cine documental.

---

<sup>234</sup> El hombre que mató a dos ladrones con un pollo. [película] Dir. Luis Rincón. México, Universidad Iberoamericana, 2006.

<sup>235</sup> Luis Rincón en Corre Cámara [en línea] Página Oficial de Corre Cámara, México DF. [Consulta: 11 Febrero del 2015 en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles\\_detalle&id\\_perfil=25005](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles_detalle&id_perfil=25005)].

**Luis Rincón:** “Para empezar quería dedicarme al cine y quería hacer ficción, pero me daba cuenta que hacer ficción era un proceso que involucraba mucho dinero y no quería pasar mucho tiempo, por ejemplo, trabajando en asistencia de dirección, sin llegar a hacer lo que realmente quería hacer, que era ser director. Entonces pensé que una forma más fácil de acceder a ese mundo del cine era a través de hacer un documental, me empecé a preguntar ¿yo de qué puedo hablar?, porque si voy a hacer un documental tiene que ser algo de lo que yo sepa y realmente no llegaba a nada, de pronto me di cuenta que tenía que hacer un documental sobre la ciudad en donde vivo, el Distrito Federal. A mí siempre me ha gustado mucho viajar en el metro, conocer la ciudad, así que pensé que tenía que hacer un documental sobre la ciudad, además porque eso implicaría menos dinero para invertir puesto que yo vivo en esta ciudad y no tendría que moverme tanto. Sin embargo, no sabía bien de qué trataría el documental”<sup>236</sup>.

En el marco del Festival de Cine DOCSDF dirige su primer corto documental el cual sirvió de inspiración para “El árbol olvidado”, su ópera prima documental. Luis Rincón entra al mundo del cine documental y se dedica de lleno como documentalista.

Poco después de haber salido a la luz “El árbol olvidado”, Luis Rincón realiza su segundo largometraje documental titulado “México bárbaro”<sup>237</sup> (2010), este último trabajo es becado por el Programa Jóvenes Creadores del FONCA y producido a través FOPROCINE (IMCINE), ha sido presentado en festivales internacionales como el Festival de Cine de la Habana y el Raindance de Inglaterra.<sup>238</sup> “México bárbaro” también contiene una cierta construcción visual de la pobreza, acentuándose en el área laboral y la presencia de la esclavitud en plena celebración del bicentenario de México.

Actualmente Luis Rincón trabaja en el proyecto documental “La Sirena y El Mito del Eterno Retorno”, con el cual ha sido beneficiado a través del programa de Estimulo a

---

<sup>236</sup> RINCÓN, Luis. Entrevistado por Adriana Durán Guerrero en Colonia Roma Distrito Federal, México, 3 de Abril del 2014.

<sup>237</sup> México bárbaro. [película] Dir. Luis Rincón. México, FOPROCINE y Martfilms, 2010.

<sup>238</sup> RINCÓN, Luis a través de LIKELIND [en línea] Página Oficial Likelind, México.[Consulta: 13 Agosto del 2014 en [https://www.linkedin.com/profile/view?id=232981528&authType=NAME\\_SEARCH&authToken=L5jg&locale=es\\_ES&srchid=3630498201407988708816&srchindex=2&srchtotol=1559&trk=v srp\\_people\\_res\\_name&trkInfo=VSRPsearchId%3A3630498201407988708816%2CVSRPtargetId%3A232981528%2CVSRPcmpt%3Aprimary](https://www.linkedin.com/profile/view?id=232981528&authType=NAME_SEARCH&authToken=L5jg&locale=es_ES&srchid=3630498201407988708816&srchindex=2&srchtotol=1559&trk=v srp_people_res_name&trkInfo=VSRPsearchId%3A3630498201407988708816%2CVSRPtargetId%3A232981528%2CVSRPcmpt%3Aprimary) ].

Creadores Cinematográficos, otorgado por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), además, en 2013 es beneficiario del fondo FOPROCINE y este año obtuvo el apoyo de Tribeca Film Institute al recibir la beca de Latin America Media Fund Arts<sup>239</sup>.

#### 3.2.2.4.2 El árbol olvidado de Luis

“El ojo documentalista” nos pretende acercar a la mirada de realizador cuando hizo “El árbol olvidado”, también tiene por objeto profundizar en la construcción visual que el autor manejó para retratar la pobreza urbana. Sin embargo, la pregunta obligada que nos motivará el resto de este apartado, tiene que ver con la idea inicial de realizar el documental.

**Luis Rincón:** “Un día casualmente me encontré en una revista una frase que decía “Los Olvidados de la zona de Nonoalco han olvidado que les llaman así por el recuerdo de la película Los olvidados de Luis Buñuel” y eso me llamó mucho la atención. Yo crecí con la época de oro del cine mexicano, lo domingos mis papás y yo las veíamos mucho, todas las películas eran muy similares, todo era muy bonito, pintaban un México muy tradicional, clásico y dentro de todas esas pasaron una vez la película de Los Olvidados y me brincó muchísimo porque era una película totalmente distinta a lo que yo conocía del cine mexicano de esa época, eso me llamó mucho la atención y decidí lanzarme a buscar, pero más fue esa inquietud de preguntarme ¿cómo es posible que esta zona no ha cambiado después de 50 años? Eso fue como un accidente, el llegar a ese lugar y de pronto ver las condiciones físicas de la zona que eran muy similares a lo que Luis Buñuel retrata en su película. Entonces pensé que ahí había un buen tema a explorar. Sin embargo no sabía qué se podía contar de eso más allá de la anécdota de que la gente allí, vive igual que cuando Luis Buñuel filmó la película”.

De este primer acercamiento al tema, Luis Rincón pasó por varios procesos antes de delimitar el tema central del documental. Poco a poco, la influencia de “Los olvidados” de Luis Buñuel y la zona de Nonoalco 50 años más tarde, fue adquiriendo nuevos elementos que se convirtieron en objetivos principales del documental.

---

<sup>239</sup> Íbem.

**Luis Rincón:** “El primer objetivo fue ver qué había en común con lo que Luis Buñuel había filmado y por qué esta zona no había cambiado, después eso evolucionó y los objetivos se fueron convirtiendo en otros conforme fui conociendo a la gente. Lo que yo quería retratar era la condición de la pobreza en esta zona y la única forma en que podía hacerlo, de principio, era retratándolo de forma física, es decir, ellos viven en casas de cartón, las casas tienen sólo una cama que todos comparten, etc. De pronto uno estigmatiza o por prejuicios cree que la gente de ahí son delincuentes y no hacen más que delinquir, o pedir dinero, drogarse, etc. Conforme fui conociendo a la gente me di cuenta de que la película no sólo podría tratarse de la pobreza, fui avanzando la investigación y conociendo, me fui dando cuenta que la película podía tratarse de algo más. Siento que al final la película termina tratándose de los sueños de los personajes, de qué es lo que ellos anhelan y cómo la pobreza -entonces ya vista más allá de las condiciones físicas del lugar, sino como una pobreza más conceptual por así llamarlo- termina convirtiéndose en un laberinto sin salidas, donde aunque tú quieras y desees superarte y salir adelante, las condiciones nunca se te van a dar”.

Cuando Luis Rincón dedica varias horas de su día para realizar investigación de campo, conocer a la gente y que lo conozcan, entonces es cuando comienza la construcción visual de la pobreza en aquella zona, pero comienza con el propio realizador, en su cabeza, con su perspectiva, sumando su experiencia visual vivida a lo largo de sus días, desde niño (cuando acostumbraba ir al cine con su familia) hasta aquel momento que caminó y vivió la zona de Nonoalco queriendo hacer un documental sobre la pobreza, así Luis Rincón se creó un concepto de pobreza que quiso plasmarlo en “El árbol olvidado”.

**Luis Rincón:** “Nunca tienes una esperanza, terminé aterrizando que la pobreza en la película sería eso, la falta de esperanza de los personajes para salir adelante y superarse. Creo que esa es la pobreza más fuerte y que se termina retratando en la película. Al final termina siendo el objetivo del documental: Hacer una película que hable de la tragedia de la gente que no tiene forma de salir adelante y superarse”.

La preocupación como hacedor de un discurso documental se convierte en una combinación de la perspectiva del realizador con la realidad y se construye una realidad

audiovisual. Se convierte en un autoconocimiento y re-conocimiento de la realidad que se va a retratar, desde el propio realizador. El “ojo documentalista” comienza a construir visualmente lo que se convertirá más tarde en un documental.

**Luis Rincón:** “Yo también, con todos los prejuicios que traía, al principio no veía que esta gente, al igual que nosotros, tiene muchos sueños y anhelos dentro de su vida. Al final mi preocupación fue esa, demostrar que ellos son también gente amigable, que podemos convivir, compartir con ellos. De pronto, cuando pasábamos por esa zona con las cámaras y demás, siempre había alguien que nos decía -“Uy, no se vayan a meter a esa zona porque les van a robar”-, nunca nos pasó nada y me di cuenta que solamente era un prejuicio. Obviamente si tu llegas pensando que te van a asaltar o demás, probablemente sí suceda, pero si tu llegas con la idea de que vas a ir a platicar, a conocer y a que te conozcan, pues entonces la situación cambia. Esa era mi principal preocupación, tratar de que quedara muy claro que esta gente no es peligrosa ni es mala, porque también se tiene mucho ese estigma”.

Sin duda alguna la visión del “ojo documentalista” en este caso es una visión externa, que se reconoce como tal e incluso se señala diferente respecto de sus retratados. El discurso de visualidad, aparentado con el “ojo del poder”, el que lo queramos o no todos llevamos impregnado en nuestras construcciones visuales, es el que nos provoca vernos a nosotros mismos diferentes, definirnos entre sí como “ellos”, “los otros”, algo similar a lo que Luis Rincón nos cuenta le pasó con su prejuicio inicial. No obstante, la sinceridad del realizador para contarnos el proceso de construcción visual en “El árbol olvidado”, y su reconocimiento de “encontrarse con el otro”<sup>240</sup> durante la realización del documental, nos sitúa en la comprensión del documentalista como persona, con aquella naturalidad que nos puede compartir la autocrítica a nuestras propias construcciones visuales, la conciencia de esto nos puede acercar a una emancipación de la mirada aprendida históricamente.

---

<sup>240</sup> Expresión que lleva el título del libro de Ryszard Kapuscinski para referirse a la reflexión del encuentro del hombre con su semejante, lo que el constituye como la experiencia básica y universal de nuestra especie. Visto en [KAPUSCINSKI, Ryszard. “Encuentro con el otro”. Anagrama].

El acercamiento a los habitantes de la zona de Nonoalco y a los personajes del documental fue un proceso largo, el “ojo” de Luis Rincón tuvo que olvidarse por un buen rato de la cámara y comenzar a acercarse solo él.

