



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

LOS JOVENES VISTOS POR EL CINE MEXICANO EN LA ACTUALIDAD. ANALISIS DE LAS PELICULAS *LOLO, HASTA MORIR, SEXO, PUDOR Y LAGRIMAS Y AMORES PERROS.*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION  
PRESENTA:

MARIA TERESA LOPEZ MARTINEZ

APOYADA POR LA DIRECCION DE EVALUACION EDUCATIVA UNAM.  
PROGRAMA DE BECAS PARA TESIS DE LICENCIATURA EN  
PROYECTOS DE INVESTIGACION (PROBETEL)

296588

ASESORA: PROFRA. BLANCA A. AGUILAR PLATA



Ciudad Universitaria, Septiembre de 2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

A LA FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Mi gratitud eterna.

A LA PROFRA. BLANCA A. AGUILAR PLATA  
Con profundo agradecimiento en la supervisión del presente trabajo.

A L. H. JURADO

A DIOS

A MIS PADRES

Filiberto López y Ma. Guadalupe Martínez.

Quienes con su amor, cariño y apoyo en mi camino  
por la vida, me han guiado para poder llegar a ser una persona  
útil a la sociedad.

A ellos mi agradecimiento infinito.

A MIS HERMANAS

Corina Patricia y Adriana

Que siempre están en mi mente y mi corazón

**A LA MEMORIA DE MIS ABUELITOS Y AMIGA**

**Esperanza Rodríguez  
Pablo Martínez y  
Candy Esperanza Olivos**

**A MI ABUELITO  
Pedro López  
Con respeto y cariño.**

## **A MIS AMIGOS**

**A aquellos que me han dado su amistad incondicional  
y sin reserva alguna su cariño y apoyo.**

**A la Profra. Aurora Tovar  
Quién siempre creyó en mí**

**Al Instituto Mexicano de la Juventud.  
Por las facilidades brindadas para la realización  
De este trabajo.**

**A todos los jóvenes  
Para que ¡seamos realistas... exijamos lo imposible!**

## INDICE

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....   | I  |
| <b>CAPÍTULO I. LOS JÓVENES Y EL CINE.</b>   |    |
| 1.1. Características de los jóvenes en la actualidad.....   | 1  |
| 1.1.1 Pero ¿Qué es ser joven?.....  | 3  |
| 1.2. El cine y los jóvenes.....   | 6  |
| 1.2.4. Los jóvenes representados en la historia<br>del cine mexicano.....   | 8  |
| <b>CAPÍTULO II. ANÁLISIS METODOLÓGICO CINEMATográfico.</b>  |    |
| 2.1. El cine como documento histórico.....  | 19 |
| 2.2. El cine y la comunicación.....   | 21 |
| 2.3. Hacia el análisis.....   | 22 |
| 2.4. Las películas <i>Lolo</i> , <i>Hasta morir</i> , <i>Sexo, pudor y lágrimas</i><br>y <i>Amores perros</i> ..... | 26 |
| <b>CAPÍTULO III. LOLO.</b>  |    |
| 3.1. Identificación del filme.....  | 30 |
| 3.1.1. Características generales de la obra del director....  | 30 |
| 3.1.2. Sobre el filme.....  | 30 |
| 3.2. Sinopsis a partir del personaje protagonista.....  | 32 |
| 3.3. Características del personaje.....   | 33 |
| 3.3.1. Perfil profesional.....  | 34 |
| 3.3.2. Perfil personal.....   | 35 |
| 3.3.3. Perfil íntimo.....   | 42 |
| 3.4. Descripción y comentario de secuencias.....  | 43 |
| 3.5. Valoración sociológica.....  | 49 |
| 3.6. Comentario global.....   | 54 |
| <b>CAPÍTULO IV. HASTA MORIR</b>   |    |
| 4.1. Identificación del filme.....  | 57 |
| 4.1.1 Características generales de la obra del director....   | 57 |
| 4.1.2 Sobre el filme.....   | 57 |
| 4.2. Sinopsis a partir del personaje protagonista.....  | 60 |
| 4.3. Características del personaje.....   | 62 |
| 4.3.1. Perfil profesional.....  | 62 |
| 4.3.2. Perfil personal.....   | 63 |
| 4.3.3. Perfil íntimo.....   | 69 |
| 4.4. Descripción y comentario de secuencias.....  | 70 |
| 4.5. Valoración sociológica.....  | 76 |
| 4.6. Comentario global.....   | 82 |
| <b>CAPÍTULO V. SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS.</b>  |    |
| 5.1. Identificación del filme.....  | 84 |
| 5.1.1 Características generales de la obra del director....   | 84 |
| 5.1.2 Sobre el filme.....   | 84 |

|   |     |
|---|-----|
| 5.2. Sinopsis a partir del personaje protagónico..... | 86  |
| 5.3. Características del personaje.....               | 88  |
| 5.3.1. Perfil profesional.....                        | 88  |
| 5.3.2. Perfil personal.....                           | 90  |
| 5.3.3. Perfil íntimo.....                             | 93  |
| 5.4. Descripción y comentario de secuencias.....      | 94  |
| 5.5. Valoración sociológica.....                      | 99  |
| 5.6. Comentario global.....                           | 103 |

## **CAPÍTULO VI. AMORES PERROS.**

|   |     |
|---|-----|
| 6.1 Identificación del filme.....                           | 105 |
| 6.1.1 Características generales de la obra del director.... | 105 |
| 6.1.2 Sobre el filme.....                                   | 106 |
| 6.2. Sinopsis a partir del personaje protagónico.....       | 110 |
| 6.3. Características del personaje.....                     | 111 |
| 6.3.1. Perfil profesional.....                              | 111 |
| 6.3.2. Perfil personal.....                                 | 113 |
| 6.3.3. Perfil íntimo.....                                   | 119 |
| 6.4. Descripción y comentario de secuencias.....            | 120 |
| 6.5. Valoración sociológica.....                            | 124 |
| 6.6. Comentario global.....                                 | 131 |

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <b>CONCLUSIONES.....</b> | <b>134</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b> | <b>142</b> |
| <b>HEMEROGRAFÍA.....</b> | <b>146</b> |
| <b>FILMOGRAFÍA.....</b>  | <b>151</b> |



## INTRODUCCIÓN

La idea de realizar una investigación acerca de los jóvenes que han sido retratados por el cine mexicano en la actualidad, surge a partir de la mirada que hace el científico social hacia las problemáticas que existen en el mundo social, las cuales son plasmadas en la cinematografía nacional.

Este estudio representa mi primer acercamiento serio y riguroso como comunicóloga, para poner en práctica los conocimientos y técnicas adquiridas en la academia. De tal manera que es pertinente resaltar que los errores, omisiones y carencias que aún pueda tener esta investigación, se deben a las pocas herramientas que otorga la carrera de Ciencias de la Comunicación para conformar análisis cinematográficos adecuados, según sea el caso. Sin embargo trataron de eliminarse al máximo gracias a la labor de asesoramiento de la profesora Blanca Aguilar Plata, quien supervisó el proceso de recolección, sistematización, organización, análisis y redacción del proyecto de investigación.

Esta tesis que en un principio se inició como un proyecto, representa por un lado mi interés por el cine, adquirido en las clases que cursé en mi trayectoria como estudiante: Sociología del Cine, Sociología del cine mexicano, Evolución del lenguaje filmico; las cuales me aproximaron a comprender la relación de la sociedad y el cine.

El objetivo general consistió en realizar un análisis filmico en torno a la representación de los jóvenes en la actualidad en las películas mexicanas *Lolo* (Francisco Athié, 1992), *Hasta Morir* (Fernando Sariñana, 1993), *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999) y *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000).

Abordar a la juventud en esta tesis, se debe a que en la actualidad es un sector de la sociedad mexicana, que mirando a las grandes mayorías, están desprovistos de oportunidades sociales y quienes muchas veces, buscan el sustento económico a través de la delincuencia u olvidar sus problemas incursionando en la drogadicción o el alcoholismo.

El cine como caso específico, es un medio de comunicación que como tal, proyecta determinados mensajes, los cuales son recibidos por distintos sectores sociales y que se han encargado de reproducir, en caso concreto de los jóvenes, elementos de su realidad en sus formas de comportamiento, en sus relaciones familiares, sociales y respecto a su propia individualidad. El cine muestra ciertas realidades las cuales pueden influir en la juventud, en su modo de pensar,

de actuar y de percibir el mundo en el cual se desenvuelve.

De tal manera que el cine referido a jóvenes refleja en algunos casos el contexto sociocultural de nuestro país en algún tiempo, en otros, el fin del milenio que presenta interrogantes en cuanto a ideologías y utopías vividas y ensoñadas por el ser humano.

Dar a conocer estas películas mexicanas donde se muestra a los jóvenes (a partir de los dieciocho años promedio, sin rebasar los treinta años), nos permitirá indagar respecto a algunas facetas de su realidad social: la convivencia familiar, la sexualidad, la drogadicción, la delincuencia, la violencia, la desigualdad social, la educación, el trabajo, la pertenencia e influencia de grupos, los amigos íntimos, entre otras problemáticas que en algún momento el cine llega a reflejar.

A partir de un análisis filmico de las películas *Lolo*, *Hasta Morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores Perros* que han tomado porciones de vida en la juventud, se podrán detectar las distintas perspectivas ideológicas de los directores; tomando en cuenta las problemáticas concretas de cada uno de los filmes y aproximarse a los comportamientos y situaciones humanas, que pueden ser identificables en la sociedad mexicana.

Además me pareció fundamental poder proponer un modelo de análisis filmico que pudiera ser aplicado a otras temáticas y también a otros géneros cinematográficos. Al igual que para los estudiantes de Ciencias de la Comunicación que, como lo expresé en un principio, no siempre poseen los elementos necesarios para criticar un filme o para analizarlo, porque no siempre se proporcionan las herramientas necesarias en las clases impartidas a lo largo de la carrera.

El objetivo de la tesis es también incrementar los estudios, que son pocos, de nuestro cine mexicano contemporáneo y de ahí la importancia de esta investigación, como un documento que pueda acrecentar la historiografía del cine nacional.

De tal forma que el análisis parte de considerar al cine como documento histórico, por la relación que existe entre su autor, su materia y su espectador, como diría el teórico de cine Marc Ferro.

La estructura del análisis se conforma utilizando propuestas concretas de los teóricos Jacques Aumont, José Enrique Monterde, Ramón Cardona, Francesco Casetti, Bernard F. Dick, Syd Field. Si bien cada uno proporciona elementos distintos como: el análisis del personaje (en este caso será el personaje juvenil), la obra del director, el contexto social, las críticas del público,

entre otras y que para fin de esta tesis, son elementales.

En lo que respecta a la metodología fue de tipo documental, por la investigación bibliográfica y hemerográfica, además de recurrir a algunos guiones de las películas (*En Lolo y Hasta Morir* respectivamente).

Cabe mencionar que para cada película se señaló un tema social en el que a mi parecer se ve involucrado el personaje juvenil y que son la marginalidad (*Lolo*), delincuencia (*Hasta Morir*), vacío (*Sexo, pudor y lágrimas*) y violencia (*Amores Perros*) y son parte del análisis, sin olvidar su vinculación con otras problemáticas sociales que pueden ser abordadas en cada filme mencionado. En este apartado se recurrió a estudios realizados por científicos sociales de cada tema, para confrontarse con el análisis.

Precisamente ahondar un poco en por qué los jóvenes son el tema primordial de este análisis no esta de más. La juventud mexicana ha estado presente en los escenarios históricos (años 68, 71 y 99). Es una energía que se identifica por la pasión de sus singularidades, permea estructuras, potencia conflictos, cuestiona tradiciones, se mueve ente la pulsación gozosa e irreverente, la inseguridad y la incertidumbre, el rechazo a lo establecido y también con una certeza de su deber participativo, para el que suele encontrar espacios limitados.

Otra razón, causa de mi interés por indagar la representación de los jóvenes, es porque a lo largo de la historia, los jóvenes han formado parte de grandes movimientos políticos y sociales. El siglo XX no es la excepción. Un poco más allá de la mitad del siglo, en los años sesenta, se ubica a una generación de jóvenes que en esos momentos quisieron lograr transformaciones sociales.

Primero a mediados de los años cincuenta con la aparición del *rock and roll*, se expresó la visión del mundo de los adolescentes, la cual era compleja y contracultural, porque se iba en contra de lo establecido por cada sociedad. Se consideraba al *rock* como inapropiado y se relacionaba con la delincuencia y el vicio. Era una generación que nacía en la posguerra.

Así, al final de los años sesenta, a través de los jóvenes, se creó el escenario de innovaciones radicales tales como la revolución sexual y cultural, las manifestaciones en pensamiento y acción, transformadoras de la sociedad reciente.