**Luis Rincón:** “Fue un proceso largo, me llevó más o menos 9 o 10 meses. El primer día que fui me acompañaba una amiga y Juan nos terminó corriendo del lugar. Volví a regresar y Juan me preguntó ¿qué hacía ahí? Y lo que se me ocurrió fue preguntarle por el señor que vendía tamales, Juan me dijo que si estaba y que se llama Don Toro, fui con Don Toro y empecé a platicar con él, al poco tiempo me volvieron a correr. Fue un estire y afloje, me dije que seguiría yendo y me sentaría allí. Llegué y sólo me sentaba en la zona, nadie me hablaba pero todos me empezaban a identificar. Ellos me empezaron a hacer plática a mí, ese fue el primer paso. Más tarde fue la convivencia, si era el bautizo de una niña yo llevaba los refrescos, no hubo nada más que pasar tiempo con ellos. Sentía que era importante que ellos me conocieran primero para que después yo pudiera conocerlos a ellos. [...] Me di cuenta que no era el momento de llevar una cámara y comencé a ir yo solo, luego llevaba amigos, principalmente gente de mi crew y así fue pasando el tiempo”.

Después de haber investigado el lugar, descubrir y auto-descubrirse, Luis Rincón decide nombrar, finalmente “El árbol olvidado” a su documental.

**Luis Rincón:** “Tenía que ser un título que hablara sobre las herencias, de cómo esta gente heredó la condición de los personajes que retrató Buñuel, pensé ¿qué representaban las herencias? Y son los árboles genealógicos y quería que la palabra “olvidado” estuviera presente en el título por lo que terminé nombrándolo “El árbol olvidado” y además después se desprende el hecho de que los personajes del documental son familia, entonces sería un árbol genealógico que va heredando esa condición de pobreza, sería como la herencia de los olvidados”.

No obstante, para el realizador del documental el título fue de las cuestiones menos complicadas. Una de las situaciones más difíciles para el “ojo documentalista” es el tema de la posición ética dentro del documental, más cuando abordamos un tema como la pobreza en la vida real, con personas reales. Por ello, se le preguntó al realizador si mantuvo una posición ética consciente durante la grabación del documental.

**Luis Rincón:** “Cuando sentía que comenzaba a afectar la vida de alguien más (que de todas formas ya se estaba haciendo), prefería retirarme un poco. Fue lo único que pensaba, eso y ser honesto, no pensaba más allá. Me platee no intervenir tanto, en concreto, el caso de Gaby cuando su tía la golpea, preferí no intervenir porque yo no sabía después qué podría provocar mi intervención. Quizá en ese momento se llevaba una regañina y algunos golpes, si yo intervenía quizá no pasara nada, pero en cuanto me retirara... no sabría qué pasaría. Eso era lo que me agobiaba mucho y con todos, por ejemplo, con Juan que me pedía dinero para comprar crack o alcohol, nunca se lo di, porque no quería intervenir de esa manera en sus vidas y si lo hacía, era buscando en que ellos pensarán cómo salir adelante, que además eso me funciona como motivante para la película. El que ellos quisieran salir adelante me dio una línea a seguir con cada uno de los personajes, pero a nivel ético fue tratar de no intervenir, salvo que estuviera pasando algo extremadamente loco en el que sí tuviera que involucrarme. Fue la lucha continua, ver cuándo si puedes intervenir y cuando no, hasta qué punto llegar, porque además involucras relaciones humanas y terminas sintiendo algo por ellos y eso se vuelve un poco más complicado”.

Lo que dice Luis Rincón es muy interesante, encontrarnos con la perspectiva de un realizador de cine documental es como si tuviéramos a dos personas en una: por un lado Luis (como individuo de una sociedad) y por otro lado al documentalista (con su responsabilidad visiva) queriendo hacer una película, es decir, el documentalista realizando una construcción visual a través del lenguaje audiovisual que contendrá un valor informativo de gran relevancia y que será “visto” por un público determinado. El “ojo” de Luis trató de conciliar con ambas “personas” y aceptó su intervención como documentalista de una manera que él calificó positiva, la película documental tenía que seguir y continuar su desarrollo narrativo:

**Luis Rincón:** “De pronto en el lugar no pasaba nada, podía no pasar durante un año. Con el tiempo que había pasado con ellos me fui dando cuenta que tenían siempre altos y bajos, normalmente recaían en lo mismo, lo que buscaban y cómo no lo podían conseguir. En todos los personajes salvo en Noemí, sembré un “qué tal si”. Por ejemplo, con Juan “que tal si ingresas a un centro de rehabilitación”, eso a él lo disparó a pensar en muchas cosas [...] Al final traté de sembrar algo bueno en ellos, que trataran de salir

adelante, pero el contexto y las fuerzas del entorno los llevan, con sus propias decisiones, a encontrarse con ese destino trágico”.

La intervención de Luis Rincón no solamente es reconocida dentro de la vida de sus personajes, sino en la realización del documental, a través de la producción y postproducción en el documental. En cuestión de la fotografía en movimiento, la construcción visual se enfocó en tratar de simular una puesta en escena, de situaciones que acontecían en la realidad y tratar, lo más posible, no intervenir en la naturalidad de la vida de ellos.

**Luis Rincón:** “Lo único que pensé fue en que quería que pareciera una ficción, por momentos, quería que la cámara estuviera casi invisible, porque sentía que de esa manera los personajes iban a actuar de una manera más natural e iban a hacer preguntarse al espectador si lo que veían era una ficción con actores o era un documental. Parte de eso terminó desembocándose en que quería que los planos fueran muy largo, en el material sin editar tenemos planos de 30 minutos de acciones que pasan en mucho tiempo porque yo sentía que conforme pasaba (después de comenzar a correr la cámara) llegaba un punto en que las cosas sucedían más naturales, entonces no me importaba tener mucho material y tratar de hacer que la cámara desapareciera. Eso fue lo único que nos planteamos. Luego nos preguntamos, la oscuridad de los cuartos, tratamos de llevar focos pero siempre fue muy complicado y me di cuenta que eso entorpecía el rodaje, preferí no alterar el ambiente y no hacer tanto en cuanto a la fotografía”.

Además, la intención de trasladar el “ojo” de Luis Rincón al documental se vio claramente reflejada en la edición, donde se manipuló el color natural que la cámara captó para convertirlo en la construcción visual que el realizador tenía de ese lugar.

**Luis Rincón:** “[sobre la corrección de color] fue una idea del colorista, porque cuando empezamos a sacar el material se veía muy bonito, la imagen se veía muy bien y no quería que se viera así. Recuerdo que cuando filmábamos el lugar, quién sabe por qué, todo ese año hizo calor y todo ese año hubo sol. Sentía un ambiente muy pesado, con colores grises, sucio, y cuando lo veía en pantalla lo veía limpio y bonito. Al colorista se le ocurrió que los negros se pasaran un poco al azul, por lo menos al principio y después se le va

quitando. Fue para sentir un poco sucio el lugar, porque con todas estas nuevas cámaras que hay, todo lo que retratas se ve muy bien, se ve bonito todo. No quería que se viera así porque no era así como yo lo recordaba”.

La construcción visual del realizador es interesante, conlleva una mirada subjetiva y personal aplicada al documental, tiene que ver con las experiencias de la persona (el documentalista) con la gente (su entorno). Luis Rincón nos contó parte de la experiencia vivida durante la grabación y las dificultades durante la grabación del documental.

**Luis Rincón:** “Dificultades fueron varias. Fue mucho tiempo, no sabía que me iba a llevar tanto tiempo hacer una película [...] Fue desgastante porque fueron 2 años de estar yendo a Nonoalco, era toda una energía que se te pegaba. Estar todo el tiempo viviendo situaciones conflictivas, por ejemplo, Noemí de pronto sí quería participar en el documental, a veces no, había que estar pendiente de todos ellos. En la zona había ciertos líderes que de pronto te trataban bien y luego ya no querían que estuvieras allí, el trabajo con los personajes siempre fue complicado porque todo mundo quería sacar algo de donde no hay nada. Eso por una parte y por el otro, conforme me fui dando cuenta que el documental se alargaba mi “crew” se fue reduciendo, comenzamos como 6 o 7 personas, al final sólo éramos 2 o a veces, solo yo [...] Nos fuimos quedando solos el fotógrafo y yo, cada uno tenía una cámara, fue un proceso fuerte ver como se desintegraba mi crew y que al final yo no pude motivarlos o hacerles ver que lo que estábamos haciendo iba a llegar a un buen puerto, pensé que a lo mejor me faltó a mi convencerlos. Esa parte fue difícil.

Quizá a través de esta experiencia se pueda comprender a fondo el “ojo documentalista” de Luis, quien en la acotación pasada comentó acerca de su construcción visual del lugar, un lugar en tonos grises, sucio, con calor y mucho sol, por ejemplo. Las dificultades y experiencias tanto de tiempo como emocionales del “ojo” de Luis resultan interesantes en la construcción de su documental. Más allá del individuo (Luis Rincón), se encuentra el documentalista, quien tomó la decisión de alejarse un poco, para realizar el siguiente paso hacia la construcción del discurso audiovisual: la edición.

**Luis Rincón:** “Cuando terminé de grabar, llegó un punto en el que había grabado muchísimo y sentía que tenía el material necesario para poder editar. Empecé a editar, dejé de ir, me enfermé y me puse muy mal, con fiebre y mal del estómago. Yo se lo atribuí a todo el tiempo que pasé ahí y cuando finalmente me relajé, me enfermé. Entonces sentía que tenía que alejarme de la zona y los personajes para poder editar, sentía que tenía que distanciarme de ese ambiente para poder editar con la cabeza un poco más fría, luego de vez en cuando iba, ellos seguían en lo mismo no pasaba mucho”.

El “ojo documentalista” de Luis Rincón, nos ha compartido una de las disyuntivas más importantes en el cine documental: la ética. Durante la grabación del documental y después, en la etapa de edición, Luis se enfrentó a una serie de conflictos con sus personajes, la línea entre documentalista y personajes se tornó casi invisible y el realizador comenzó a enfrentarse a ciertas experiencias que lo obligaron a asumir una postura radical.

**Luis Rincón:** “Cuando terminó la película fui y parte de los fondos que obtuve para poder terminar la película se lo destiné a ellos, como retribución y agradecimiento al tiempo que me habían regalado, se los entregué pero lo interpretaron mal, pensaron que yo les iba a llevar dinero cada determinado tiempo, me hablaban para decirme que les llevara dinero, pero no podía porque ya no tenía, principalmente con Noemí e Ivonne, con Juan no, él siguió su camino. Pero comenzó a ser un poco conflictivo. Me di cuenta que el dinero que le di a Juan, por ejemplo, se lo gastaba en drogas, así que mi presencia no le ayudaba mucho. Me aleje por completo cuando Ivonne salió de la cárcel y el DIF había dado en adopción a los dos niños más pequeños, ella quería que le ayudara a recuperar a sus hijos. Era muy insistente, me hablaba 3 o 4 veces al día diciéndome que le ayudara. Me di cuenta de que esa no era mi labor, así que decidí romper contacto total con ella”.