Tal aseveración nos permite entender por qué los jóvenes no se quedan en silencio y protestan frente a las grandes injusticias sociales que considero, son producto del sistema capitalista, además de que la innovación y el cambio tecnológico están alterando el mundo del

trabajo, de la producción, de la salud, de la educación y de la información, revolucionando hábitos y tradiciones; en consecuencia se generan nuevas necesidades culturales y pautas diferenciadas de consumo y bienestar. Sin embargo la humanidad, inmersa en este mundo mercantilista, no puede comprenderse si no se analiza con respecto al desarrollo de la comunicación, lo cual repercute en la vida individual y colectiva del individuo y a su vez reflejo de la vida social.

Los objetivos primordiales de la investigación fueron los siguientes:

- Señalar la importancia de la juventud en el contexto mundial de nuestra época.
- Hacer énfasis del papel que juega la juventud en el cine mexicano actual
- Hacer un análisis de las películas *Lolo*, *Hasta Morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores Perros*. que retratan a los jóvenes
- Verificar a través del análisis, si el cine que en cada una de las películas especificadas representa a los jóvenes corresponde con los estudios sobre cada tema escogido.
- Conocer puntos de vista de diversas personas relacionadas con el medio cinematográfico para fin del análisis.

La hipótesis planteada en el proyecto fue la siguiente:

“ Las películas *Lolo*, *Hasta Morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores Perros* son la representación de las problemáticas contemporáneas de los jóvenes en la actualidad”

La hipótesis de trabajo partió de la consideración de la historiografía del cine mexicano, la cual requiere de científicos sociales que acrecienten documentos bibliográficos para poder comprender lo que ha significado su origen y evolución en las distintas épocas. Por tal motivo hasta estos momentos, no se ha realizado una investigación sobre las temáticas juveniles en el cine mexicano de la actualidad, importante para comprender qué tanto se da el reflejo de las formas de pensar y de actuar de la juventud, ante los aconteceres y problemáticas que el joven vive en su realidad social.

En el transcurso de la investigación se modificaron algunos puntos entre los cuales se

encuentran: la conformación del índice temático, las problemáticas escogidas porque en este punto, como expresé anteriormente, pueden existir varias en una película y retomar sólo una para ser confrontada con estudios sociales causó en su momento cierta imprecisión.

Quizá son consideraciones ambiciosas, pero esta tesis es únicamente una propuesta que debe ser mejorada en su forma y contenido. Se encamina a dar una visión que no pretende generalizar, sino complementarse con otras visiones que puedan tener otros estudiosos interesados en esta esta investigación.

Después de haber presentado la justificación de este trabajo, muestro la conformación de esta tesis:

El capítulo I que se titula LOS JÓVENES Y EL CINE, presenta un breve panorama de la incidencia e importancia de los jóvenes en el escenario de la sociedad mexicana. Además de su incursión en el cine mexicano retomando años anteriores a lo que fue la mitad de los años cincuenta (cuando proliferaron más películas en donde fue representada la juventud) hasta nuestros días.

El capítulo II corresponde al ANÁLISIS METODOLÓGICO CINEMATOGRAFICO, que propongo y el cual tendrá por objetivo, señalar los elementos necesarios para su conformación y aplicación en cada uno de los filmes a analizar.

A partir del capítulo III hasta el capítulo VI, cada filme conforma un capítulo con la estructura del análisis propuesta en el capítulo II y finalmente las conclusiones de este trabajo de investigación y de análisis.

## CAPITULO I LOS JOVENES Y EL CINE

### 1.1. CARACTERÍSTICAS DE LOS JÓVENES EN LA ACTUALIDAD

Considero que los jóvenes de hoy en día, sus comportamientos, actitudes y expectativas de fin de siglo, reclaman una atención importante por parte de la sociedad.

Los jóvenes mexicanos como caso primordial de la investigación, se han visto inmersos desde siempre en los cambios que ha padecido la sociedad mexicana en los niveles económico, político, social y cultural; situaciones que han afectado seriamente los valores tradicionales transmitidos por la familia, la escuela, la iglesia y el gobierno.

Según datos recientes proporcionados por el INEGI, en los últimos años de la década de los noventa, en 1997 34.9% de los habitantes del país tenían edades de 0 a 14 años, mientras que 28.8% eran jóvenes de 15 a 29 años. En el año 2000 disminuyó la población de niños, pero el porcentaje de jóvenes se mantuvo en un 29.4%.

“Durante las próximas décadas el ritmo de crecimiento de la población joven podría disminuir, como resultado del descenso de la fecundidad desde los años setenta; sin embargo, el efecto de las altas tasas de natalidad en el crecimiento demográfico del pasado, incidiría en que el número de jóvenes continúe aumentando hasta alcanzar una cifra superior a los 30 millones hacia el año 2010, año a partir del cual se espera que haya disminución del volumen de esta población.”<sup>1</sup>

Es en la juventud donde se manifiestan con mayor agudeza los grandes problemas del presente: la persistente crisis económica con sus consecuencias de desempleo, la desigualdad de oportunidades educativas y culturales, etc.

La miseria, la frustración, cansancio, individualismo, sobreexplotación, desempleo, insalubridad, drogadicción, alcoholismo, soledad, hacinamiento, hambre, violencia, son aspectos que surgen del momento socioeconómico que vive actualmente nuestro país y que atañen a la juventud.

---

<sup>1</sup> *Los jóvenes en México*, INEGI, pág.2.

El joven está atrapado en una ineludible globalización<sup>2</sup> que se arraiga inevitable, alterando decisiones de trascendencia individual, social y nacional. La informática, la robótica, la telemática, la biotecnología, han marcado cambios inevitables en las concepciones y prácticas sociales que tienen los jóvenes.

Ahora bien, si se parte de que el hombre es histórico por naturaleza porque requiere de las experiencias y conocimientos de las generaciones anteriores para poder realizar su existencia, los jóvenes en esta etapa transitoria de su vida son receptores de todo un legado sociocultural y que a su vez protagonizan.

Prestarle atención a la juventud es por un lado, el compromiso de toda sociedad, porque es en la que se dan las innovaciones y el espíritu creador de su momento social. "Matarle la ilusión en esa edad, destruir su capacidad de ver el mundo en una forma optimista, resulta uno de los crímenes más grandes que un hombre pueda cometer contra la humanidad."<sup>3</sup>

Por consecuencia la juventud ha requerido de goce de oportunidades: la educación, la cual es primordial para poder desarrollarse en los aspectos científico, físico, tecnológico, cívico, político, cultural y artístico; y porque la juventud se encuentra dentro de un desarrollo capitalista e industrial, donde el joven requiere de ideas, talentos y capacidades. Alguna vez lo expresaba Justo Sierra "Todas las ideas que florecen y fructifican se depositan desde la juventud."<sup>4</sup>

En la política, los jóvenes constituyen un sector en ascendencia en la vida nacional porque tienen la fuerza de renovación y transformación social. Son elemento primordial en el desarrollo del país que implica su participación en el progreso nacional.

Un movimiento juvenil organizado llega a tener legitimidad, si bien porque es la expresión de un conglomerado de la sociedad, activo y tangible que encabeza reclamos sociales, generado en gran medida por la falta de credibilidad en la política que origina a su vez, la organización de jóvenes alrededor de demandas políticas, sociales y económicas: "¿Cómo en efecto, quedar en silencio, sin un grito airado de protesta frente a las grandes injusticias sociales...? ¿Cómo no lanzarse a la calle con un grito de ira o condenación?"<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> La globalización suele referirse a las formas de competir y a la tecnología, a la capacidad reguladora y a la diversidad de lazos e interconexiones entre Estados y sociedad, que constituyen el actual sistema mundial. Citado por Aguilar Monteverde, Alonso (et al) en *México y América Latina. Crisis-Globalización-Alternativas*, pág.46.

<sup>3</sup> Cesarman Carlos, *Historias de juventud*, pág. 49.

<sup>4</sup> Cicio de mesas redondas. *Juventud y desarrollo en el México de hoy*, pág.614.

<sup>5</sup> Carrillo Alejandro (et al), *Juventud Mexicana frente al México actual*, pág.37.

De igual manera “El joven sabe encontrar la gratuidad, desarrolla actitudes comunicativas, no se desespera por lo raído de sus pantalones vaqueros. Lo que no se sabe es si en el futuro esta actitud juvenil se traducirá en una cosmovisión más pacífica, menos urgida por las instancias pecuniarias, más capaz de acogida y escucha, o si por el contrario, acabará produciendo un pesimismo paralizador, una abolia y en definitiva, una incapacidad para incorporarse al medio laboral.”<sup>6</sup>

Los jóvenes se enfrentan a la desigualdad social y es a partir de su capacidad de acceder a un empleo, como participan en el proceso de producción y consumo. Sin embargo, se les estrechan sus oportunidades de desarrollo.

Ante esta carencia de oportunidades, territorios de desencanto político, fracaso de utopías que redimen a la imaginación, se ha hablado de una “generación X”<sup>7</sup> que deambula bajo los brazos de una globalización del consumo, la explosión de un mundo de mercado de bienes simbólicos, las navegaciones en un mundo computarizado, la legitimación de la individualidad.

El joven se da cuenta que la realidad no le ofrece lo que en sus ideales encontraba. Este ensimismamiento suele encontrarse en jóvenes de un nivel económico modesto o poco redituable a sus necesidades. Porque también hay que enfatizar la existencia de jóvenes de diversos estratos sociales, que no conciben la realidad desde la misma perspectiva.

No todos los jóvenes se rebelan contra lo establecido o perseguirán un ideal. Todo radica en las condiciones sociales, políticas y culturales en las que se encuentra inmerso el joven.

### 1.1.1. PERO ¿QUÉ ES SER JOVEN?

Al remitimos a los jóvenes, se habla del término juventud, el cual resulta heterogéneo porque diversos estudiosos han otorgado su visión sobre el concepto según el enfoque disciplinario.

---

<sup>6</sup> Adsuara Sevillano, Eduardo (et al), *La juventud en la sociedad contemporánea*, pág. 78.

<sup>7</sup> Término con el cual se les acuñó a los jóvenes de finales del siglo XX por el escritor canadiense Douglas Coupland como la Generación X, donde se considera a sus miembros sin identidad propia, saturados de mensajes en los que abunda la violencia y el sexo; sin objetivos ni propuestas de cambio, consumidores de todo aquello que los medios de comunicación les ofrece; definición expresada en la mesa redonda efectuada en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM el 14 de enero de 1999 “ Mensajes + Violencia + Sexo - Comunicación = Generación X publicada en la *Gaceta UNAM* el 21 de enero de 1999, pág. 22.



La definición de juventud mantiene la ventaja de reunir varios criterios al considerarla como "un periodo intermedio que empieza con la adquisición de la madurez fisiológica y termina con la adquisición de la madurez social, es decir, al asumir los derechos y deberes sexuales, económicos, legales y sociales del adulto".<sup>8</sup>

Entre las distintas definiciones sobre juventud, se ha considerado como "un estado no-permanente sino transitorio. Convive con otros grupos e instituciones sociales como la familia, la comunidad y el Estado. No forma un grupo homogéneo, pues es diferente según su ubicación social y económica. Hay grandes diferencias entre la juventud estudiantil, la obrera, la trabajadora, la de carácter urbano y la de carácter rural".<sup>9</sup>

La palabra juventud en el marco de la intensa diversidad como definición, que se puede observar en el plano económico, social y cultural, hace una aproximación hacia la edad, donde existen distintas maneras de ser joven.

Juventud es un significante complejo para poder definirlo. Contiene múltiples modalidades.

Hace un tiempo el Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana (CREA)<sup>10</sup>, por medio de Luz María Guillén Ramírez, investigadora del mismo en colaboración con Roberto Brito Lemus, publicaron un artículo que reúne varias concepciones sobre el significado de juventud, de las cuales para mi investigación, retomo sólo la social e histórica.

La juventud es un producto social, en la medida en que ocupa un lugar en la estructura jerárquica de la sociedad y por el tipo de relaciones que establece con los demás.

Desde un enfoque histórico, la existencia de la juventud está condicionada por dos factores: "la presencia misma de la juventud, su existencia en sí y el reconocimiento por parte de los agentes externos a ella, lo que constituye su verificación social."<sup>11</sup>

Por otro lado la juventud en términos cronológicos, es una etapa, en función del tiempo que un sujeto ha vivido. Para nuestra sociedad se hace patente, que la edad determina en gran medida la posibilidad de inserción en instituciones como la escuela o el trabajo y en los derechos y

<sup>8</sup> Adame, Tenorio, *Juventud y Violencia*, pág. 1.

<sup>9</sup> Adsuara Sevillano Eduardo, *Op cit*, pág. 88.

<sup>10</sup> Organismo interno del Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA). Esta institución se inició como un proyecto de política integral de atención a la juventud en los años ochenta. Sin embargo desapareció a finales de 1988. Retomado de Maza Carlos "Amores imposibles. Sobre las relaciones entre la investigación y las políticas de juventud" en *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, Año1, No.3 Enero-Marzo 1997, pág.63

<sup>11</sup> Guillén, Luz María, "Idea, concepto y significado de juventud" *Revista de estudios sobre la juventud, in Telpochtili, in Ichpuchtili*, No.5, Enero-Marzo 1985,pág.43.

obligaciones jurídicas (servicio militar, capacidad para votar, edad penal, minoría de edad legal, etc). Sin embargo no existe un consenso en los límites de duración de esta etapa.

El Instituto Mexicano de la Juventud, organismo público descentralizado, el cual tiene por objetivo definir e instrumentar una política nacional de juventud que permita incorporar a los jóvenes al desarrollo del país; en su ley publicada en el diario oficial el 6 de enero de 1999 declara en su artículo 2º que es joven “la población cuya edad quede comprendida entre los 12 y 29 años, por su importancia estratégica para el desarrollo del país, que será objeto de los programas, servicios y acciones que el Instituto lleve a cabo”<sup>12</sup>

Sin embargo no existe un consenso en los límites de duración de esta etapa. Puede situarse entre los 15 y 24 años, otros entre los 15 y 29. Estas variaciones se deben a que la duración cambia de acuerdo a condiciones biológicas y psicológicas, a las pautas culturales, al contexto sociohistórico. De tal manera que no existe una definición única de cuándo inicia y finaliza la juventud.

De acuerdo a las mencionadas definiciones considero que la juventud se va construyendo a través de la socialización y la cultura, porque se encuentra entre un mundo de dependencia infantil y de autonomía de los adultos. La juventud es una fase de vida donde en diferentes tiempos históricos, se verifica su inclusión en las distintas sociedades, donde los jóvenes se hallan en una etapa de preparación, búsqueda, creación. Es un lapso de aplazamiento de las obligaciones, deberes y compromisos adultos.

La juventud es también un periodo de vida en que se adquieren virtualidades y competencias sociales, en vista a las responsabilidades y retribuciones del mundo adulto. La situación del país puede mirarse frustrante y contradictoria para los jóvenes, lo cual determina que el periodo juvenil en los jóvenes se ve determinado según el sector socioeconómico al que pertenezca: suele ser más prolongado en los sectores con ingresos medios y altos que en los de bajos ingresos, especialmente en el medio rural.

Las exigencias económicas y la necesidad urgente de su incorporación al mercado laboral dificultan a la mayoría de los jóvenes su permanencia en el sistema educativo (incluso su pertenencia al mismo), por lo que frecuentemente viven esta etapa de manera breve y la transición hacia la vida adulta es más directa, adquiriendo todas las responsabilidades económicas y familiares.

---

<sup>12</sup> Ley del Instituto Mexicano de la Juventud, pág. 5.

De acuerdo a lo expuesto no se puede hablar de juventud en general sino de juventudes, porque existen importantes diferenciaciones entre los jóvenes indígenas y campesinos, los obreros, los universitarios.

El lugar particular del joven está determinado por la compleja relación entre su edad cronológica, la etapa bio-psíquica que está viviendo, las condiciones de vida (laborales, educativas, familiares, culturales, etc.), el modelo económico del país y su condición sociohistórica.

## 1.2. EL CINE Y LOS JÓVENES.

El cine ha formado parte de la vida del hombre en el siglo XX. Ha sido un medio de comunicación que desde su aparición ha mostrado la representación de realidades, ficciones y fantasías concretas. Desde sus orígenes pudo prescindir de la palabra, para expresar con imágenes historias de la humanidad de ese tiempo, y ahora, todavía se sigue disfrutando de las creaciones de Méliès, Griffith, Sergei Eissenstein, Pudovkin, Orson Welles, Hitchcock y más creadores de estilos y formas de hacer cine.

A lo largo de la historia, el cine ha sido estudiado por diversos teóricos que lo han considerado como arte, industria, medio de comunicación, etcétera y quizá la definición de Leonardo García Tsao, es la que engloba todas las anteriores acepciones que se le otorgan al cine:

“La riqueza del cine, su magia que le permite ser arte, técnica, mercancía, sueño, concientizador social, placer, enajenación... y más. Como arte, nos muestra lo mejor de nosotros mismos. O como dicen por ahí, (Emilio García Riera, justamente) el cine es mejor que la vida”<sup>13</sup>

Si bien esta definición resulta como un todo, pero al tomar sólo una porción, el cine es un medio de comunicación capaz de emitir mensajes que conllevan una gran cantidad de información para ser recibido por el ser humano. El cine es capaz de ofrecerle al espectador un mundo interior de fantasías y ensueños así “ la estrecha relación entre el mundo del carrete de película y la experiencia de la fantasía del mundo impreso es indispensable para nuestra aceptación de la forma filmica.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, pág. 10.

<sup>14</sup> Mc Luhan, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, pág. 349.

A partir de esa identificación entre el filme y la realidad, el cine es motor de reconocimiento, porque existen referentes concretos que cada espectador como receptor de esos mensajes, puede aceptar según su realidad.

El cine ha venido desarrollándose de manera paralela a la sociedad, con todos los cambios tecnológicos, económicos, políticos, sociales y culturales de la civilización contemporánea. El cine como medio masivo de comunicación<sup>15</sup> sostiene una relación entre el emisor y el público o los distintos públicos; donde éstos últimos tienen características propias de acuerdo a su contexto social en el cual se ubican, de tal manera que los diversos mensajes que el cine emite serán recibidos de manera distinta.

El cine como medio de comunicación puede proponer diversos objetivos: informar, entretener, manipular, generar opinión. Incluso sin ser un objetivo, llega a aburrir, etc. Todos ellos referidos precisamente a las diversas facetas que pueda adoptar la actividad social. "Desde la perspectiva de los mensajes, será el conjunto de esa actividad social el susceptible de constituir contenidos comunicativos (...), el cine se nos ofrece como espacio para el discurso, donde la sociedad nos habla y se escucha por la vía interpuesta de unos autores y un público".<sup>16</sup>

Las nuevas generaciones reciben día a día el influjo de los medios de comunicación (el cine, la radio, la televisión, la prensa) que llega a manifestarse en sus comportamientos a través de sus emociones, valores, formas de pensar, etcétera.

Los medios les ofrecen representaciones del mundo que llegan a ser aceptadas o rechazadas por cada uno de los distintos jóvenes que las reciben. Pero en este momento histórico considero que para muchos de los medios "existe un joven ideal, el joven despolitizado y desorganizado dentro de su propia realidad (...) los medios proponen a un joven pasivo, susceptible de convertirse en un buen consumidor, no sólo de ropa, de discos, de formas de bailar, sino de una forma de vida dócil y acrítica".<sup>17</sup>

Pero dicha consideración ¿es aplicable sólo al cine, caso específico el cine mexicano de los años noventa en su retrato de los jóvenes? Sin embargo esta pregunta sería parte de otros estudios.

---

<sup>15</sup> Los medios masivos de comunicación comprenden a las instituciones y las técnicas mediante las cuales grupos especializados, utilizan determinados recursos tecnológicos, para difundir contenidos simbólicos en el seno de un público numeroso, heterogéneo y disperso. Citado por González Alonso, Carlos en *Principios básicos de comunicación*, pág.33.

<sup>16</sup> Monterde, José Enrique, *Cine, historia y enseñanza*, pág.11.

<sup>17</sup> Adsuara Sevillano, Eduardo, *Op cit*, pág.35.

Si aplicásemos la relación entre la juventud (el público) y el cine según Andrew Tudor, el público no es un receptor pasivo porque existe una interacción entre el mensaje y su receptor. Desde un punto de vista sociológico “el conocimiento del film implicaría... un cuerpo de afirmaciones “verdaderas” acerca del papel de esta institución en la sociedad, de sus efectos, del contexto organizativo en el que opera, de la naturaleza, actitudes y preferencias de su público y de las interrelaciones existentes entre estos factores y otros innumerables”<sup>18</sup>

Del papel del cine y de su relación con los jóvenes se abordará posteriormente, sin embargo cómo los ha expuesto el cine mexicano a lo largo de la historia, es un referente importante y fundamental para reconocer la evolución de la forma de mirar al joven a través del cinematógrafo.

### 1.2.1. LOS JOVENES REPRESENTADOS EN LA HISTORIA DEL CINE MEXICANO.

Sin duda la juventud ha sido vista por el cine mexicano de manera prominente desde mediados de los años 50s. En esos años el ruido de la delincuencia juvenil aumentaba, se le daba resonancia a los desmanes y escándalos de adolescentes. El cine de Hollywood representaba a la juventud de esos momentos, algunos títulos eran *El salvaje* (Lazio Benedeck, EUA, 1954) con Marlon Brando; *Rebelde sin causa* (Nicolas Ray, EU, 1955), *Al este del paraíso* (Elia Kazan, EUA, 1955) con James Dean; *Del Crimen en las Calles* de Don Siegel con Sal Mineo; de *La escuela del vicio* de Jack Arnold con Russ Tamblyn; *Semilla de maldad* (Richards Brooks, EU, 1955), *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, EUA, 1956); *Love me tender* (Robert Webb, 1956).

Los adolescentes forman un sector importante del público asistente a los cines y exigen la posibilidad de proyectar sus actitudes sobre personajes de su misma edad, lo cual resulta beneficioso para las producciones cinematográficas.

Las películas sobre el mundo de los adolescentes invaden el cine mexicano, después de que se comenzaron a realizar filmes con desnudos como *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955) *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *La diana Cazadora* (Tito Davison, 1956), *La virtud desnuda* y *Esposas infieles*, ambas de José Días Morales de 1955; fueron prototipos como

---

<sup>18</sup> Tudor Andrew, *Cine y comunicación social*, pág. 13.

lo señala Jorge Ayala Blanco, de actrices que comenzaban su carrera cinematográfica o de estrellas olvidadas que posaban sin ropa, modelos inmóviles de pintores y escultores.

Por ejemplo en la década de los años 30s *Santa* (1931) de Antonio Moreno se encontrará al primer prototipo de la mujer de mala vida: La joven honesta que ha vivido en la desgracia por su mala suerte: "prostituta desventurada por vocación, Santa vive exclusivamente para purgar la condena que le impone su pecado de inexperta juventud".<sup>19</sup>

En esos años existió un subgénero que el crítico cinematográfico Angel Miquel menciona en un pequeño ensayo llamado *Bohemios en el cine mexicano de los años treinta*, donde de alguna manera los jóvenes eran representados en un rubro llamado "bohemios" donde la juventud "tenía otro concepto de la vida y creía más acendradamente en el amor, la amistad y otros ideales sublimes."<sup>20</sup>

En semejanza con el siglo XIX donde se gestó el Romanticismo, movimiento filosófico que consideró que la realidad del individuo reside en la espiritualidad y donde el espíritu es creación; los bohemios se dedicaban a la creación artística, mientras que resentían la incomprensión de la sociedad con la cual sólo convivían cuando vendían sus creaciones. Ellos podían vivir en la pobreza, pero no era extrema. Charlaban largas horas. Las mujeres eran sus musas las cuales descubrían cuando ellas se encontraban en momentos difíciles (abandono o maltrato). Los conflictos sociales pasaban a segundo término.

Algunos ejemplos que enmarcaron estas situaciones fueron: *Bohemios* (Rafael E. Portas, 1934), *Una mujer en venta* (Chano Urueta, 1934), *Eterna mártir* (Juan Orol, 1937) y *La mujer de nadie* (Adela Sequeyro, 1937).<sup>21</sup>

Al respecto en la bohemia como lo expresó Carlos Díaz Dufoo, quien en 1894 había fundado con Manuel Gutiérrez Nájera la Revista *Azul*, "cabían todos los desórdenes, todas las locuras, todas las extravagancias, todos los vicios".<sup>22</sup> Esta definición aún siguió vigente en las generaciones posteriores.

<sup>19</sup> Ayala Blanco, Jorge *La aventura del cine mexicano*, pág.31.

<sup>20</sup> "La mujer de nadie", *La Prensa*, 29 de octubre de 1937, cit en Eduardo de la Vega y Patricia Torres, Adela Sequeyro, Archivo Filmico Agrasánchez. Universidad de Guadalajara, México, 2000, p.202 citado por Miquel Angel en *Bohemios en el cine mexicano de los años 30*, pág.6.

<sup>21</sup> En tiempos del cine mudo hubo alguna cinta como *La Tigresa* (Mimi Derba y Enrique Rosas, 1917) en la que se representó de esta forma al artista, *Ibidem*, pág.6.

<sup>22</sup> Carlos Díaz Dufoo, "La bohemia", *Revista Azul*, 22 de marzo de 1896; en edición facsimilar, tomo IV, pp.329-330. *Ibidem*, pág.11.