Sin duda alguna cualquier persona dedicada a generar discursos audiovisuales, se enfrenta consciente o inconscientemente a hechos éticos. El cine documental y el documentalista generador de discursos, entran en esta carga discursiva y ética, donde se verá involucrado al documentalista como realizador y como persona.

**Luis Rincón:** “Me di cuenta que a pesar de que el documental es lo que quiero hacer, no es más fácil que la ficción. El documental involucra mucho tiempo, y no sólo eso, sino todos esos vínculos

emocionales que se generan, son sentimientos que todo el tiempo te están pegando. Lo que me gusta es que al final vives cosas que de otra manera no sería capaz de vivir y no es que vaya a decir que yo viví la pobreza. Pero siento que experimenté la vida de alguien más y lo dura que fue, así que siento que he aprendido algo. Definitivamente para mí es como un aprendizaje, o como la oportunidad de poder entrar en vida ajenas, donde hay gente que de no conocerla, llegas a saber todo de sus vidas, o hay cosas en las que no te imaginarías que te vas a involucrar y ya estás ahí cuando menos piensas. Eso es lo que más me gusta y lo que primero aprendí de “El árbol”, que el documental es muchas cosas, e involucra mucho compromiso”.

Esta investigación ha sido dedicada a subrayar la importancia del lenguaje audiovisual en nuestra cotidianidad, específicamente con el cine documental, y cómo este es capaz de generar construcciones visuales de nuestro entorno. Podremos preguntarnos ¿Cuál es el trabajo del documentalista? ¿Cómo juzgar si Luis Rincón hizo o no lo correcto en las situaciones a las que se enfrentó? La respuesta podrá depender de la posición ética de cada persona, sin embargo, hay que recalcar que en este capítulo estamos estudiando al ojo documentalista como hacedor de discursos que, a través del lenguaje audiovisual, pueden contribuir éticamente hacia una construcción visual diferente a la del poder, aspecto sumamente relevante en una sociedad que vive en un contexto bombardeado por imágenes.

Luis Rincón habla de un compromiso, concepto importante cuando hablamos de lo visual en términos sociales, pues las imágenes que serán emitidas por el “ojo” de Luis, podrán ser “vistas” por una sociedad. En el siguiente apartado vamos a analizar la clasificación narrativa de “El árbol olvidado” y su cercanía a la visualidad o contravisualidad.

### 3.2.2.5 Clasificación narrativa

En este apartado retomaremos los parámetros para calificar, según los argumentos que se han expuesto a lo largo de esta investigación, si el documental “El árbol olvidado” contiene un discurso de visualidad (relacionado con el ojo del poder) o uno de contravisualidad (separado del ojo del poder). Los parámetros que se tomarán en cuenta tienen que ver con el apoyo económico (¿quién apoyó el proyecto documental?), con la documentación e investigación previa de su realizador, y con la información visual que propone el discurso del documental respecto al tema de la pobreza y si ésta va en sintonía (o no) con el discurso de la autoridad.

No obstante de los parámetros establecidos anteriormente, resulta pertinente añadir una característica importante en la realización de “El árbol Olvidado”, y es el hecho de que se trata de un documental inspirado en la ficción “Los Olvidados” de Luis Buñuel. Esta característica nos puede introducir a la construcción visual que tuvo dicha película en su momento, sin embargo, solo se mencionarán un panorama general para continuar con la clasificación del documental de Luis Rincón.

“Los Olvidados” (1950) de Luis Buñuel fue catalogada como una película que contradecía a la imagen del cine mexicano institucionalizado en la llamada “edad de oro”. Buñuel lanzó el filme en momentos en que la ciudad era un símbolo de progreso para contradecir dicho discurso. La película duró solo tres días en cartelera mexicana, algunas agrupaciones solicitaron su expulsión del país, sin embargo, fue una película aplaudida en el Festival de Cannes, lo que le permitió, posteriormente, ser exhibida por seis semanas en el cine Prado y obtener once de los dieciocho premios Ariel en 1951<sup>241</sup>. “Los Olvidados” de Luis Buñuel pasó de ser una película con discurso incómodo para el poder, a una de las

---

<sup>241</sup> TUÑÓN, Julia. “El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel”. [en línea] IBEROAMERICANA Revista interdisciplinaria de literatura, historia y ciencias sociales Nueva Época No.11. Publicado en Septiembre del 2003. [Consulta: 23 Agosto del 2014 en [135](http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0CDwQFjAE&url=http%3A%2F%2Fjournals.iai.spk-berlin.de%2Findex.php%2Fiberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F620%2F304&ei=BQjpU9jvK-nE8AHDpoHQDw&usq=AFQjCNH5g6boAmcR1SdoP6pe8clc-KYvxg&sig2=UMSSCapuLMNf5J-DqHL1_Q&bvm=bv.72676100,d.b2U ] p.137.</a></p></div><div data-bbox=)

películas más importantes para la historia del cine mexicano. Es una película de ficción realizada en la zona de Nonoalco, algunos de sus personajes fueron personas propias del lugar. Esta acotación es importante si recordamos que “El árbol olvidado” es un documental realizado en esa misma zona, grabado más de cincuenta años después e inspirado en “Los olvidados”, sin embargo, la realización del documental parte de una preocupación inicial de Luis Rincón.

**Luis Rincón:** “El hecho de encontrar este lugar [la zona de Nonoalco], y después descubrir que los Olvidados de Buñuel era una de las películas más importantes del cine mexicano y que además es una película que fue catalogada patrimonio cultural de la humanidad en la categoría memoria del mundo, fue algo que no me encajaba. Darme cuenta que estas personas siguen olvidadas allí, pero la película fue catalogada memoria del mundo, sin acordamos que la gente sigue aquí, esa fue como mi primera preocupación.

Esta reflexión del “ojo documentalista” es muy interesante. La contradicción entre la finalidad de la construcción visual de la pobreza que Buñuel quiso realizar en Los olvidados se contrapone con la función social que se le ha dado a dicho filme años después. Catalogar a una película que lleva por nombre “Los Olvidados” como “Memoria del Mundo” y darse cuenta que el tema principal de la película, sigue en el estatus del olvido, es afirmar que una construcción visual hecha con el fin de ejercer una contravisualidad, puede convertirse en visualidad por el uso social que se le dé a la película, es decir, que la autoridad pone en moda dicha película, se valora la realización pero se olvida el fin por el cual fue hecha la película, la crítica se diluye en la apreciación de patrimonio cultural. Este fenómeno social podría ser una gran pesadilla para el realizador que pretenda hacer frente a la imagen de la autoridad. Por este hecho, resulta relevante la preocupación inicial de Luis Rincón para hacer “El árbol olvidado” y mostrar dicha paradoja en nuestra actualidad, una especie de “justicia” visual que el realizador quiso plantear sobre la zona de Nonoalco.

Podríamos hablar de que el objetivo de Luis Rincón fue realizar una contravisualidad a la visualidad expuesta durante años por la autoridad respecto a Los

Olvidados, en pocas palabras, retomar la contravisualidad de Buñuel y hacer frente al discurso del poder que quiso distraer el objetivo principal del filme.

Sin embargo, este planteamiento hecho por el “ojo” de Luis no habría sido posible si antes él no se hubiera documentado del tema para realizar su propia construcción visual sobre la pobreza. Una de las características que nos acercan a ejercer nuestro derecho a mirar o a una contravisualidad es la documentación e investigación de lo que se hablará.

**Luis Rincón:** “Leí mucho sobre Buñuel, principalmente. Me interesaba mucho entender lo que él quiso hacer y en general qué era lo que hacía de su obra. Eso fue lo primero, después leí sobre “Los Olvidados” y lo que se habló sobre la película y después empecé a ver películas que tenían básicamente una estructura dramática de tragedia, eso fue el lado de investigación de escritorio. La mayor parte fue la convivencia y la observación en el lugar, eso hizo la gran diferencia cuando comencé a filmar la película, platicar con la gente, conocerlos, que te conozcan, convivir, preguntar y observar”.

La documentación e investigación de escritorio, por así llamarlo, es importante para el realizador, sin embargo, se complementará con el trabajo de campo y la observación del lugar al que querrás acercarte. Esto le quedó claro a Luis Rincón a partir de sus primeras experiencias, al acercarse por primera vez a las personas que habitan en la zona de Nonoalco e informarles que quería hacer un documental.

**Luis Rincón:** “[...] fue un poco tonto porque les dije “quiero hacer una película sobre los Olvidados de Luis Buñuel porque en esta zona, no sé si ustedes se acuerden...”y ellos me dijeron, “no sabemos qué son los olvidados”. Así que me di cuenta que llegué por el lado equivocado y lo que comencé a decir era que quería hacer una película sobre ese lugar, y ya. Me dijeron que sí, esas primeras veces llevé cámara y se espantaron, me decían que no los grabara.

Sin duda alguna Luis Rincón fue abriéndose al panorama, complementando su investigación en libros y fuentes bibliográficas con su investigación de campo. Conforme esto fue pasando, la construcción visual de Luis Rincón fue adquiriendo características

únicas e independientes a la ficción de “Los Olvidados”, el realizador identifica las siguientes semejanzas y diferencias:

**Luis Rincón:** “Semejanzas, es el mismo lugar, también yo buscaba identificar personajes de Buñuel con personajes reales, y diferencias, la gran diferencia es que uno es una ficción y el otro es un documental.

Conforme a esta gran diferencia, entra al plano de análisis el ojo documental y lo que implica en la sociedad, como constructor visual de una realidad, en este caso, del problema social de la pobreza.

**Luis Rincón:** “[El documental] de alguna manera te acerca con el espectador. Muchas de las cosas que me han pasado cuando se presenta la película y terminan de ver el documental es, que me preguntan ¿en serio esto es real? Y al decir que sí, es más fuerte, al espectador le pega más. Darte cuenta que sí es gente que vive allí y que no es un actor que mañana lo veras actuando en otra película, creo que eso termina pegando más. Al final y difícil de aceptar, es que también es una película, aunque de principio te pegue y digas que hay que hacer algo, eso se va diluyendo con el tiempo. Pero sí creo que te afecta el hecho que te des cuenta que es gente real, de carne y hueso la que está allí, que existen”.