Para años siguientes: *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), que exalta el hogar mexicano de ese tiempo y el sacrificio de los hijos; *Mil estudiantes y una muchacha* (Juan Bustillo Oro, 1941) e *Internado para señoritas* (Gilberto Martínez Solares, 1943), evocan las experiencias estudiantiles de manera nostálgica; *Adiós Juventud* (Joaquín Pardavé, 1943), alude a la añoranza de los jóvenes estudiantes de 1922 con sus amores y su música de época; *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) y el reflejo del paternalismo y la comprensión entre padres e hijos. De alguna manera también el cineasta español Luis Buñuel en 1950 había filmado en México la película *Los Olvidados*, sobre la marginación de la juventud.

Los jóvenes entre chamarras de cuero, bailes juveniles, partidos de fútbol, enfrentamientos deportivos entre la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y el Politécnico, se daba un mundo juvenil de rebeldes sin causa (término acuñado por la película *Rebelde sin causa* de Nicolas Ray) a través de películas como *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956), *Paso a la juventud* (Gilberto Martínez Solares, 1957), *La locura del rock and roll* (Fernando Méndez, 1956), *Al compás del rock and roll* (José Díaz Morales, 1956).

En esos años no se transgredía la moral de la época. Se inculcaba a los jóvenes la idea de no enamorarse e involucrarse sentimentalmente, con mujeres que se hubieran dedicado a la prostitución como en *¡Viva la juventud!* (Fernando Cortés, 1955), *Paso a la juventud* (Gilberto Martínez Solares, 1957), *Los amantes* (Benito Alazraki, 1956).

En cuanto a la aflicción sobre la castidad de las jóvenes se encontraban las películas *Con quién andan nuestras hijas* (Emilio Gómez Muriel, 1955), *El caso de una adolescente* (Emilio Gómez Muriel, 1957), *Quinceañera* (Alfredo B. Crevena, 1958), *Chicas casaderas* (Alfredo B. Crevena, 1959).

Alejandro Galindo fue uno de los directores quién realizó películas sobre jóvenes. En ellas como *La edad de la tentación* (1958), *Ellas también son rebeldes* (1960), *Mañana serán hombres* (1961), manifestaba los “excesos” de la juventud como: la vagancia de los jóvenes en moto por la Zona rosa (por ejemplo), el ligue en cafés y discotecas oscuras, el emborracharse, el contestar groseramente a sus padres; sin embargo redimirá a los jóvenes, porque “si un joven se pierde, todos tienen la culpa, es decir nadie”.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ayala Blanco, Jorge, *Op. cit.*, pág. 180.

En ese momento no se habían abordado problemáticas sociales de una manera profunda como la delincuencia, la drogadicción, el alcoholismo, la homosexualidad, la bisexualidad, entre otras.

Dentro del cine de adolescentes, la película *Los jóvenes* (Luis Alcoriza, 1960), como lo señala Jorge Ayala Blanco, es un intento serio por innovar el tema de la adolescencia en el cine mexicano, porque posee un diálogo realista, donde existe una pugna entre los personajes y su ambiente, donde nos remite a un ambiente de posguerra, al neorrealismo italiano, además de imitar los estilos de vida norteamericana impuestos por medio de la propaganda y el cine, incluso los personajes son complejos y contradictorios.

El cine juvenil de los años sesenta fue representado por las voces cantantes de esos momentos: César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María, Alberto Vázquez. Era un cine de comedia rosa. Una de las actrices representantes será Angélica María considerada como la "novia de la juventud", la cual participó en *El Gángster* (Luis Alcoriza, 1966), *Cinco de Chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1968), guión escrito por José Agustín.

Otros ejemplos fueron filmes relativos a jóvenes de clase media que se reunían en fuentes de sodas, donde se dedicaban a cantar y lograban ser exitosos. Las historias trataban los líos amorosos de pareja, las preocupaciones y sacrificios de las madres a sus hijos, la previsión del matrimonio entre otras. *El cielo y la tierra* (Alfonso Corona Blake, 1963), *Dile que la quiero* (Fernando Cortés, 1963), *La edad de la violencia* (Julián Soler, 1963), *Canta mi corazón* (Emilio Gómez Muriel 1964) *Los novios de mis hijas* (Alfredo B. Crevenna, 1964), *Perdóname mi vida* (Pedro Galindo, 1964) serán entre otros, ejemplos del cine de los años sesenta.

*Alguien nos quiere matar* (Carlos Velo, 1969), abordaría el tema de la revolución a través de la sátira, el humor y la farsa; *Ya sé quien eres (Te he estado observando)* (José Agustín, 1970), definía las angustias y frustraciones de la juventud de clase media. Estos filmes serían sobre la pugna generacional.

Otros títulos a mencionarse como *El terrón de azúcar con LSD* (Tito Davison, 1968) incide en el tema de la droga LSD; *Las confesiones de una adolescente* (Julián Soler, 1969), comedia melodramática sobre las inquietudes de una chica adolescente; *Rosas Blancas para mi hermana negra* (Abel Salazar, 1969), acerca de la discriminación y el racismo; *Las bestias jóvenes* (José María Fernández Unsaín, 1969) una película que condenó a los jóvenes por tener relaciones sexuales, abordó la diversidad sexual (el lesbianismo) que se pagó con el suicidio, la



falta de comunicación entre padres e hijos. *Como perros y gatos* (Miguel M. Delgado, 1968), comedia que aborda el amor que se opone a la complacencia de los padres; *Los años verdes* (Jaime Salvador, 1966), comedia de jóvenes internadas, incomprendidas por sus padres.

La problemática de los jóvenes que enfrenta las hostilidades y peligros de la ciudad, se verá reflejada en *Los Caifanes* (Juan Ibañez, 1966). En *Más allá de la violencia* (Alfonso Corona Blake, 1970) abordaría el consumo de alucinógenos, la crítica a la libertad, el incesto. Se recrearía un rito, inspirado en el asesinato de la actriz hollywoodense Sharon Tate.

Debido a los acontecimientos de 1968, el régimen hizo lo posible por regular la rebeldía juvenil y evitar que se trataran temas de problemáticas sociales y políticas en el cine, encaminándolo a la música del momento (el rock), las drogas, la forma de vestir, los jipis, etc.

Se cae en una generalización de las temáticas porque como la expresa Jorge Ayala Blanco, “se trató de meter en un solo compartimento a toda la “juventud” y manejar a los jóvenes mexicanos como una entidad monolítica ¿A qué jóvenes nos referimos: a los jóvenes obreros, a los jóvenes lumpenes, a los jóvenes guerrilleros, a los jóvenes halcones, a los jóvenes priistas, a los jóvenes tecnócratas, a los jóvenes privilegiados o a los jóvenes de clase media apolítica?”<sup>24</sup>

Los años sesenta fueron la enunciación de la revolución sexual, la libertad y un concepto del amor por arriba de los márgenes impuestos. Pero aunque hubiera autenticidad en esas particularidades y manifestaciones de esa época, el cine continuaba siendo dirigido por hombres maduros. De los años 70s y 80s, pocos y sólo intentos marcaron esas décadas.

*Fantoche* (Jorge de la Rosa, 1976) mostraba la obsesión por el sexo y la violencia en la etapa infantil; *El muro del silencio* (Luis Alcoriza, 1971), el problema de la sobreprotección de una madre hacia su hijo, *Pubertinaje* (José Antonio Alcaraz-Leder, 1971), en el reconocimiento sexual entre dos niños envueltos en aspectos de moralidad; *Novios y amantes* en dos episodios: *Noche de bodas: novios y Dúo: amantes*, (Sergio Véjar, 1971) de las frustraciones y expectativas que provoca un matrimonio juvenil.

En *Canoa* (Felipe Cazals, 1971), el 14 de septiembre de 1968 cinco jóvenes empleados de la Universidad de Puebla que iban de excursión, serán linchados en San Miguel Canoa, por ser considerados parte del movimiento estudiantil de ese momento. Jóvenes que se vieron asesinados por un pueblo que se sintió amenazado en sus creencias religiosas.

---

<sup>24</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, pág.259.

En *Las Poquianchis* (Felipe Cazals, 1975) también varias jóvenes viven en el mundo de la prostitución en el Estado de Guanajuato. En *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976), “los muchachos parranderos se divertirán a costillas del hombre degradado”<sup>25</sup>

*Fonqui* (1982-84) mediometraje documental producido por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), será un ejemplo de una mirada cinematográfica a la existencia de una de muchas realidades a las que se ha enfrentado la juventud mexicana. Hoyo fonqui: “La liberación momentánea del atropello, el desempleo, la carencia de sitio, la comprensión de familia, los asaltos de la policía (...)El deseo de pertenecer, los rockeros creen que oír y bailar rock es la vida irrefrenable. Fonqui. Modos de vida, actitudes adolescentes y juveniles que delatan modos de vida. La capital de México resumida en una tarde húmeda de una colonia proletaria. Abstente de cualquier esperanza. No le hagas caso al fatalismo. Estás en tu elemento, chavo, ninguna comisión te vigila, tu lenguaje es tu mundo, tu cuerpo es tu lenguaje, tu libertad, expira en unas horas. Eres banda. No tienes porvenir atendible. Lo único que te importa es hacer visible tu presente.”<sup>26</sup>

En contraposición a *Fonqui*, *Estos locos, locos estudiantes* (*Cachún, cachún, ra-rá*) (René Cardona, 1984) y argumento de Luis de Llano M., será un filme creado a partir de la televisión privada Televisa. Película que fabricó personajes prototipos que tendrían una misma mentalidad: La generación cachuna: Jóvenes de clase media que se divierten y estudian y en donde no existe una mínima de rebeldía juvenil.

Otros títulos de la misma vertiente en los años 80s de Televisa protagonizadas por Lucerito serán *Coqueta* (1984) y *Delincuente* (1984), ambas de Sergio Béjar, donde aparece Pedrito Fernández; *Fiebre de amor* (1985) y *Escápate conmigo* (1988) películas musicales de René Cardona hijo, protagonizadas por “las estrellas del momento”, Luis Miguel en la primera y Mijares en la segunda.

Por ejemplo en los años ochenta, pueden mencionarse las películas *Cómo ves* (Paul Leduc, 1985) que lanzan una mirada a los jóvenes que se encuentran encerrados entre la miseria, la represión, la insalubridad y la violencia en la ciudad de México; en la que aparecen cantantes de rock como Rockdrigo, Cecilia Toussaint y el Tri, los cuales eran hilos conductores de las imágenes de los chavos banda y del poeta Javier Molina.

<sup>25</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, pág. 32.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 158.

*Diamante* (Gerardo Lara, 1984) mediometrage que aborda la delincuencia juvenil en la ciudad de Toluca a través de un joven oprimido por la violencia hereditaria.

Se hicieron películas comerciales que trataban temas como el rock o jóvenes inconformes pero bajo los lineamientos del sistema. *Un toke de roc* (Sergio García, 1988) largometraje en formato super 8, sería un “toque filmico y objeto de culto para numerosos jóvenes lumpen-clase-medieros, lumpen subproletarios y lumpen-lumpen a fines de los años ochenta”.<sup>27</sup>

*Perro Callejero I y II* con base en los niños de la calle que desde temprana edad se involucran con la drogadicción y la delincuencia.

*De veras me atrapaste* de Gerardo Pardo, en donde los jóvenes se encontraban en un ambiente de rock, drogadicción y represión policiaca. El director y guionista era el hombre que tocaba la batería en un grupo de rock progresivo llamado Manchuria. Película basada en un cuento de René Avilés Fabila.

*La banda de los panchitos* (Arturo Velazco, 1986), sobre un grupo de jóvenes con problemas de desempleo, drogadicción; “que aludía a la violencia lumpenaria, gozosa y con un panfleto redentorista.”<sup>28</sup> *Porros-Calles sangrientas* (Damián Acosta, 1990) y *Olor a muerte/Pandilleros* (1986), serán ejemplo del cine hiperviolento de los ochenta.

*Alguien se acerca* (Ramón Cervantes, 1989), relatará la historia de un joven lumpen carente de opciones sociales definidos para quien “en su rebeldía prefiere continuar cheleando, sentado de espaldas, sin darse por enterado, cuando su angustiada Julieta con el vientre hinchado va a buscarlo al taller a donde se ha desaparecido toda la semana.”<sup>29</sup>

En la cuestión sexual, *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermsillo, 1984) ilustra la libertad erótica y abordará el tema de la homosexualidad de un joven clasemediero.

Otros títulos a mencionarse serán en lo concerniente a la prostitución: *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés, 1985), donde una chica deambula por la ciudad de México entre detenciones policiacas y la cual sobrevive gracias a la prostitución y el robo y *Lili* (Gerardo de Lara, 1988) episodio de *Historias de la Ciudad*.

El reflejo de la autodevaluación de los años 80s donde se ve inmersa la juventud, se reflejará en películas de cineastas femeninas como *Dime algo por última vez* (1985), *La luz por la rendija* (1982), *A destiempo* (1986) de Rebeca Becerril.

<sup>27</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La disolvenca del cine mexicano*, pág.90.

<sup>28</sup> García, Gustavo; Coria, José Felipe, *Nuevo cine mexicano*, pág.65

<sup>29</sup> Ayala Blanco, Jorge, *Op.cit*, pág.449.

Otra mirada femenina puesta en la juventud será en *Azul celeste* (1988) y *Lola* (1989) de María Novaro, donde en ésta última una muchacha joven, madre soltera busca reencontrarse consigo misma. *Crónica de familia* (Diego López Rivera, 1986) revela una misteriosa alevosía en los seres, jóvenes o adultos que los circunda, como una prisión de clase<sup>30</sup>. *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989) recreará de manera superficial en un apartamento, la matanza del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

Hacia principios de los años 90s, el cine exaltaba como en los años 80s, a “las estrellas televisivas” del momento: Gloria Trevi, Ricky Martin, Bibi Gaytán, Paulina Rubio, Alejandra Guzmán, Garibaldi, Magneto; en películas como *Verano Peligroso* (René Cardona hijo, 1990), *Pelo suelto* (Pedro Galindo, 1991), *Más que alcanzar una estrella* (Juan Antonio de la Riva, 1992), *Zapatos viejos* (Sergio Andrade, 1992), *Cambiando el destino* (Gilberto de Anda, hijo, 1992), *Una papa sin catsup* (Sergio Andrade, 1994), *Bésame en la boca* (Abraham, Cherem, 1994).

En los últimos años el quehacer cinematográfico, ha cambiado la visión que se tenía, por ejemplo en los años cincuenta, sobre los jóvenes.

Aparecen los trabajos de temática sexual como *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón 1990), donde se abordó el tema del SIDA de manera cómica, pese a las críticas; *La tarea prohibida* (Jaime Humberto Hermosillo, 1990) relato del incesto de una mujer y su joven hijo; *Anoche soñé contigo* (Marisa Sistach, 1991) retrata el despertar sexual de un adolescente; *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1993), basada en una novela del premio Nobel Naguib Mafuz, adaptada por Vicente Leñero en un ambiente citadino del la zona centro (La Lagunilla), que abordará a la prostitución; *Libre de culpas* (Marcel Sisniega, 1995), donde un adolescente al morir su padre, reencuentra a su hermano mayor que vuelve de Europa, para corromper a los suyos, historia donde son cuestionados los valores tradicionales de la familia. *Un hilito de sangre* de Erwin Neumaier, acerca del despertar sexual de un adolescente; *La primera noche* (1998) y *La segunda noche* (2000) ambas de Alejandro Gamboa, acerca de las experiencias sexuales de varios adolescentes.

La mirada hacia la femineidad se verá en *La mujer de Benjamín* (1991) historia de una joven pueblerina que había sido raptada por un maduro tendero del pueblo y *Sin remitente* (1994) de humor negro donde una joven fotógrafa provoca la desgracia amorosa de un anciano a

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 432

través de cartas de amor por correspondencia, ambas de Carlos Carrera; *Ciudad de ciegos* (Alberto Cortés, 1990), que se desarrolla en el interior de un apartamento, en distintos tiempos, mientras transcurren el dolor, la reflexión sobre la vida, la muerte y el amor.

Acercas de la amistad y el amor encontramos a *Un año perdido* (Gerardo Lara, 1992), que relata la historia de dos chicas adolescentes en una preparatoria estatal toluqueña en los años setenta; *Novia que te vea* (Guita Shyfter, 1992), historia que reflejó el medio de la comunidad judía en la ciudad de México contextualizada en el México de los años cuarenta y cincuenta, de dos chicas (una judía y otra mexicana) en conflictos de amistad. *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1997), sobre la amistad entre una chica cubana y una mexicana, quienes comparten la experiencia de estar lejos de la figura paterna.

*Pruebas de amor* (Jorge Prior, 1991) melodrama el cual desemboca la relación de dos estudiantes enamorados, con cierta similitud a la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta*. *Un Embrujo* (Luis Carlos Carrera, 1998), romance secreto entre un niño de trece años y su maestra que se desarrolla en Yucatán.

En lo concerniente a las relaciones de pareja encontramos a *Cómodas mensualidades* (Julián Pastor, 1990), acerca de una joven pareja forzada a casarse por un embarazo inoportuno.

*Cilantro y Perejil* (Rafael Montero, 1996), acerca de los problemas conyugales, al mismo tiempo que el escritor German Dehesa aparece como psicólogo dando explicaciones acerca del amor, *Sexo, Pudor y Lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), historia donde se relatan las infidelidades, deseos, rechazos, separaciones y reconciliaciones, pero sobre todo la búsqueda desesperada del amor.

En lo que respecta a temáticas como la violencia, la marginalidad, la delincuencia, los problemas familiares, etcétera, encontramos a *Ángel de Fuego* (Dana Rotberg, 1991), en un circo callejero una adolescente trapeicista queda embarazada por su padre. *Lolo* (Francisco Athié, 1992) que relata la historia de un chico en un mundo marginal ubicado en la ciudad de México; *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993), cinta que exalta el sentimiento amoroso, donde se incluye el incesto; *Fibra óptica* (Francisco Athié, 1996), donde un joven periodista desempleado acepta escribir sobre el asesinato de un prominente líder sindical lo que lo insmicuye en el poder político arriesgando su propia vida; *Crónica de un desayuno* de Benjamín Cann, una visión ácida sobre la familia mexicana.

*Hasta Morir* (Fernando Sariñana, 1993), cinta que narra la historia de un joven cholo<sup>31</sup> que regresa a la ciudad de México e inicia en la delincuencia a su amigo de la infancia y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), en que un joven adolescente vive con su madre, su hermano, la esposa y el pequeño hijo de ella. Su convivencia intrafamiliar lo llevará a tomar decisiones que lo llevará a entrar en un mundo corrompido. La historia transcurre junto con otras dos: la de un ex guerrillero comunista y la de un hombre maduro que abandona a su esposa y se une a una exitosa modelo. Las historias se entrelazan por medio de un accidente.

En este nuevo cine que retrata a los jóvenes, hace un mayor énfasis en las cuestiones de pandillerismo, delincuencia, drogadicción, problemas de pareja, sexualidad, miseria, alcoholismo, violencia, desintegración familiar, etc., factores que son parte del comportamiento de la juventud y que el cine ha intentado mostrar de manera más cercana a la realidad, porque ahora quizá se trata de reflejar al joven ante la supervivencia de su mundo cada vez más difícil de vivir.

Elegir las películas *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros* del cine mexicano contemporáneo, se justifican a través del tipo de análisis cinematográfico desde el punto de vista de la historia y que será expuesto en el siguiente capítulo; así como lo que respecta a cada temática elegida para cada filme. Pero en el análisis ¿qué tipo de jóvenes están siendo abordados?

Si bien se había mencionado en el apartado anterior, que no existe una juventud sino varias juventudes. De este modo se puede decir que los personajes juveniles abordados son jóvenes de ciudad. En los filmes de *Lolo*, *Hasta Morir* y *Amores perros*, los jóvenes se enfrentan a la sobrevivencia entre la falta de recursos económicos, la imposibilidad de tener un empleo, el bajo nivel de vida, la desintegración familiar, la drogadicción, la delincuencia; entre otras situaciones a las que se enfrentan los jóvenes no sólo de la ciudad de México, sino de todo el mundo.

En el caso de *Sexo, pudor y lágrimas*, aunque se aborda a un tipo de joven de ciudad, éste ha tenido los medios para poder subsistir económicamente de manera holgada, se desenvuelve en un mundo de comodidades, porque el ambiente en el que habita es de oportunidades de desarrollo intelectual y laboral, a diferencia de los otros personajes que habitan en lugares dónde los problemas sociales están a la orden del día.

---

<sup>31</sup> Estilo juvenil surgido desde los años sesenta en el seno de la segunda generación de emigrantes mexicanos en California y difundido en los años ochenta en la frontera norte de México y en las ciudades del centro del país. Definición extraída de Feixa Carles, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, pág. 193

Con respecto a las temáticas, es difícil discernir una temática en un filme, porque pueden revisarse distintas e interrelacionarse. Sin embargo, el interés por estudiar esas películas, ha sido por la manera de retratar (aunque parezca reiterativo) las distintas problemáticas, en las que se ven desenvueltos cada uno de los personajes juveniles.

En *Lolo*, mirar al joven en un mundo de pobreza y marginalidad, que lo hace caer en el homicidio. En *Hasta Morir*, observar el mundo de la delincuencia a través de dos jóvenes, que pierden el valor de la amistad, llegando a destruirse. En *Sexo, pudor y lágrimas* apreciar a la soledad en la juventud, refugiada en la promiscuidad y en la falta del sentimiento del amor no sólo de pareja sino de sí mismo. En *Amores perros* examinar la violencia del medio, que va destruyendo las expectativas de convivencia entre los integrantes jóvenes de una familia, llevándolos a cometer actos delictivos, que los va destruyendo poco a poco.

De este modo, realizar un análisis cinematográfico, permite incorporar a la historiografía filmica nacional, documentos que aporten distintas visiones (que no serán las primeras ni las últimas), de los que han realizado nuestro cine, de cómo se ha plasmado cada temática y de su percepción por parte de los críticos y el público.

Esto no significa que no interesen los jóvenes del interior del país, como por ejemplo los jóvenes indígenas en su medio determinado. Solo que este estudio se aproxima a una realidad inmediata en la cual se encuentra mucha de la juventud urbana del Distrito Federal o de otras ciudades: el desempleo masivo, la falta de mejores condiciones de vida, la delincuencia, la drogadicción, la pobreza, y en otro tipo de jóvenes como el personaje de *Tomás*: el ocio, la soledad, el vacío, la promiscuidad, etcétera.

Estas consideraciones nos permiten entender que en los jóvenes urbanos existen diferencias. A su vez, no son los únicos que pueden vivir esas realidades, porque en los jóvenes de provincia también se presentan, pero deben ser precisadas para cada lugar y tipo de características culturales que ellos tengan y esto, formaría parte de otro análisis

## CAP. II. ANÁLISIS METODOLÓGICO CINEMATOGRAFICO.

### 2.1. EL CINE COMO DOCUMENTO HISTÓRICO.

En primera instancia, para relacionar al cine y la historia<sup>32</sup> retomaré las tres distintas aproximaciones que enuncia Marc Ferro:

1. - "Lectura histórica de la película" esto es, el papel que pueda tener el cine en el conocimiento del pasado reciente -remontable hasta los inicios de nuestro siglo- gracias a su carácter de producto cultural.
2. - "Lectura cinematográfica de la historia" la cual consiste en la posibilidad de elaborar un discurso histórico a partir de los medios expresivos intelectuales del Cine (se refiere concretamente al "cine histórico").
3. - "La propia historia del medio cinematográfico, la consideración del cine como objeto de la indagación histórica a través de una de las subdivisiones de la Historia General conocida como Historia del cine".<sup>33</sup>

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

Dicha aseveración se remite a que "cada película posee una historia que es Historia, con su trama de relaciones personales, su estatuto de objetos y personas, en donde se regulan privilegios y fatigas, honores y jerarquía..."<sup>34</sup>. El filme sea imagen o no de la realidad, documental o ficción, es Historia.

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

<sup>32</sup> Historia como " la ciencia de los hombres en el tiempo; examina el hecho humano en las condiciones de su época, y la sucesión de éstas (...) ciencia que estudia el origen y el desarrollo de la sociedad humana(...) la historia bien entendida es la memoria social, merced a la cual se hace inteligible la vida presente", concepto tomado de Brom Juan, *Esbozo de historia universal*, pág.15.

<sup>33</sup> Citado por Monterde, José Enrique, *Cine, historia y enseñanza*, pág.32.

<sup>34</sup> Ferro Marc, *Cine e Historia*, pág.15.



Así cualquier película posee un valor como documento histórico, por la relación que existe entre su autor, su materia y su espectador.<sup>35</sup>

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

La relación del cine con la historia nos aproxima a una situación que se advierte en esta investigación: el reflejo de la sociedad; en este caso, sólo una parte: los jóvenes de hoy en día representados en el cine mexicano.

El concepto de representación según el Diccionario de la Lengua Española significa evocar por descripción, retrato e imaginación y por otra, situar semejanzas de algo ante la mente y los sentidos.<sup>36</sup>

Sin embargo como señala Ramón Carmona, en el momento de relacionar al cine con el mundo exterior, surgen las siguientes interrogantes: ¿Cuándo una imagen es imagen de algo? ¿Cuándo una imagen mantiene una relación de representación con el tema que muestra, sea ese tema un "retrato" o una "invención?"<sup>37</sup>

A partir de estas interrogantes el análisis tendrá que ubicarse en el contexto histórico, en el cual se aborda la temática, es decir, el tiempo y el espacio donde se sitúan las historias en los filmes.