El acercamiento de la sociedad a la construcción visual que Luis Rincón realizó en su documental, es subjetivo, y para el realizador, no es suficiente en términos de mejorar la realidad en la que viven las personas de la zona.

**Luis Rincón:** “Creo que el documental sí acercó al espectador con los personajes, al menos al momento de ver la película. Creo que la gente se identifica mucho porque comparten cosas con los personajes, la gente se da cuenta que los personajes al igual que uno tienen ciertas metas y quieren salir adelante. Creo que cuando termina pegando mucho es cuando te das cuenta que ellos no pueden salir de sus condiciones. Después, pues quien sabe, porque al final, y creo que es el estigma de las películas y el documental, es que son películas, pasa lo mismo que si ves “El Árbol olvidado” (quizá sales más perturbado) que si ves los “Avengers”, sales y sigues tu vida, no pasa más”.

Este planteamiento se puede apreciar con mayor profundidad si retomamos la experiencia de Luis Rincón al visitar la misma zona que retrató Buñuel decenas de años antes, y que sigue en las mismas condiciones. Quizá si observamos este hecho, podemos comprender el por qué el realizador plantea con gran crítica los límites del documental. Sin embargo, a lo largo de esta investigación nos hemos enfocado en la gran importancia que tiene la información visual que absorbemos durante nuestra cotidianidad, de cualquier medio, incluyendo específicamente al documental, al cual se le suma, además del poder discursivo de su construcción visual, la convención social de que se trata de un lugar real con personas reales.

La intervención del “ojo documentalista” será en dos planos: Por un lado, la construcción visual de una realidad expuesta en su documental, y por otro, la intervención que se tiene como realizador dentro del lugar que se encuentra retratando.

**Luis Rincón:** “Cuando uno hace un documental, involuntariamente, ya eres parte del destino de las personas que vas a retratar. Cuando me di cuenta de eso traté de que fuera algo positivo, porque además pensé que al retratar esa zona iba a retratar una película muy violenta, más de lo que es. Entonces, lo que intenté hacer fue darle la vuelta a eso e intervenir de una manera positiva, en la que ellos intentarían salir adelante, por ejemplo, con Gaby lo que quise hacer es tomarla jugando mucho con sus hermanos, [...] o con Ivonne en la cárcel, todo el tiempo le decía, “bueno Ivonne y qué pasará cuando salgas?” ”Tienes que hacer algo si quieres recuperar a tus hijos”, entonces ella se fue dando cuenta que tenía que empezar a cambiar. Esos detonantes sí los siembra uno”.

El debate ético entre Luis Rincón como persona y documentalista estuvo presente durante todo el documental. Como hacedor de discursos, el realizador también esperaba una construcción visual que se acercara a la contravisualidad, y que hiciera frente a la imagen del poder, a pesar de las dificultades emocionales que pudiera ocasionar la cercanía del realizador con los personajes de su documental.

**Luis Rincón:** “[..] Al final lo reconozco, el hecho de que ellos no hayan logrado salir adelante, le sirve a mi película. Al final tienes que reconocer que estás haciendo una película y que no estás cambiando el curso de la vida de estas personas”.

Otro punto importante y característico dentro de la contravisualidad, tiene que ver con lo económico. “El Árbol Olvidado” fue producido independientemente, de la misma forma que “Los Herederos”, y fue apoyado hasta su fase de postproducción con los fondos: BECA GUCCI – AMBULANTE y el Fonds Suisse d’aide à la Production, VISIONS SUD EST. Con estos datos podemos afirmar, que el “ojo del poder” no se involucró económicamente durante la realización del documental.

Finalmente, para terminar con la clasificación del documental en relación (o no) con el “ojo del poder”, el propio realizador señala claramente la separación entre la construcción visual que tiene “El árbol olvidado”, con la construcción visual que tiene el “ojo del poder”.

**Luis Rincón:** “Cuando veo los anuncios, telenovelas, etc., pienso que cuando tratan de retratar la pobreza siempre los pobres tienen una esperanza o al menos lo ven así, o así se retrata. Te dicen “Así son los pobres” pero siempre hay una esperanza y siempre es con frases como “con tu ayuda vamos a salir adelante” o en las telenovelas el pobre termina siendo rico. Eso no pasa en la vida real y creo que la pobreza, la más fuerte, al menos la que yo intenté retratar en el documental, es aquella en la que los personajes carecen de una esperanza cuando no pueden salir adelante, cuando por más que lo intentan terminan sumidos en lo mismo. [...] Creo que esa es la verdadera pobreza, la que no se ve en la televisión ni en las tarjetas de donaciones, lo que no sale ahí, es la forma en la que lucran con la pobreza, te hacen creer que para ellos sí hay una esperanza, cuando eso, al menos por cómo funciona el mundo, o México, no existe para ellos, no la hay. Esa es la pobreza más fuerte que puede haber, que por más que lo intentes y trabajes no puedes salir adelante porque las condiciones no están dadas para hacerlo. Creo que sí hay una ruptura muy fuerte entre el discurso que te manejan en la televisión, en campañas, donde veas retratos de la pobreza a como es en realidad y creo que hasta en el mismo cine. Ahí están “Nosotros los nobles”, esta familia que juega a ser pobre, es otro discurso totalmente, es lo que la gente ve, es lo que

queremos ver porque también a la gente le gusta que haya esperanza, porque al final pues es eso con lo que ellos lucran”.

El argumento de Luis Rincón separa por completo su discurso al discurso del poder. El realizador señala claramente la diferencia, el ojo del poder muestra una visualidad de la pobreza “esperanzadora”, y “El árbol olvidado” hace lo contrario, ejerce una contravisualidad.

Señalar al poder a través de la publicidad y la televisión tiene que ver con una repartición de los medios de comunicación, principalmente, en manos de grupos de poder económico, no solo en México sino en el mundo, tiene que ver con el contexto económico social Neoliberal en el que vivimos y en el que México se encuentra insertado, tiene que ver con la reflexión que hemos hecho en el capítulo I respecto a la desigualdad social en nuestro país, tiene que ver con una afectación visual de lo global a lo local. Tal como hemos analizado a lo largo de la investigación, el “ojo del poder” se ha encargado de proporcionar construcciones visuales de la pobreza basadas en la lástima. La lástima en la sociedad conlleva esperanza, y también contiene intrínseco un discurso de “héroe”<sup>242</sup>, que la publicidad ha encaminado para hacernos creer que la sociedad, a través del consumo y la lástima, podrá ser una especie de “héroe” para los pobres, comprando, consumiendo, dando donativos. Sin embargo, este fenómeno social adquiere un poder visual muy fuerte que nubla la vista de la sociedad en lo realmente importante, la pobreza es un problema social mucho más profundo que no se va a erradicar con donativos sino con acciones políticas y sociales radicales y todo deberá comenzar, a través de “ver” distinto nuestro entorno. Por ello, se considera que el documental “El árbol olvidado” cumple con las características de ser un constructor visual en contra del “ojo del poder”, aplicando una contravisualidad en su discurso.

---

<sup>242</sup> La visión del “héroe” que para Thomas Carlyle significaba que sólo una persona especial, por sobre los demás podría ser el indicado para serlo.

### 3.2.3 Reflexiones de pobreza

A lo largo de este texto, hemos tratado de “corresponder” a la construcción visual de algunos documentales de acuerdo a su visualidad o contravisualidad. Resulta sustancial aclarar que la realización de un documental involucra múltiples aspectos, desde su planeación hasta su proyección, lo que nos conduce a especificar que el término “corresponder” se ha preferido, por encima del término “categorizar”, puesto que éste primero intenta relacionar al cine documental evitando reducirle a una oposición simple: es o no es contravisualidad.

En este último Capítulo también nos hemos ocupado de analizar, además del filme, la relación de éste con su realizador y su perspectiva para la elaboración del documental. Respecto a “Los Herederos”, podríamos afirmar que su construcción visual se acerca a una contravisualidad si tomamos en cuenta únicamente la perspectiva de su realizador, Eugenio Polgovsky. Eugenio reconoce en su documental un discurso opuesto al del poder, afirmando que conceptos como civilización, desarrollo y democracia se evaporan frente a la situación de entre 1.1 y 1.2 millones de niños menores de 14 años que trabajan en nuestro país.<sup>243</sup> En suma, el realizador reconoce que las condiciones en las que se encuentran los niños retratados provoca quitarles una época muy importante de sus vidas, pues su necesidad de trabajar impide el desarrollo del niño y lo aleja de la infancia. Sin embargo, como lo hemos visto en este Capítulo, para corresponder a “Los Herederos” con la contravisualidad, también hay que valernos de los aspectos del filme, su soporte y estructura.

El documental “Los Herederos” construye visualmente la situación de algunos niños que trabajan en la tierra y viven en el campo, a través del método observacional. El público en este sentido, podría percibir aquellas imágenes en una perspectiva similar a la que el cineasta plantea, lo depende del propio conocimiento de la audiencia y de que ésta haya conocido, con anterioridad, la perspectiva del realizador, quizá en alguna presentación o

---

<sup>243</sup> Cine y vídeo indígena. Los Herederos, documental del cineasta mexicano se estrenó ayer en salas comerciales. [en línea] Blogspot, Arica-Parinacota. Publicado el Domingo 27 de Octubre del 2009. [Consulta: 29 Julio 2014 en <http://cineyvideoindigena.blogspot.mx/2009/09/los-herederos-documental-del-cineasta.html> ].

explicación oral de su documental. Esto ocurre con el tipo de documentales que son elaborados a través de la estrategia de filmación ligada a la observación, pues esta estrategia está sujeta -en una escala mayor a los documentales que son elaborados con el recurso oral, por ejemplo, por medio de un narrador- a la interpretación de quien ve la obra audiovisual. Plantiga asocia los documentales realizados a través del método observacional con la “voz abierta”. El autor propone tres grados para corresponder la perspectiva del realizador o “voz” en diferentes niveles, lo cuales nombra: voz formal, poética<sup>244</sup> y abierta. Para continuar con nuestro planteamiento, nos centraremos en la diferenciación de la voz abierta y la voz formal<sup>245</sup>.

“La voz formal trata de explicar o contar, mientras que la voz abierta muestra, provoca, explora o implica proposiciones, pero de una manera menos explícita [...]. No formula preguntas tan claras y si las genera no ofrece una respuesta o lo hace de una manera vacilante. Rechaza las explicaciones o afirmaciones acerca de la realidad, es decir, no es asertiva, teniendo sólo una débil autoridad frente al espectador que adquiere una mayor oportunidad de interpretación”<sup>246</sup>.