De ahí considerar que la relación entre el filme y cuanto le rodea puede ser vista como "espejo" de la realidad social, reproducirla o eventualmente amplificarla; o como "modelo" es decir, ofrecer una ejemplificación y una lectura a través de la propuesta de una situación en cierto modo extrema"<sup>38</sup>

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

Como manifiesta José Enrique Monterde, las formas de reflejo deberán ser confrontadas y contrastadas continuamente con los elementos definidores del contexto social.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág.68

<sup>36</sup> Citado por Carmona Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, pág.119.

<sup>37</sup> *Ibidem*

<sup>38</sup> Cassetti Francesco, *Cómo analizar un film*, pág. 266.

<sup>39</sup> Monterde José Enrique, *Op cit*, pág.47.

## 2.2. EL CINE Y LA COMUNICACIÓN.

En el capítulo anterior se ha expresado un poco la importancia que ha tenido el cine como medio de comunicación en cuanto a su relación con la sociedad.

Este carácter implicaría un conocimiento de tipo sociológico de cualquier filme, donde se vierten las afirmaciones como diría Andrew Tudor “acerca del papel de esta institución en la sociedad, de sus efectos, del contexto organizativo en el que opera, de la naturaleza, actitudes y preferencias de su público y de las interrelaciones existentes entre estos factores y otros innumerables”<sup>40</sup>.

Para conformar esta relación, es importante reconocer qué es la comunicación.

La comunicación se va a considerar como “un proceso de interacción entre una situación social parcialmente dada, donde se abarca el comunicador y el contenido, el público y la situación”.<sup>41</sup>

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

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

A su vez Alicia Poloniato define comunicación como “un hecho social producto de convenciones, de acuerdos tácitos entre los miembros de una comunidad para utilizar señales como instrumentos para transmitir mensajes.”<sup>42</sup>

Estas tres concepciones sobre los factores de la comunicación en el cine, se retoman para el análisis, donde la importancia recae en el contenido, que se verá en el análisis de las secuencias de los personajes juveniles.

<sup>40</sup> Tudor Andrew, *Cine y comunicación*, pág.13.

<sup>41</sup> M. Janowitz y D. Street, “The social Organization of Education” en P. H. Ossi y B.J. Biddle (Eds)*The New Media And Education*, Aldine, Chicago, 1996, pág.209, citado por Tudor Andrew en *Cine y comunicación*, pág.20.

<sup>42</sup> Poloniato Alicia, *Cine y comunicación*, pág.47.

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

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

-“El *representativo* (lo que se dice) es decir, lo que nos expresan las imágenes en movimiento y que constituyen la acción.

- El *expresivo* (cómo se dice) y que revela la individualidad del director, su estilo.

- El *apelativo* (para qué se dice) que puede provocar una reacción en el espectador ”.<sup>43</sup>

### 2.3. HACIA EL ANÁLISIS

En una aproximación de análisis de filmes, existen distintos niveles de lectura y de posibilidades para poder concretarlo. El presente método de análisis será conformado a partir de las aportaciones de modelos y estructuras de algunos teóricos de cine.

De ahí que para conformar la estructura del análisis, deba considerarse que no existe ningún método universal de análisis de filmes, como expresa Jacques Aumont, cada analista construye su modelo de análisis para el filme que va a estudiar.

El criterio que inicia cualquier aproximación al filme, radicará en establecer el punto de vista, el nivel analítico que consideremos apropiado en relación con los fines que nos hayamos propuesto. Así se irán enunciando los rubros específicos de cada teórico para conformar el análisis. De ahí, retomar los elementos que Aumont enuncia para el análisis filmico, para los fines de esta tesis:

- 1) “*Instrumentos descriptivos*, destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del filme(...) y en un principio todo se puede describir.
- 2) *Instrumentos citacionales*, siempre de una manera más próxima a la letra del filme.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág.55

3) *Instrumentos documentales*, que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él”<sup>44</sup>

En lo concerniente a los “*instrumentos descriptivos*”, se analizarán tres secuencias de cada película a analizar, las cuales cumplan con el objetivo del análisis. Es decir, en cada secuencia se verá la puesta en escena al personaje juvenil que se ubica en su temática concreta, relacionándose con los otros personajes y la importancia de éstos para poder entenderlo.

En cada comentario de las secuencias se tomarán los siguientes elementos, que menciona Syd Field para la construcción del personaje:

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

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

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

Por *secuencia* se entenderá como el grupo de escenas que forman una unidad autocontenida que con frecuencia es comprensible en sí misma. Cada una de éstas, tiene una función distintiva dentro de un film y cada una puede ser compuesta en una variedad de formas.<sup>45</sup>

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

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

1. *Profesional*. El personaje experimenta algún conflicto para lograr lo que se propone, en lo que respecta a sus motivaciones, en términos de situación dramática.

---

<sup>44</sup> Aumont Jacques, *Análisis del film*, pág.55.

<sup>45</sup> Dick Bernard F., *Anatomía del film*, pág.19.

2. *Personal*. Cómo interactúa con otros personajes, ya sea en forma antagónica, amistosa o indiferente.
3. *Íntimo*. Cómo interactúa entre sí. Esta parte abarca la vida del personaje cuando se encuentra a solas.<sup>46</sup>

Como *personaje* se considerará a “ese alguien” que es parte de acontecimientos y acciones relativos a una situación dada, que tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular <sup>47</sup>, además de que el espectador puede mirarse en el personaje e identificarse.

En cuanto a los *instrumentos citacionales*, se emplearán las películas en formato vídeo.

Por último en los *instrumentos documentales*, se recurrirá a las críticas publicadas, referentes a las producciones filmicas a estudiar.

El tipo de análisis que más se adapta para esta tesis es el *análisis histórico*, primeramente porque se ha justificado al cine como documento histórico. Sin embargo, se puede retomar a la *semiótica* <sup>48</sup>, que considera al filme como texto como el conjunto ordenado de signos, dedicado a construir “otro” mundo y a la vez establecer una interacción entre destinador y destinatario, utilizando los instrumentos de la sociología: afrontando el filme como una representación más o menos completa del mundo en que operamos” <sup>49</sup>

En esta categoría se retoma el concepto de “*espacio textual filmico*”<sup>50</sup>, donde en el filme se enmarca un principio y un fin, un tiempo y espacio determinados, ubicando a las historias en una lógica narrativa, considerando las situaciones culturales.

Esta acepción también se aproxima a una lectura analítica de tipo histórica, motivo que se centra en cuanto al sistema de relaciones que existen en el interior del filme con respecto al contexto social.

Asimismo retomar algunos elementos del teórico José Enrique Monterde para el análisis histórico del filme, de los cuales mencionaré los que serán aplicados.

---

<sup>46</sup> Field Syd, *Qué es un guión cinematográfico*, pp.14-15.

<sup>47</sup> Cassetti Francesco, *Op cit*, pág.177.

<sup>48</sup> Enfatiza la forma en que un film transmite su significado por medio de signos y de códigos, definición tomada de Dick Bernard F. en *Anatomía del Film*, pág.6.

<sup>49</sup> Cassetti Francesco, *Op cit*., pág.29.

<sup>50</sup> Carmona, Ramón *Op. cit*, pág.65.

- 1) “La *ideología* entendida como el conjunto de explicaciones, creencias y valores aceptados y empleados en una formación social(...)
- 2) El *imaginario colectivo*(...) como parte integrante de las mentalidades, los mitos y representaciones colectivas, sus contenidos son primordiales. Las representaciones (...)que constituyen un conjunto teórico a determinar de expresiones concretas de la mentalidad de una colectividad.
- 3) La *crítica* (...) responsabilidad de dejar un testimonio escrito sobre la recepción contemporánea de los filmes y la manera cómo éstos han sido entendidos en su tiempo...”<sup>51</sup>. El sentido que esos filmes han adquirido para una minoría selecta, pero en todo caso siempre representativa de ciertas actitudes provocadas por los filmes.

Los tres puntos, van a ser retomados en un inciso particular en cada análisis de las películas que se llamará “*valoración sociológica de la cinta*”<sup>52</sup>, donde se dará la relación de la película (las determinadas secuencias) con la sociedad, en este caso los jóvenes en la actualidad. Este apartado ubicará a los filmes en sus respectivas temáticas y en sus momentos y espacios definidos, confrontados con estudios sociológicos o históricos y la crítica cinematográfica. Lo concerniente a la crítica como elemento del filme, queda comprendido dentro del inciso referido a los “instrumentos documentales” dados por Jacques Aumont.

Todo esto para deducir cómo los jóvenes de hoy en día son representados por el cine mexicano.

---

<sup>51</sup> Monterde José Enrique, *Mágic Drac. Cine, historia y enseñanza*, págs.45-47,53.

<sup>52</sup> Pablo Humberto Posada, *Apreciación de Cine*, pág.93.

#### 2.4. LAS PELÍCULAS *LOLO, HASTA MORIR, SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS Y AMORES PERROS* COMO MATERIAL DE ESTUDIO.

En este inciso cabría el cuestionamiento de ¿por qué esas películas y no otras? De alguna manera, los filmes se justifican por un lado, no solo por el argumento, la puesta en escena, la interpretación, etc. Sino también porque, como expresaría Pierre Sorlin, el filme está ligado también a la distribución, a la recepción del público, al momento de la temporada en que se hubieron estrenado, a la permanencia en cartelera, etc.<sup>53</sup>

Por otro lado, todos los filmes son objeto de análisis, porque como expresa Jorge Ayala Blanco: “En el cine se reflejan, se traducen y se manifiestan numerosos cambios de mentalidad y ciertas evoluciones de la sociedad mexicana, sus atrasos y sus desesperadas puestas al día(...) de allí que ninguna película comercial u onanfsticamente exquisita sea deleznable, a fin de cuentas, si se descubre en ella alguna eficacia”<sup>54</sup>

Desde el punto de vista de la sociología del cine, como expresa el teórico I.C. Jarvie “incluso la peor película plantea o explora un interesante problema social, moral o personal”<sup>55</sup>

De las mencionadas consideraciones, se puede sustentar por una parte la justificación de las películas *Lolo, Hasta morir, Sexo, pudor y lágrimas y Amores Perros*; como material de estudio.

Sin embargo, el análisis de cada película podría suscitar por otro lado, una manera de representación que ésta puede tener en los hechos sociales que el joven vive. Cada filme ha dado muestra de cómo ha visto a la juventud desde sus distintos ámbitos: los jóvenes en la búsqueda de mejores oportunidades de vida, en sus constantes cambios de actitud e inestabilidad emocional, las maneras en que manifiestan sus percepciones del mundo, los problemas sociales en los que se encuentran inmersos, sus relaciones afectuosas con su familia, amigos, pareja que forman parte de su vida social. Estos y otros factores giran en torno a cada personaje juvenil, que han sido vistos por el cine mexicano en la actualidad.

El caso de los filmes *Lolo, Hasta morir, Sexo, pudor y lágrimas y Amores perros*, se ha querido estudiar por cada uno, una problemática específica. Esto porque es relevante poder retomar solo un factor, aunque este se relacione con otros.

<sup>53</sup> Citado por Monterde, José Enrique, *Op cit*, pág. 53

<sup>54</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La eficacia del cine mexicano*, pág. 14

<sup>55</sup> Jarvie I.C., *Sociología del cine*, pág. 9

Antes de mencionar las temáticas concretas, éstas han sido retomadas a partir del momento social que el país está viviendo. En estos últimos años se ha visto el incremento de la inseguridad, la pobreza, el desempleo, la marginalidad, la delincuencia, la drogadicción entre otros problemas que son producto de los cambios económicos, políticos, sociales y culturales que México vive.

En todos esos problemas sociales, se encuentra un sector que abarca según datos del INEGI el 29.4% de la población: los jóvenes. Muchos de ellos han sido protagonistas del mundo de la droga, de la marginalidad, del delito; de hogares disfuncionales, carentes de oportunidades de educación, de empleo, de una forma de vida económicamente estable. Sin embargo también hay jóvenes que han tenido las oportunidades sociales, pero sus problemáticas son otras: la soledad, la inestabilidad afectiva, la búsqueda de sus propios ideales, entre otras.

Así, no puede deducirse cuáles son las problemáticas sociales específicas de cada joven, sea obrero, campesino, estudiante, desempleado, empresario etc.; porque cada joven es distinto según el entorno en el que se ha desenvuelto y es por eso que el cine, no puede retratar a la juventud de una sola manera, aunque en algunas décadas el cine mexicano hubiera encasillado a la juventud en maneras de pensar y actuar específicas.