Como lo vimos en el Capítulo II, existen otros documentales que han hablado del tema de la pobreza, específicamente en el sector rural. El documental “Jornaleros”<sup>247</sup> de Eduardo Maldonado, por ejemplo, contiene una estrategia narrativa que hace uso de la

---

<sup>244</sup> La “voz poética” corresponde a los documentales que se interesa más en la búsqueda del documental o no ficción como arte o como una forma de explorar la representación misma. Su acento está principalmente en la estética. Véase en [COCK P. Alejandro. “Propuesta para el análisis de los elementos retóricos del cine de no-ficción”. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. p.23.].

<sup>245</sup> La “voz formal” corresponde a los documentales que contienen un grado de intencionalidad o autoridad más fuerte y claro, que el resto de los documentales. Véase en [COCK P. Alejandro. “Propuesta para el análisis de los elementos retóricos del cine de no-ficción”. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. p.21.].

<sup>246</sup> COCK P. Alejandro. “Propuesta para el análisis de los elementos retóricos del cine de no-ficción”. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. p.22.

<sup>247</sup> Jornaleros. [película] Dir. Eduardo Maldonado. México, Centro de producción de cortometraje, 1978.

palabra oral para conducir al público a distintas posturas, a través de una polifonía,<sup>248</sup> con el fin de informar la situación de los jornaleros en el año de 1978, cuando se realizó este documental. Sumada a esta estrategia, el documental “Jornaleros” contiene un narrador extradiegético<sup>249</sup> que guía el discurso, lo que amplía la claridad frente a la interpretación que pueda producir el público al ver el documental. Este documental se puede corresponder con el tipo de voz formal, es decir, aquellos documentales que tienen por característica un mayor grado de intencionalidad y claridad por parte de su realizador. En este sentido, podríamos afirmar que el uso de la estrategia de realización en el cine documental, influye en la construcción visual que genera el relato fílmico, y por tanto, puede determinar el grado de correspondencia a la visualidad o contravisualidad que tenga un documental.

Si la estrategia de realización está sujeta –en mayor medida- a la interpretación del público, por ejemplo con “Los Herederos” y su método de cámara observacional, con una estructura que tiene un final o remate “abierto”, entonces la correspondencia de éste filme a una contravisualidad dependerá en gran medida de quién “ve” dicho documental, sus conocimientos previos y su construcción visual del tema, puesto que la “lectura” de aquellas imágenes, sin un narrador oral que guíe el relato, por ejemplo, puede ser susceptible a diversas interpretaciones. Es decir, podría pasar que la construcción visual de “Los Herederos” corresponda a una visualidad más que a una contravisualidad, si la perspectiva del público se encuentra inclinada a la construcción visual del poder, dándole una lectura a aquellas imágenes, más apegada al discurso que el “ojo del poder” emana. Asimismo, su correspondencia puede orientarnos a una contravisualidad, si el público ha conocido previamente la perspectiva del realizador, por ejemplo, o si hace consiente su oposición a la construcción visual del “el ojo del poder”.

---

<sup>248</sup> La modalidad polifónica refiere a la relación del realizador con los hechos y se caracteriza por dar “voz” a distintas posturas para manifestar una diversidad en el relato audiovisual. Visto en [MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Universidad Nacional Autónoma de México, Mirada en la oscuridad, 2010].

<sup>249</sup> En este tipo de narrador, el narrador se sitúa fuera de cuadro, se asume como narrador o investigador que sabe del tema y guía el relato. Visto en [ibem].

Si tomamos en cuenta que el cine documental está en constante contacto con hechos que toman lugar en la vida real, y que a partir de éstos se construye visualmente el filme, podremos hablar de una determinada correspondencia con la visualidad o la contravisualidad, según la construcción visual de lo que se retrata. En este sentido, vale la pena señalar el papel del documentalista y su proceso de construcción visual frente a los hechos que registra, como realizador y como ser humano en contacto con la realidad. El realizador sumará -además de una experiencia estética a través del lenguaje audiovisual- una experiencia de vida, dependiendo del proceso de realización que haya llevado el director. Volvamos a la experiencia de Luis Rincón con “El árbol olvidado”, y recordemos que en este Capítulo el realizador habló de un cambio en su percepción de la realidad, desde el momento en que decide realizar el documental hasta su llegada a la zona de Nonoalco al transcurrir los días de filmación. Recordemos que una de las primeras razones por las cuales decidió realizar el documental fue por una cuestión de practicidad para su carrera como cineasta, el documentalista quería dirigir un proyecto audiovisual y vislumbró que el mejor camino sería a través del cine documental.<sup>250</sup> Con el paso de los días, durante la filmación de la película, el realizador reconoce que su percepción del lugar (la zona de Nonoalco) fue cambiando, reconoce en sí mismo una serie de prejuicios<sup>251</sup> que fueron cambiando a través de la convivencia y contacto con las personas del lugar, que al mismo tiempo fueron los personajes de su documental.

Podemos afirmar que la pobreza constituye, además de un problema económico, un problema visual. La definimos, representamos y hablamos de ella desde distintas perspectivas. La construcción visual de la pobreza puede ser distinta según la institución (o función) social que la emana. En el caso del cine documental, hemos visto distintos tipos de construcciones visuales, algunos claramente diferenciados de la construcción visual del poder. En este último Capítulo analizamos los documentales “El árbol olvidado” y “Los Herederos”, ambos construyen audiovisualmente la pobreza de distintas maneras: pobreza rural y pobreza urbana. En términos generales, podríamos diferenciar su construcción

---

<sup>250</sup> Véase página 120. Apartado “Perspectiva del realizador”.

<sup>251</sup> Véase página 123. Apartado “El árbol de Luis”.

visual a la que emana el poder, si identificamos que ambos documentales coinciden en un discurso de “herencia” de la condición social y la dificultad de salir de dicho ciclo.

## CONCLUSIONES

La investigación del cine documental es, desde mi perspectiva, de suma importancia en múltiples sentidos. Considero al cine documental, entre muchas cosas, como una herramienta comunicativa de gran valor en la actualidad. Reconocerlo como un importante actor comunicativo en nuestro contexto puede situar, tanto al realizador como al público, en un estado consiente de lo que se ve y se retrata respectivamente. La imagen, como uno de los elementos más importantes en el lenguaje cinematográfico, reconoce su gran poder discursivo, no sólo para el realizador y el público, sino para las propias instituciones políticas o económicas desde las que se rige un país como México.

La inquietud por abordar esta investigación nació cuando comencé a comparar algunas realizaciones de cine documental con otras proyecciones audiovisuales (que en este texto vinculo con el poder y la visualidad), tales como los spots publicitarios, algunas películas de ficción, reportajes, etc. El recorrido de los tres Capítulos desarrollados en este texto, nos ha permitido afirmar que el cine documental es una posibilidad de contravisualidad frente a las construcciones visuales que emite el poder respecto al tema de la pobreza. En suma, la realización de esta investigación también ha sido un ejercicio de oposición a la visualidad estipulada desde el poder, distinguiendo esa mirada a la del cine documental.

En la búsqueda por comprender el panorama contextual de la pobreza, a través de la información de lo global a lo local, se realizó el primer Capítulo. En él, pudimos comprobar a través de la comparación de información, cómo el sector institucional, representado en este texto por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social CONEVAL, y el sector económico, representado por el Banco Mundial, arrojan cifras desiguales sobre número de población mexicana que sufre pobreza, pero el rango de diferencia entre ambas no es tan evidente. El informe de dichas cifras, desde cada sector, tiene que ver con la manera de medir y por tanto hacer frente a la problemática de la

pobreza. El discurso entre el sector institucional y económico versus el sector académico con Julio Boltvinik y Enrique Hernández Laos, es significativamente diferente, lo que nos permite pensar, en primera instancia, que la problemática de la pobreza comienza desde cómo la llamamos y cómo la medimos. En este primer Capítulo también pudimos comprobar que la pobreza es “vista”, es decir, definida, informada o tomada en cuenta, desde distintas posturas, según el interés de quien la enuncia, lo que significa que la construcción visual de la pobreza comienza a partir de cómo la “vemos” y desde qué posición o función social. Esta aseveración nos permitió continuar en el estudio de la construcción visual de la pobreza en el cine documental, como posibilidad de una visión diferente a la emanada desde el poder.

En el Capítulo II pudimos comparar, a través de algunos documentales mexicanos, las construcciones visuales de la pobreza en el poder y en el cine documental desde 1970 hasta el año 2000. Pudimos notar la importancia que históricamente le ha dado el poder a la construcción visual del cine documental, sobre todo cuando ésta no concuerda en absoluto con la dictada por la autoridad en turno. En un sentido más práctico, pudimos corroborar que el cine documental se coloca de lado de la contravisualidad cuando el poder ha tratado de censurarlo, debido al momento político y social en el que fue realizado y al discurso que poco convino a la autoridad en turno. Dicha censura pudo hacerse notoria a través de bloqueos económicos (falta de apoyo a la producción documental mexicana) o/y bloqueos en su exhibición, para que poca gente pudiera verlos.

En el último Capítulo, analizamos el cine documental de “Los Herederos” de Eugenio Polgovsky y “El árbol Olvidado” de Luis Rincón. Para este Capítulo consideramos importante comprender al estudio del cine documental más allá de su texto (el filme en sí mismo), y conjugamos al cine documental con sus realizadores. Es decir, nos interesamos por ver a los directores de cada documental, primero como personas insertadas en el contexto local, quienes además de vivir en México, piensan y tienen una postura ante la problemática de la pobreza. Segundo, como constructores visuales de la pobreza a través de sus documentales. La perspectiva de cada realizador respecto a la temática de la pobreza, sumada al impacto que tuvieron sus realizaciones documentales en el país, crearon una discusión que podía relacionarse o no con la contravisualidad. En ese punto fue un tanto

difícil apearse a una postura sobre si cada uno de los dos documentales hacía o no una oposición a la visualidad estipulada desde el poder. En este sentido, si consideramos que ambos realizadores, tanto Eugenio Polgovsky como Luis Rincón han hablado abiertamente de que su perspectiva sobre el tema de la pobreza es totalmente diferente a la que dicta el poder, podremos reconocer a sus obras audiovisuales como contravisualidades.

La aseveración no fue suficiente y nos dedicamos a discernir poco a poco, a través del análisis retórico, la construcción visual de cada documental sumando las entrevistas de sus realizadores y comparando el panorama contextual de la pobreza. En “Los Herederos” Eugenio Polgovsky trata de establecer, como idea principal en su discurso, la herencia de la pobreza y cómo ésta ha seguido por años sin salida alguna para varios sectores de la población mexicana. Además, Luis Rincón en “El árbol Olvidado”, habla también de la herencia de la pobreza como un círculo sin salida para quienes la sufren. Ambas perspectivas coinciden en la herencia de la condición social de pobreza y curiosamente, ambas realizaciones retratan dicha herencia, a través de construcciones visuales distintas.