Sin embargo en estos momentos históricos, se ha querido retomar en las películas *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros*, solo el universo específico retratado de cada personaje juvenil

Así para el estudio de las películas, se clasificaron en torno a los siguientes temas:

### 1. MARGINALIDAD

La película de *Lolo*, es la historia de un joven obrero que habita en la periferia de la ciudad de México. Su vida cambia a raíz de que es asaltado y permanece inconsciente una semana, lo cual propicia la pérdida de su empleo. De ahí en adelante cambiará su vida.

Tratar el tema de la marginalidad, es un problema que en la sociedad mexicana continúa latente. Basta con ver las zonas aledañas al Distrito Federal y mirar todo el ambiente que las envuelve: carencia de servicios públicos, altos índices de drogadicción, delincuencia, falta educación, empleo, etcétera. Eso sin mencionar que existen regiones así en todo el país. En dicha problemática social, muchos jóvenes se encuentran encerrados, sin poder salir de ahí.



## 2. DELINCUENCIA

La película de *Hasta Morir* es una historia que narra la relación entre *Mauricio* y *El Boy*. *El Boy* personaje a analizar, desea ser como *Mauricio*, tatuarse como él, vestirse como él, llegar a las fronteras que él ha tocado, incluyendo el asesinato. Una historia que expresa el conflicto de los límites entre la amistad y el abuso, la lealtad y la indignidad. Es el reflejo de dos seres que parecen complementarse, pero que solo predetermina su destrucción.

La delincuencia es una situación que ha preocupado a nuestra sociedad, en lo que respecta a su seguridad personal. La delincuencia en la juventud, ha originado discusiones y estudios de por qué ésta se ve inmersa en ese mundo de violencia, cuáles han sido las causas que han llevado a los jóvenes a volverse delinquentes, cómo es el medio ambiente dónde se desarrollan los actos delictivos y qué los han llevado a ser objeto de persecución no sólo por las autoridades específicas, sino por la misma sociedad que en ocasiones, se hace justicia por su propia mano.

## 3. VACÍO.

*Sexo, pudor y lágrimas* es una historia que muestra a personajes de las nuevas generaciones, las cuales han convertido al sexo en algo fundamental y lo cual provoca la imposibilidad de entablar relaciones personales, donde los domina la insatisfacción. ¿Cuáles son algunas de las causas por las cuales los jóvenes ya no desean comprometer sus sentimientos y sólo buscan hartar sus deseos sexuales? El personaje de *Tomás* es para mi investigación, importante en tanto que refleja la soledad, el vacío y la despreocupación; motivos que son quizá respuesta de su comportamiento interpersonal de muchos jóvenes de hoy en día

## 4. VIOLENCIA

*Amores perros* es una historia que se divide en tres capítulos: *Octavio y Susana*, *Daniel y Valeria*, y *El chivo y Maru*. Su punto de unión es un accidente automovilístico que transforma la vida de los personajes. Para fin de mi análisis, se retoma solo la historia de *Octavio y Susana*. El personaje de *Octavio* un joven de aproximadamente veinte años vive en un México que desafía a la pobreza mientras se va incorporando en actividades clandestinas donde se organizan peleas de perros en los patios de las vecindades.

La violencia como otra problemática, que coexiste con otras, la encontramos muy cercanamente en el seno familiar, donde las conductas de sus individuos se ven influenciadas por el ambiente en el que se desenvuelven. Quizá no existe la figura materna, o la paterna ó ambas; o tal vez no falta ninguna, pero son el ejemplo que otorgan a las generaciones que les suceden.

*Octavio* en *Amores Perros*, no ha tenido la figura paterna a su lado, sólo la materna que no se ha percatado de lo que le sucede a su hijo, lo cual genera que éste se enamore de su cuñada, y a su vez, entrar en el mundo delictivo.

Quiero recalcar que pueden existir más temáticas, pero para fines de la investigación sólo voy a retomar las antes mencionadas. Sin embargo será necesario mencionar qué otras temáticas tienen relación con la temática eje de cada historia.

Finalmente pretendo exponer la estructura del análisis, que quedará conformada para todas las películas a estudiar en los capítulos posteriores:

1) **Características generales de la obra del director**, donde se muestra una semblanza de lo que ha realizado.

2) **Sobre el filme**, donde se muestran algunos datos acerca de las circunstancias de la realización de la película y los premios a los que fue acreedora.

3) **Sinopsis a partir del personaje protagónico**. Por *sinopsis* se entenderá como “resumen del argumento (exposición general de la intriga)”<sup>56</sup>

4) **Descripción y comentario de secuencias**, donde se analizarán tres secuencias por película, para describirlas y comentarlas; donde se intenta demostrar el objetivo específico de cada película.

5) **Características del personaje**, donde se usará el modelo de Syd Field “la biografía del personaje” donde se manifestaran las características de los personajes juveniles, las cuales son elemento fundamental para confrontarlos con el tiempo y espacio que están representando.

6) **Valoración sociológica de la cinta**, donde se confrontará a la película y su relación con la sociedad, incluyendo los elementos del análisis histórico: el imaginario colectivo y la ideología. Dicha comparación será con respecto a los estudios realizados por científicos sociales, con respecto a las temáticas a manejar en cada una de las películas, sin olvidar al contexto social donde se ubica la historia de la película. Ahí se incluirán los testimonios publicados, con respecto a la exhibición del filme.

7) **Comentario global**, que serán mis aportaciones pertinentes por filme, a partir de las consideraciones de los incisos anteriores.

---

<sup>56</sup> Mytry Jean, *Diccionario de Cine*, pág.246

## CAPITULO. III. LOLO

### 3.1. IDENTIFICACION DEL FILME.

#### 3.1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA DEL DIRECTOR.

Francisco Athié nació en la ciudad de México en 1956. Estudió teatro en Londres, Inglaterra y cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México (CCC). Colaboró como Director Asistente con la Compañía Nacional de Teatro en cinco puestas en escena y trabajó para la televisión mexicana.

Fue acreedor a la beca Fullbright con la finalidad de trabajar en el Advanced Computer por The Arts and Design de The Ohio State University sobre la interfase entre imágenes de cine e imágenes digitales.

En 1991 trabajó como Asistente de Dirección con Alfredo Joskowicz en la película *Playa Azul*.

Francisco Athié ha realizado quince cortometrajes entre los que destacan: *Trazos en blanco* (1985), (del cual se hizo acreedor de un Ariel); *El cantante que quería ser como Janis Joplin* (1987), un corto sobre el Quijote por encargo del Festival Internacional Cervantino; *Cutzamala* (1988) para las Naciones Unidas, *78 RPM* (1990), *Clockwise Jars* (1990), *Everithing she owes is today* (1989), etc; los cuales han sido exhibidos en Francia, España, Estados Unidos, Suecia, Italia, Japón, Canadá. Además de los largometrajes *Lolo* (1991) proyecto ganador del segundo concurso "Ópera Prima" convocado por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y *Fibra Óptica* (1996).

#### 3.1.2. SOBRE EL FILME.

El guión cinematográfico de *Lolo* fue trabajado en el taller de escritores del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y obtuvo la mejor calificación en el concurso que se convocó en el proyecto de Operas Primas. La historia de Francisco Athié fue trabajada durante cuatro años. Al respecto en una entrevista el director expresó:

“Fue muy prolongado definir lo que quería expresar en pantalla. Antes de la escritura hubo un periodo de gestación de más de un año. Fui asistente de dirección de teatro de Julio Castillo, mientras trabajaba en la adaptación de *Crimen y Castigo*. Durante ese trabajo me encontré con que era más lógico adaptarla a un ambiente mexicano. Además influyó en mi fascinación por Dostoyevsky. Esa fue la base de *Lolo*. El material que estructura el relato lo obtuve de elementos cotidianos, salvo el personaje de *Raskolnikoff*, que intelectualiza el crimen buscando rechazar a la madre a través de la glorificación. En el caso de *Lolo* no podía existir ese proceso de intelectualización. Desde 1988 había un tratamiento terminado y fue hasta 1991 que se empezó a rodar...”<sup>57</sup>

El certamen de óperas primas consiste en la presentación de guiones, de entre los cuales se seleccionan los mejores para que en un taller de producción se conviertan en proyectos globales de producción de largometrajes.

El rodaje de *Lolo* comenzó el 18 de noviembre de 1991 y se prolongó por cinco semanas. Las primeras secuencias se hicieron en un foro de los Estudios América, el resto en diversos escenarios naturales de la Ciudad de México.

Se dijo que en la zona del Cerro del Chiquihuite, por el rumbo de la Villa se trabajó esta filmación durante una semana y es una “locación un tanto alucinante porque es de las más marginadas de la metrópoli. Hay muchos “chavos” y es impresionante y difícil el trato. Son gente que no admite intromisiones de otras personas, hablan claro para exponer su problemática, tienen muchas razones para ser y vivir así, en el aspecto social y económico, sin embargo colaboraron...”<sup>58</sup>

En lo concerniente al rodaje Francisco Athié para la Revista DICINE aseveró en una entrevista realizada por Víctor Bustos:

Víctor Bustos: ¿El trabajar en esas zonas marginadas contribuyó a que el equipo se integrara más a la historia de *Lolo*?

Francisco Athié: “Permite una mayor concentración, permite que el celuloide se impregne de lo que le rodea, permite que la cámara capte no sólo lo que está frente a ella sino toda una

<sup>57</sup> *Cineteca Nacional*, Nueva Época, Año 16 No. 1118, pág.38.

<sup>58</sup> Gallegos, Jose Luis, “Terminó el rodaje de la película *Lolo* con la participación de Lucha Villa”, periódico *Excélsior*, 24 de diciembre de 1991, Sección Espectáculos, pág.21.

atmósfera y de alguna manera el medio ambiente que rodea a la filmación impregna a la filmación misma, por lo tanto permite que lo que uno está haciendo, cobre una intensidad mayor, aunque se esté consciente de que uno está haciendo una película, una película de ficción y no un documental. Pero sí se incrementa la potencia expresiva por que el medio ambiente opera sobre ti, es decir tú sientes que ahí está la gente, la banda, los alcohólicos, que ahí están los niños con sus cementos; en fin, cosas tremendas que tú estás viendo en esos momentos, que no vas a poner frente a la cámara, pero que estás percibiendo”.<sup>59</sup>

La película *Lolo* fue acreedora de los siguientes premios:

- Premio Musa de Cine otorgada por la Crítica Internacional en la VIII Muestra de Cine en Guadalajara en 1993, por el enriquecimiento al cine realista.

- Ganadora del segundo lugar Ciudad de México del concurso FECIMEX (Fondo de Estímulo al Cine Mexicano) en 1992.

- Premio Coral a la mejor Opera Prima en el Festival de cine de La Habana, Cuba y el Premio a la mejor coactuación masculina a Damián Alcázar.

- Premio Hugo de Plata al mejor actor (Roberto Sosa) en el Festival de Chicago de 1993.

- Ariel otorgado a la mejor coactuación masculina a Damián Alcázar en 1994.

### 3.2 SINOPSIS A PARTIR DEL PERSONAJE PROTAGÓNICO.

La historia se desarrolla en algún barrio de la periferia de la ciudad de México, donde habita *Dolores Chimal* (Roberto Sosa), joven de dieciocho años, obrero, conocido como *Lolo*. Su vida parece transcurrir normalmente junto a su familia: su madre *Doña Rosario* (Lucha Villa) que no se percata de los problemas que padecen sus hijos, sobre todo de *Olimpia* (Artemisa Flores), una joven adolescente que ha entrado en la delincuencia y quien convive con chicos banda y los pequeños *Isis* (Lorena Caballero) y *Mundo* (Bogar). Un día al salir de la fábrica donde trabajaba, *Lolo* es asaltado. A consecuencia de la golpiza permanece inconsciente una semana en el hospital y pierde su trabajo. Esto desencadena una serie de situaciones violentas que originan que *Lolo* pierda la noción del bien y del mal, hasta que por recuperar un reloj que su

<sup>59</sup> Bustos Victor, "Francisco Athié. Lolo y la violencia". Revista *Dicine* julio 1993, pág.19.

madre había empeñado con la usurera del barrio, una mujer arisca, *Doña Luz* (Alicia Montoya) comete un asesinato accidental contra *Doña Martha* (Teresa Mondragón), la hermana de ésta.

A partir de ahí *Lolo* temiendo ser descubierto se encierra en sí mismo, a tal punto que permita que acusen injustamente al organillero (Alonso Echánove), el hombre que lo ha protegido dándole trabajo.

Por otro lado, *Lolo* es acosado por su primo, el policía corrupto del barrio, *Marcelino* (Damián Alcázar), quien logra la confesión del asesinato, donde propone la responsabilidad a *Bobo* (Leonardo Hernández). Así *Lolo* le regala los tenis rojos y *Bobo* será ejecutado y colgado como escarmiento por el grupo de vengativos *punks*.