A lo largo de los tres Capítulos hemos podido concluir también, que la construcción visual de la pobreza desde el poder, tiene que ver con un discurso de lástima y de consumo, de ver a “los pobres” como otros, y no como nosotros mismos, dividiéndonos y provocando emociones de esperanza a través de nuestro consumo a empresas o instituciones de gran poder económico que utilizan dicha construcción para propio beneficio. Bajo esta premisa, podemos reconocer que mediante la construcción central de cada documental (Los Herederos y El Árbol Olvidado), se intenta proyectar al público una imagen visual de la pobreza muy distinta a la emanada desde poder, pues ambos documentales, planteando una herencia de la pobreza, ejercen una contravisualidad desde el momento en que imprimen una dosis de desesperanza al consumo y lástima, como el poder lo quiere hacer ver.

Hablar de la pobreza, en cualquier ámbito, es éticamente complejo. La pobreza es una realidad que nos trastoca a todos, desde nuestra trinchera hablamos de ella como la “vemos” o como la construimos visualmente. Inicié esta investigación creyendo fervientemente que el cine documental, en general, maneja un discurso muy aparte de la construcción visual del poder. Sin embargo, este texto y el ejercicio de contravisualidad que

realicé en él, nos han hecho saber que no todos los documentales cumplen con esa función, pero sí es una posibilidad para hacer frente a las construcciones visuales dominantes, y por tanto, conviene explotarla de la mejor manera. La pobreza no es únicamente un problema económico en nuestro país, es también un problema de su construcción visual, es decir, que la problemática inicia desde cómo vemos, definimos, medimos y construimos la pobreza, cada uno como individuo insertado en la sociedad.

Comprender el poder de la imagen visual en nuestro contexto, es de suma importancia para todos los que formamos parte de este país, pero principalmente es importante para quienes pretendemos hablar de nuestro entorno a través del lenguaje del cine documental, porque al realizar un proyecto audiovisual nos convertimos en constructores visuales de la realidad, lo cual se va sumando al poder de consenso que el cine documental tiene de por sí, cuando el público asume que lo que estamos proyectando en la pantalla es parte de la realidad.

Finalmente, podemos reconocer los alcances de esta investigación, pero también sus límites. Con este texto podemos reafirmar la relación de la contravisualidad con el cine documental, sin embargo, se queda abierto un abanico de posibles temas en los que cualquier investigador del cine documental pueda ahondar con mayor detalle, por ejemplo, la labor del documentalista y hasta dónde debe llegar éste para que se considere, en un gran porcentaje, un ejercicio de contravisualidad. Con este planteamiento habrá que reconocer que no todos los realizadores de cine documental ejercen el mismo grado de contravisualidad, los parámetros de medición pueden ser desde rigurosos hasta flexibles. Además, se encuentra el tema del cine documental como portador de un elemento muy importante que lo pone en ventaja frente a muchas otras construcciones visuales: la posibilidad de interactuar con las personas y la realidad, aprender y crear, además de una construcción visual plasmada en cine documental, una experiencia de vida.

# BIBLIOGRAFÍA

## 1. ARTÍCULOS ACADÉMICOS EN LÍNEA

ARVÉDOLA, Elisenda. “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. Revista de dialectología y tradiciones populares [en línea] España, 1998. [Consulta: 10 Agosto del 2013 en <http://www.antropologiavisual.com.ar/archivos/ardevolAntropoMirada.pdf> ]. p.2.

BOLTVINIK , Julio. “Conceptos y medición de la pobreza. La necesidad de ampliar la mirada”. [En línea] REDALYC , Centro de investigación y estudios avanzados UAEMEX , México. Publicado en Diciembre del 2003. [Consulta: 4 de Noviembre del 2012 en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/112/11203801.pdf>] pp.9-25.

BOLTVINIK, Julio. “Ampliar la Mirada: un Nuevo enfoque de la pobreza y el florecimiento humano”. [en línea] Redalyc, Universidad Autónoma del Estado de México No.044. Publicada en Abril/Junio del 2005. [Consulta: 7 Agosto del 2014 en [http://www.colmex.mx/academicos/ces/julio/images/stories/Ampliar\\_la\\_mirada.\\_Un\\_nuevo\\_enfoque\\_de\\_la\\_pobreza\\_y\\_el\\_florecimiento\\_humano.pdf](http://www.colmex.mx/academicos/ces/julio/images/stories/Ampliar_la_mirada._Un_nuevo_enfoque_de_la_pobreza_y_el_florecimiento_humano.pdf) ] p.23.

BREA, José Luis. “Retóricas de la Resistencia: una introducción”. [en línea] Revista de Estudios Visuales N. 7 , CENDEAC España. Publicada en Enero del 2010 [Consulta: 18 Diciembre 2014 en [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/01\\_brea.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/01_brea.pdf) ]. p.8.

CAS AIS, Enrique. “Políticas económicas y pobreza: México 1982 – 2007”. [en línea] Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Publicada en 2009. [Consulta: 24 de Febrero del 2015 en <http://eprints.ucm.es/9633/1/T31325.pdf> ] pp.233-242.

DUSSEL, Inés. “La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”. [en línea] Propuesta Educativa, Núm. 31. Publicado en Junio del 2009 [Consulta: 22 de diciembre de 2014 en <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf>] p. 73.

DUSSEL, Inés. Entrevista con Nicholas Mirzoeff. [en línea] Revista Propuesta Educativa N. 31, Argentino. Publicada en Julio del 2014. [Consulta: 18 Diciembre del 2014 en <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf> ] p.73.

GUARDIA, Isadora. “El Documental de Intervención y su relación con la realidad histórica: variaciones en el tiempo “ [en línea] FOTOCINEMA Revista Científica de Cine y Fotografía ISSN 2172-0150 No.2. Publicada en el 2011. [Consulta: 21 Noviembre 2012 en

[http://www.academia.edu/1809452/EL\\_DOCUMENTAL\\_DE\\_INTERVENCION\\_Y\\_SU\\_RELACION\\_CON\\_LA\\_REALIDAD\\_HISTORICA\\_VARIACIONES\\_EN\\_EL\\_TIEMPO\\_INTERVENTION\\_DOCUMENTARY](http://www.academia.edu/1809452/EL_DOCUMENTAL_DE_INTERVENCION_Y_SU_RELACION_CON_LA_REALIDAD_HISTORICA_VARIACIONES_EN_EL_TIEMPO_INTERVENTION_DOCUMENTARY) ].p. 114.

ILLESCAS, Martínez, Jon E. “Estetificación y mistificación de la vida en el sistema publicitario”. [en línea] Trabajo del 1er curso de doctorado Bienestar social y desigualdades, Universidad Alicante. Publicada en Junio del 2009. [Consulta: 23 Junio 2014 en: <http://www.rebellion.org/docs/89506.pdf> ]. p.41.

LUNA, Sergio. “La visualidad en cuestión y el derecho a mirar”. [en línea] Revista Chilena de Antropología Visual, núm. 19. Publicada en Junio de 2012. [Consulta: 21 de Enero del 2014 en [http://www.antropologiavisual.cl/martinez\\_luna.html#6](http://www.antropologiavisual.cl/martinez_luna.html#6) ]. pp. 24-28.

MIRZOEFF, Nicholas entrevistado por Inés Dussel. “La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”. [en línea] Revista Propuesta Educativa 31, FLACSO, Argentina. Publicado en el 2012. [Consulta: 24 Junio 2014 en <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf> ]. p.31.

OBSCURA Gutiérrez Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. [en línea]. Revista cultura y representaciones sociales: un espacio para el diálogo transdisciplinario, revista electrónica de ciencias sociales, N.11 Año 6, Septiembre 2011 México DF . [Consulta: 17 Julio 2014 en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>] p.161-181.

OBSCURA, Siboney. “La representación de la pobreza urbana en el cine: Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos de cambio de siglo”. [en línea] Tesis Doctoral, Posgrado en Ciencia Políticas y Sociales UNAM, México DF. Publicado en Septiembre del 2010. [Consultado el 21 de Diciembre del 2014 en [http://www.sepancine.mx/attachments/Siboney\\_Obscura\\_Doctorado.pdf](http://www.sepancine.mx/attachments/Siboney_Obscura_Doctorado.pdf) ].

ROGRIGUEZ, Héctor. “Enfoques para la medición de la pobreza: Breve revisión de la literatura”. [en línea] Centro de análisis y evaluación de política pública ITESM. Publicado el 2004. [Consulta: 24 Agosto 2012 en: <http://www.mty.itesm.mx/egap/centros/caep/imagenes/Pobreza.pdf> ] pp.1-20.

Secretaria de Desarrollo Social SEDESOL. Medición de la Pobreza: Variantes metodológicas y estimación preliminar. [en línea] México: Serie Documentos de Investigación SEDESOL. Publicado en Julio del 2002. [Consulta: 20 Noviembre 2012 en [http://www.alternativasociales.org/sites/default/files/biblioteca\\_file/CTMPjulio2002.pdf](http://www.alternativasociales.org/sites/default/files/biblioteca_file/CTMPjulio2002.pdf) ] p.7-8.

SEN, Amyrta. “The possibility of social choice”. [en línea] Nobel Lecture. Trinity College, Cambridge CB2 ITQ, Gran Bretaña. Publicado el 8 de Diciembre de 1998 [Consulta: 25 Agosto 2012 en [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/economics/laureates/1998/sen-lecture.pdf](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/economics/laureates/1998/sen-lecture.pdf) ]. pp. 178-215.

SPICKER Paul, LEGUIZAMON Sonia y GORDON David. “Banco Mundial. Líneas de pobreza”. [en línea] Biblioteca CLACSO, Argentina. [Consulta: 4 de Noviembre del 2012 en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/clacso/crop/glosario/b.pdf> ]. p.50.

TUÑÓN, Julia. “El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel”. [en línea] IBEROAMERICANA Revista interdisciplinaria de literatura, historia y ciencias sociales Nueva Época No.11. Publicada en Septiembre del 2003. [Consulta: 11 Agosto del 2014 en [http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0CDwQFjAE&url=http%3A%2F%2Fjournals.iai.spk-berlin.de%2Findex.php%2Fiberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F620%2F304&ei=BQjpU9jvK-nE8AHDpoHQDw&usq=AFQjCNH5g6boAmcR1SdoP6pe8clc-KYvxg&sig2=UMSSCapuLMNf5J-DqHL1\\_Q&bvm=bv.72676100,d.b2U](http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0CDwQFjAE&url=http%3A%2F%2Fjournals.iai.spk-berlin.de%2Findex.php%2Fiberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F620%2F304&ei=BQjpU9jvK-nE8AHDpoHQDw&usq=AFQjCNH5g6boAmcR1SdoP6pe8clc-KYvxg&sig2=UMSSCapuLMNf5J-DqHL1_Q&bvm=bv.72676100,d.b2U) ] p.135.

VALDÉS, Gilberto. “Cultura y diversidad: las trampas del imaginario estético occidental”. [en línea] Cita a [SÁNCHEZ, Medina Mayra. “Los impactos invisibles. La teoría de la Educación estética hoy. Estética”: Enfoque Actuales, Félix Varela, La Habana, 2005. p. 168 ]. Estética, Arte y Consumo. Colección La Fuente. Puebla. Publicado en 2011. [Consulta: 24 Junio 2014 en <http://biblioteca.filosofia.cu/php/export.php?format=htm&id=2636&view=1> ].

VILLASEÑOR, Pedro. “El cine mexicano en busca de su público”. [en línea] Razón y Palabra Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, No.78. Publicada en Nov-Enero 2011 [Consulta: 23 Julio 2014 en [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/14\\_Matute\\_M78.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/14_Matute_M78.pdf) ]. p.7.

ZERMEÑO Guillermo. “Reseña de Pobreza y distribución del ingreso en México de Julio Boltvinik y Hernández Laos”. [en línea] Redalyc Universidad Autónoma del Estado de México. Publicado en 2001. [Consulta: 5 Febrero 2012 en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/598/59855112.pdf> ]. p. 248.

## 2. AUDIOS

BOLTVINIK, Julio. “CONEVAL no refleja verdaderos índices de pobreza”. [Audio] [en línea] Entrevista de Julio Boltvinik con Ricardo Rocha, Grupo Fórmula. Realizada el 1 Agosto del 2011. [Consulta: 23 Noviembre 2012 en <http://www.radioformula.com.mx/notas.asp?Idn=188312> ].

### 3. BIBLIOGRAFÍA Y ARTÍCULOS ACADÉMICOS IMPRESOS.

AVIÑA, Rafael. “Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano”. Cineteca Nacional, Océano, México, 2004, pp. 23 y 24.

AYALA, Jorge. “La fugacidad del cine mexicano”. Otras fugas OCEANO, 2001. p.245.

AYALA, Jorge. “La justeza del cine mexicano”. Universidad Nacional Autónoma de México Miradas en la oscuridad CUEC México, 2011. p.302.

BREA, José Luis. “Los estudios visuales: Epistemología de la visualidad en la era de la globalización”. Akal, Madrid, 2005. pp. 143 – 148.

CASETTI, Francesco. “Teorías del cine 1945-1990”. Cátedra, Madrid, 2010, p. 286.

COCK P. Alejandro. “Propuesta para el análisis de los elementos retóricos del cine de no-ficción”. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. pp.16-23.

GALLARDO , Luis y OSORIO, Joaquín [coord.]. “Los rostros de la pobreza: el debate”. Artículo de Jaime Estay: El incremento de la polarización Limusa Noriega Editores, Tomo I, México 2001 p. 254.

GALLARDO Gómez Luis Rigoberto y OSORIO Goicoechea Joaquín. “Los rostros de la pobreza: el debate”. Artículo de Julio Boltvinik: Métodos de medición de la pobreza: conceptos y tipología. Limusa Noriega Editores, Tomo III, México 2001.

GUIMARÃES, C. “Documental y Subjetividad”, 2009. p. 1.

HINOJOSA, Lucila. “El cine mexicano: de lo global a lo local”. Trillas, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003. p. 21-30.

KAPUSCINSKI, Ryszard. “Encuentro con el otro”. Anagrama.

LÓPEZ, Nacho entrevistado por José Rovirosa en [ROVIROSA, José. “Miradas a la realidad”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos .p.47].

MENDOZA, Carlos [coord.]. “Canal 6 de Julio, la guerrilla filmica”. Comunicación alternativa documental y autogestión, Heródoto, México, 2008. p.9.

MENDOZA, Carlos. “Guión para cine documental”. Universidad Nacional Autónoma de México, Mirada en la oscuridad, 2010. pp.61-175.

MIRZOEFF, Nicholas. “El derecho a mirar: Una contra-historia de la visualidad”. Duke University Press, Introducción, Estados Unidos de América, 2011. Versión Kindle.

MORTARA, Bice. “Manual de retórica”. Cátedra, 1991. p.163.

NINEY, François. “La prueba de lo real en la pantalla”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Introducción México, 2009. pp.15-61.

ORDORICA Manuel y PRUD’HOME Jean Francois [coord.]. “Los grandes problemas de México. Introducción de Fernando Cortés y Orlandina Oliveira”. Edición abreviada II El Colegio de México Sociedad Sección 1 Desigualdad Social, México DF, 2012. pp.20-42.

PASSOLINI, Pier Paolo. “Cinema: El cine como semiología de la realidad”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos para el castellano UNAM, México, 2006. p. 10.

PLANTINGA, Carl R. “Retórica y representación en el cine de no ficción”. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México DF, 2014. pp.15-160.

SZÉKELY, Miguel [coord.]. “Desmitificación y nuevos mitos sobre la pobreza: escuchando a los pobres”. Miguel Ángel Porrúa, México 2005. p. 60-61.

#### **4. ENTREVISTAS**

POLGOVSKY Eugenio entrevistado por Pamela Schuz. “Cine mexicano: Los Herederos”. [en línea] Sección Cine, Deutsche Welle DW. Realizada el 27 de Agosto del 2008 [ Consulta: 28 Julio 2014 en <http://www.dw.de/cine-mexicano-los-herederos/a-3595303> ].

POLGOVSKY, Eugenio. Entrevistado por Adriana Durán Guerrero, en Parque La Conchita, Coyoacán, Distrito Federal México, 20 de Mayo del 2014.

RINCÓN, Luis. Entrevistado por Adriana Durán Guerrero en Colonia Roma Distrito Federal, México, 3 de Abril del 2014.

#### **5. FILMOGRAFÍA**

Adiós Marins. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2001.

Así nomás es la vida. [película] Dir. Javier Ortíz y Sergio Román. México, CUEC UNAM, 1978.

De la calle. [Dir.] Nicolás Echevarría. México, Instituto Nacional de Bellas Artes INBA,1988.

De vez en cuando no siempre. [película] Dir. Leopoldo Best. México, CUEC UNAM, 1982.

Desempleo. [película] Dir. María Elena Velasco. México, CUEC UNAM, 1978.

El Árbol Olvidado. [película] Dir. Luis Rincón. México, Martfilms, 2009.

El color de su sombra. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2003.

El grito. [película] Dir. Leobardo López Aretche. México, CUEC, 1968.

El hombre que mató a dos ladrones con un pollo. [película] Dir. Luis Rincón. México, Universidad Iberoamericana, 2006.

El toro negro. [película] Dir. Armella y González Rubio. México, Acargo Producciones, 2004.

Ellos los tres. [película] Dir. Javier González Andujo. México, CUEC UNAM, 1978.

En el hoyo. [película] Dir. Juan Rulfo. México, La media luna producciones, 2006.

Está trabajoso. [película] Dir. Diego Sandoval. México, CUEC UNAM, 1978.

Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo. [película] Dir. Yulene Olaizola. México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2008.

Jornaleros. [película] Dir. Eduardo Maldonado. México, Centro de producción de cortometraje, 1978.

Los Adelantados. [película] Dir. Gustavo Alatraste, México. 1969.

Los desocupados. [película] Dir. Jorge Amézquita. México, CUEC UNAM. 1978.

Los Herederos. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Tecolote Films, 2008.

Los más pequeños. [película] Dir. José Luis Contreras y Carmen Ortiz. México, Colectivo Perfil Urbano, 1994.

Los Olvidados. [película] Dir. Luis Buñuel. México, Ultramar films, 1950.

Los que se quedan. [película] Dir. Juan Rulfo y Carlos Hagerman. México, Sombra del Guayabo, 2009.

México bárbaro. [película] Dir. Luis Rincón. México, FOPROCINE y Martfilms, 2010.

Mitote. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Tecolote Films, 2008.

Quien Resulte Responsable Q.R.R. [película] Dir. Gustavo Alatríste. México, 1970.

Tenochtitlán. [película] Dir. Jorge Pérez-Grovas. México, CUEC UNAM, 1980.

Trópico de Cáncer. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Centro de Capacitación Cinematográfica, 2004.

Un salto de vida. [película] Dir. Eugenio Polgovsky. México, Tecolote Films, 2014.

## 6. PÁGINAS WEB DE CONSULTA

Banco Mundial. “Tasa de incidencia de la pobreza, sobre la base de la línea de pobreza nacional (% de la población)”. [en línea] Página oficial del Banco Mundial, Indicadores del Banco Mundial México 2002-2010 [Consulta: 9 de Septiembre del 2012 en <http://datos.bancomundial.org/indicador/SI.POV.NAHC/countries/MX?display=graph> ].

Biografía de Eduardo Maldonado en DICINE. [en línea] Escritores cine mexicano. No. 25, México. Publicado en Mayo-Junio de 1988 [Consulta: 23 Julio 2014 en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MALDONADO\\_soto\\_eduardo/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MALDONADO_soto_eduardo/biografia.html) ]. p.3.

Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era de lo global. Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos. [en línea] Espacio Urbano y tecnologías de Género. Publicado el 23 de Enero del 2013 [Consulta: 23 Julio del 2014 en <http://espaciourbanoytecnologiasgenero.blogs.upv.es/2013/01/23/cartografia-critica-del-arte-y-la-visualidad-en-la-era-de-lo-global-nuevas-metodologias-conceptos-y-enfoques-analiticos/> ].

Censo de Población y Vivienda INEGI 2010 [en línea] Página oficial del INEGI, Población Total en México, México. Publicado en el 2010 [Consulta: 25 Noviembre 2012 en <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/ccpv/cpv2010/Default.aspx> ].

Centro de la imagen [en línea] Coloquio Internacional “Las tres eras de la imagen: actualidad y perspectiva en los estudios visuales” [Consultado el 21 de Diciembre del 2014 en <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/centro-de-la-imagen/educacion/3eras.html> ].

Cine y vídeo indígena. Los Herederos, documental del cineasta mexicano se estrenó ayer en salas comerciales. [en línea] Blogspot, Arica-Parinacota. Publicado el Domingo 27 de Octubre del 2009. [Consulta: 29 Julio 2014 en

<http://cineyvideoindigena.blogspot.mx/2009/09/los-herederos-documental-del-cineasta.html> ].

Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social CONEVAL. Quiénes Somos. [en línea] Página Oficial CONEVAL.[Consulta: 22 Noviembre 2012 en <http://www.coneval.gob.mx/cmsconeval/rw/pages/quienessomos/index.es.do;jsessionid=9c645ca434628c5c8b05331cfe28107db27fb8695bc645c0bcc28fede8ecfc6c.e34QaN4LaxeOa40Nbx10> ].

Consejo Nacional de la Política de Desarrollo Social CONEVAL. [en línea] Página Oficial del CONEVAL, Pobreza en México y en las Entidades Federativas 2008- 2010, México. Publicado en Julio del 2011. [Consulta: 8 de Septiembre del 2012 en [http://web.coneval.gob.mx/Informes/Interactivo/Medicion\\_pobreza\\_2010.pdf](http://web.coneval.gob.mx/Informes/Interactivo/Medicion_pobreza_2010.pdf) ]. p.106.

Corre Cámara [en línea] Página Oficial,Revista de cine mexicano y más, México. [Consulta: 5 Agosto del 2014 en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles\\_detalle&id\\_perfil=124](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles_detalle&id_perfil=124) ].

DocMontevideo “El árbol olvidado”. [en línea]. Página Oficial de DocsMontevideo, Encuentro documental de las televisoras latinoamericanas, Uruguay. [Consulta: 10 Septiembre del 2014 en <http://www.docmontevideo.com/archivos/docmontevideo-2011-meetings.pdf> ].

Enlace Zapatista [en línea] Página Oficial de Enlace Zapatista, México. [Consulta: 8 Agosto del 2014 en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/03/28/rincon-zapatista-df-presenta-los-mas-pequenos-un-retrato-del-ezln-miercoles-30-de-marzo/> ].

Filmaffinity “El árbol olvidado”.[en línea] Página Oficial de Filmaffinity, México. [Consulta: 10 Septiembre del 2014 en <http://www.filmaffinity.com/es/film395264.html> ].

FILMDU [en línea] Página Oficial de FILMDU, México. [Consulta: 11 Agosto 2014 en <http://www.filmdu.tv/el-arbol-olvidado/> ].

Fondo de la Naciones Unidas para la Infancia UNICEF. “El sistema nacional DIF, Cinépolis y UNICEF México presentaron el documental Los Herederos en el marco del Día mundial en contra del trabajo infantil”. [en línea] Página oficial UNICEF, México DF. Publicado el 12 de Junio del 2009. [Consulta: 7 Agosto del 2014 en [http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx\\_pr\\_los\\_herederos\\_final%281%29.pdf](http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx_pr_los_herederos_final%281%29.pdf) ] p.1.

Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia UNICEF. "Margarita Zavala en la presentación de "Los Herederos". [En línea] Página Oficial de UNICEF. El sistema nacional DIF, Cinépolis y UNICEF México presentaron el documental Los Herederos en el marco del Día mundial en contra del trabajo infantil. México, DF. Publicado el 12 de Junio del 2009. [Consulta: 7 Agosto del 2014 en [http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx\\_pr\\_los\\_herederos\\_final%281%29.pdf](http://www.unicef.org/mexico/spanish/mx_pr_los_herederos_final%281%29.pdf)] p.1.

GARCÍA, Andrea. Entrevista con Nicholas Mirzoeff: "Visualidad, contravisualidad e imagen digital". [en línea] Revista Código. Publicado el 23 de Julio del 2013 [Consulta: 20 de Diciembre del 2013 en <http://www.revistacodigo.com/entrevista-con-nicholas-mirzoeff/>].

Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. "Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011". [en línea] Página Oficial de IMCINE, Área de Investigación Estratégica, Análisis y Prospectiva IMCINE, México. Publicado en el 2011. [Consulta: 24 de Febrero del 2015 en [http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content\\_entry537f86d593e05abc55000247/53ce9ce49d727985f20002be/files/Anuario\\_Estadistico\\_de\\_Cine\\_Mexicano\\_2011.pdf](http://www.imcine.gob.mx/sites/536bfc0fa137610966000002/content_entry537f86d593e05abc55000247/53ce9ce49d727985f20002be/files/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2011.pdf) ].p.207.

Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE. "Recuento estadístico 1910-2011". [en línea] Capítulo IX. [Consulta: 11 Diciembre 2012 en <http://www.imcine.gob.mx/media/26149.pdf>]. p. 11-12.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía INEGI 2010, Censo de Población y Vivienda. [en línea] .Página Oficial del INEGI, México. [Consulta: 11 Febrero del 2015 en <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/ccpv/cpv2010/Default.aspx> ].

Luis Rincón en Corre Cámara [en línea] Página Oficial de Corre Cámara, México DF. [Consulta: 11 Febrero del 2015 en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles\\_detalle&id\\_perfil=25005](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles_detalle&id_perfil=25005) ].

Maestría y Doctorado en Estudios Sociales. Página de la Universidad Autónoma Metropolitana Campus Iztapalapa [Consulta: 25 Noviembre 2012 en [http://www.izt.uam.mx/mydes/?page\\_id=567](http://www.izt.uam.mx/mydes/?page_id=567)].

MALDONADO, Eduardo en DICINE. Escritores cine mexicano. No. 25 mayo-junio 1988 [Consulta: 23 Julio 2014 en [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MALDONADO\\_soto\\_eduardo/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MALDONADO_soto_eduardo/biografia.html) ] p.3.

Morelia Film Festival. Directorio de películas “El Árbol Olvidado” [en línea] Décimo Festival Internacional de Cine de Morelia 3-11, México. Publicado en Noviembre del 2012. [Consulta: 20 Octubre 2012 en <http://moreliafilmfest.com/peliculas/el-arbol-olvidado/> ].

POLGOVSKY, Eugenio. Tecolote Films [en línea] Página Oficial Tecolote Films, México. [Consulta: 29 Julio del 2014 en <http://www.tecolotefilms.com/los-herederos-2008/> ].

Real Academia Española [En línea] Consultas lingüísticas “visualidad”. [Consulta: 1 Febrero 2015 en <http://www.rae.es/consultas-linguisticas> ].

RINCÓN, Luis a través de LIKELIND [en línea] Página Oficial Likelind, México.[Consulta: 13 Agosto del 2014 en [https://www.linkedin.com/profile/view?id=232981528&authType=NAME\\_SEARCH&authToken=L5jg&locale=es\\_ES&srchid=3630498201407988708816&srchindex=2&srchtotol=1559&trk=v srp\\_people\\_res\\_name&trkInfo=VSRPsearchId%3A3630498201407988708816%2CVSRPtargetId%3A232981528%2CVSRPcmpt%3Aprimary](https://www.linkedin.com/profile/view?id=232981528&authType=NAME_SEARCH&authToken=L5jg&locale=es_ES&srchid=3630498201407988708816&srchindex=2&srchtotol=1559&trk=v srp_people_res_name&trkInfo=VSRPsearchId%3A3630498201407988708816%2CVSRPtargetId%3A232981528%2CVSRPcmpt%3Aprimary) ].

Tecolote Films. [en línea] Página Oficial de Tecolote Films, México. [Consulta: 5 Agosto del 2014 en <http://www.tecolotefilms.com/> ].

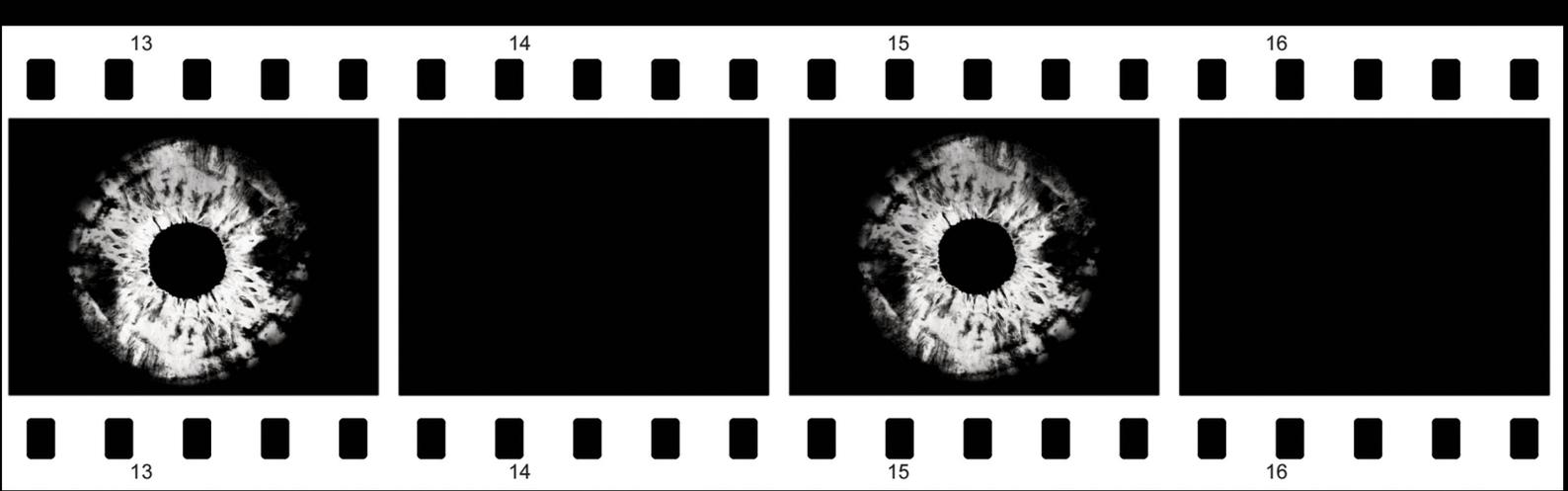
## **7. PERIÓDICOS EN LÍNEA**

BOLTVINIK , Julio. “Economía Moral”. [en línea] Periódico La Jornada, Sección Opinión. Publicado el 18 Mayo del 2012. [Consulta: 7 Septiembre del 2012 en <http://www.jornada.unam.mx/2012/05/18/opinion/032o1eco>].

ENCISO, Angélica. “La cruzada antihambre imprecisa y sin estrategia básica”. [en línea] Periódico La Jornada, México. Publicado el miércoles 3 de Octubre del 2013. [Consulta: 1 Febrero del 2015 en <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/02/sociedad/036n1soc> ].

LEÓN, Mariana. “CONEVAL: 16 municipios no deben estar en cruzada anti hambre”. [en línea] Periódico El Universal, México. Publicado el 3 de Abril del 2013. [Consultado: 1 de Febrero del 2015 en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/914561.html> ].

ZAVALA Margarita. [en línea] Periódico Plural del Estado de Guerrero, México. Publicado el 4 de Mayo s/a por Servicios Especiales. [Consulta: 8 Agosto del 2014 en [http://www.diario21.com.mx/?cmd=displaystory&story\\_id=25636&format=html](http://www.diario21.com.mx/?cmd=displaystory&story_id=25636&format=html) ].



MÉXICO DF, 2015