La banda del barrio, enterada de la traición de *Lolo* hacia el organillero, amenazan con quemarlo si no confiesa su delito.

A causa de las amenazas y los golpes asestados, *Lolo* le pide a su novia *Sonia* (Esperanza Muzo) (una adolescente que estudia secundaria, quién al parecer vive con su madre, pero nunca aparece) ayuda para poder escapar, la cual no encuentra más camino que venderse y prostituirse. Con el dinero en la mano huyen juntos.

### 3.3. CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE.

Con respecto a la obra de Fiodor Dostoyevski *Crimen y castigo*, de la cual existe cierta influencia en el filme, prevalecen similitudes entre el personaje *Raskólnikov* y *Lolo*; por supuesto, cada uno en sus diferentes momentos.

Ante esta situación Moisés Viñas hizo una comparación:

“Para Dostoyevski la idea argumental fue una profunda reflexión sobre la conciencia; pero para el director ha servido para realizar una más modesta visión de las zonas marginales de la Ciudad de México, con sus personajes afligidos por el desempleo, la explotación y la violencia”.<sup>60</sup>

En *Raskólnikov*, joven estudiante, existe angustia por la pobreza en la que se ve envuelto la cual lo lleva a asesinar y robar a una vieja usurera. De esa manera, poder continuar con sus

---

<sup>60</sup> Viñas Moisés, “Una película que parte de la idea de la novela clásica “Crimen y Castigo”, periódico *El Universal*, 18 de junio de 1993, Sección Espectáculos, págs. 1,10.

estudios y continuar ayudando a su madre y a su hermana que están en la miseria. *Raskólnikov* pretende resolver su situación económica para transformarse en un hombre trabajador, íntegro, compasivo; para poder “purgar” el crimen del cual se ha percatado de no dejar rastro, pero que le ha ocasionado un sentimiento de culpa.

Pero ahora *Raskólnikov* tratará de reivindicar lo sucedido por un lado, a través del amor de *Sonia*. Por otro el que le genera su misma condición de humano y la de una ley divina que le reclama castigo. Para expiar su culpa tendrá que enfrentarse a la sociedad a través de su confesión en un presidio.

Como lo expresó Francisco Athié y diversas críticas, la película de *Lolo* tiene similitudes en cuanto a la obra literaria de marcada psicología del siglo XIX del ruso Fiodor Dostoyevski.

Aunque sin duda en el terreno de lo filmico, ha sido relacionada con aquella película del cineasta español surrealista Luis Buñuel *Los Olvidados*, cinta que sin duda nos remite también a la marginalidad. En esta película los personajes también se desenvuelven en un ambiente de pobreza, quizá mucho más marcada por su desarrollo en barrios miserables. El personaje principal es el *Jaibo*, un adolescente que se escapa de la correccional y se reúne con sus amigos. Éste manipula a *Pedro* un niño que se encuentra en una constante búsqueda de amor, principalmente por el de su madre, sentimiento que lo orilla a colaborar con el *Jaibo*. *Pedro* es controlado por el *Jaibo* quien lo traiciona y lo destruye aunque después éste también sea destruido.

En otro contexto de miseria, no tan alejado de *Los Olvidados*, a continuación las características del personaje de *Lolo*, según el modelo de Syd Field.

### 3.3.1. PERFIL PROFESIONAL.

En un principio *Lolo* es un joven obrero que cuenta con dieciocho años aproximadamente, quien vive en una casa muy modesta con sus hermanos y su madre. *Lolo* se encuentra inconforme con el sueldo que recibe, lo cual se puede apreciar en la siguiente secuencia:

### INTERIOR. CAJA FÁBRICA. LUZ NEÓN.

Desde el interior de la ventanilla de pago vemos al CAJERO de espaldas dándole el sobre a un EMPLEADO. El hombre se marcha. Aparece el rostro de LOLO. Nos acercamos lentamente.

LOLO: *Dolores Chimal. Trece cuarenta y tres. Segundo Turno.*

El CAJERO busca. Seguimos acercándonos. Le da el sobre. Cuenta el dinero. CLOSE UP de LOLO que ve los billetes. El CAJERO tapa un poco el cuadro.

LOLO: *¿Por qué tan poco?*

Rostro adusto del cajero. Es un hombre hosco. Lo vemos a través de los barrotes desde el lado de LOLO.

CAJERO: *Mira: Descuentos del Seguro, impuestos sobre la renta, descuentos sindicales y el préstamo para la fiesta de tu jefa.*

LOLO: *Ay... pero el licenciado Mata me dijo que me lo iba a...*

CAJERO: *¿Qué quieres que yo haga mano?*

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Es conciso en esos instantes de ambiente laboral. La condición en las palabras concretas del cajero, es determinante ante cualquier objeción de *Lolo*.

**CONTEXTO:** El ambiente es oscuro, no sólo porque el día ha terminado, sino también por los rostros agotados de *Lolo* y de los demás obreros, quienes son de diversas edades: tanto gente que va entrando al periodo de la vejez como gente joven que lo único que desean es recibir su salario para poder marcharse. Actitud burocrática del cajero al ser explícito con *Lolo*.

**CARÁCTER:** La desesperanza de *Lolo* se manifiesta en el momento de recibir su sueldo. Existe una perturbación en el semblante de *Lolo* al percibir los descuentos realizados, porque ya había hablado con su patrón de las prestaciones requeridas.

### 3.3.2.PERFIL PERSONAL.

*Lolo* es una persona que convive con el *Organillero*, un hombre que rebasa los treinta años, con su hermana *Olimpia* una adolescente que se ha integrado a un grupo de chavos banda



y otros personajes del barrio. Sin embargo en lo sentimental está enamorado de *Sonia*, una chica adolescente de secundaria que también siente atracción hacia él.

En las siguientes secuencias se reflejan los elementos de este inciso:

### **INTERIOR. CAJA ORGANILLERO, NOCHE.**

Una casa hecha de cartón y lámina. Una simple habitación con lo más esencial.

El ALAMBRISTA limpia cuidadosamente su instrumento. Oye que tocan la puerta.

ALAMBRISTA: *Pásale.*

LOLO entra. Saluda sacudiendo la cabeza.

El ALAMBRISTA lo ve.

ALAMBRISTA: *¿Qué traes?*

LOLO se deja caer en la cama.

LOLO: *Me achicaló la ley y me corrieron de la fábrica.*

El ALAMBRISTA sigue trabajando. Pausa.

ALAMBRISTA: *¿Pues qué hiciste?*

LOLO permanece recostado.

LOLO: *Nada. Había cobrado y me agarraron. Estuve cinco días en la Cruz y cuando regresé a la fábrica me corrieron por faltas injustificadas... ¡Qué! ¿Ya no piensas regresar a las luchas?*

ORGANILLERO: *no, ya no. Pierdes la máscara. No es cosa de juego. Te conocen la cara, te bajas del ring y... (Suspira) te dedicas a otra cosa.*

LOLO: *Tienes café?*

ALAMBRISTA: *Oye... ¿pues cuáles causas injustificadas eh?*

LOLO prepara un café con leche. Revuelve el azúcar. Es la última cucharada del paquete.

LOLO: *Pues sí, pero el delegado los apoyó. Namás que me recupere y van a ver esos güeyes. Pinches putos.*

LOLO se sienta en una silla.

ALAMBRISTA: *(Se levanta. Toma un botecito con aceite) ¿Qué traían bronca?*

LOLO: *Yo por güey. Por andar diciendo que pagan una madre.*

ALAMBRISTA: *Uuuy mi Lolo. Te metiste con Sansón a las patadas y no pudiste meter*

*las manos.*

LOLO: *Sansón... ¿el de las películas?*

ALAMBRISTA: *Ese mero.*

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Es limitado porque no existe mucho vocabulario. Es fraterno, porque existe una amistad estrecha entre *Lolo* y el *Organillero*, aunque el tono es de frustración y de pesadumbre. Por un lado, no es para menos que *Lolo* haya sido asaltado y además despedido de su trabajo. En el caso del *Organillero*, añora el momento en que se dedicaba a la lucha libre.

**CONTEXTO:** El ambiente alude a la miseria. El *Organillero* vive en algún lugar alejado de la urbanidad en un cuarto de láminas donde solo tiene lo indispensable: una mesa, una cama y algunos accesorios de cocina. Hay pocos elementos que hablan de la personalidad del organillero: muñecos que se refieren a la lucha libre, actividad que es gusto del público y que ha sido retomada por el cine mexicano a través del mito de El Santo y otros. Otro elemento interesante, es el que menciona Leonardo García Tsao en *El ojo y la navaja* sobre la forma de vestir del *Organillero* que alude a *Pepe el toro* del filme *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez.

**CARÁCTER:** *Lolo* se siente desilusionado. A pesar de las adversidades que vendrán a causa de la pérdida del trabajo de *Lolo*, porque él es un sustento importante para su familia, existe cierto humor en su actitud.

La siguiente secuencia ejemplifica la convivencia entre *Lolo* y su hermana *Olimpia*, la cual se encuentra con sus amigos en la obscuridad de la noche. Se encuentran reunidos, después de que a uno del barrio lo asesinaron por la espalda por tratar de robar en una farmacia.

### EXTERIOR. BARRANCA. NOCHE.

OLIMPIA y sus CUATES beben y queman. Un foco agarrado de un diablito los ilumina. Hay una fogata al centro. Una grabadora prendida. LOLO aparece. Saluda con un movimiento de cabeza. OLIMPIA le pasa una cerveza. LOLO bebe. Ensayo unos pasos de baile. Ve a su hermana triste. Se acerca a ella

LOLO: *¿Qué transa?*

OLIMPIA: *Pues aquí, haciéndole su velorio al Pelón. (Se levanta)*

LOLO se queda confundido.

Un ligero paneo a los tres chavos banda que se encuentran bebiendo

LOLO está viendo. CESAREO (un muchacho de 15 años aproximadamente) se acerca por detrás.

CESAREO: *Le dieron un plomazo al Pelón. La tira no lo quiso aflojar. Quesque le hacen algo al cadáver.*

LOLO: *Autopsia.*

CESAREO: (Sonrie) *Simón.*

LOLO llega con OLIMPIA. Se sienta a su lado. Ella sonríe.

OLIMPIA: *Su jefa se puso como loca... nos fuimos a marimbear un rato pa' sacar la lana. Para la ley... a ver si le dan mañana al Pelón.*

Quiere aguantar el llanto, pero se le sale. Ve fijamente hacia el frente.

OLIMPIA: *Dicen que te dejan todo cortado... te quitan el cuero de la cara como si fuera máscara del Santo y te abren el coco con un serrucho... ggg... ggg... ggg...*

LOLO la abraza. Ella sigue hablando. Lleva su mano a la garganta de LOLO para enfatizar.

OLIMPIA: *Te abren desde aquí con un cuchillo de carnicero y se siguen hasta acá.*

Su mano se detiene en el ombligo del LOLO. Se lo pica. Él brinca y sonríe.

OLIMPIA Le da una bolsa a LOLO.

OLIMPIA: *Su regalo de navidad carnal.*

LOLO: *¿Tan pronto?*

OLIMPIA: *Ooh. Le dice a mi jefa que voy el lunes.*

LOLO saca unos tenis rojos. OLIMPIA se levanta sin esperar las gracias. Él ve los tenis. Nos acercamos lentamente. De uno de los tenis saca un fajo de billetes.

OLIMPIA baila con sus amigos. Se patean entre ellos. Sacan su furia.

## COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Existe una fraternidad entre *Olimpia*, sus *amigos* y *Lolo*. Puede reconocerse el léxico que usan muchos chicos banda, por ejemplo: "¡Qué transa! (¡Qué pasó!), Plomazo (un

tiro de bala), Simón (Sí), Lana (Dinero), Carnal (Hermano), Jefa (Madre).<sup>61</sup> Sin embargo se siente la desesperanza en las palabras de *Olimpia* y sus *amigos*, porque son un grupo que en su entorno son leales entre ellos mismos.

**CONTEXTO:** La cámara vislumbra desde algún punto en las alturas (aquí pudo haberse utilizado como escenario el Cerro del Chiquihuite) la ciudad envuelta en la noche, donde se encuentra *Olimpia* y sus amigos, chicos con características de “chavos banda” vestidos con chamarras de cuero, pantalones de mezclilla ajustados, accesorios como: brazaletes, anillos, peinados estafalarios, etc, los cuales están recordando al “*Pelón*”, un amigo de ellos que fue asesinado por querer asaltar una farmacia. Aquí pueden reconocerse las circunstancias en las que los jóvenes se ven envueltos: la falta de oportunidades los lleva a convertirse en delincuentes, que los va hundiendo en su propio mundo de carencias.

El ambiente es de cierto “desahogo”, porque se encuentran bailando *rock* (se escucha en segundo plano una estrofa de un grupo de rock mexicano que se llama *La Castañeda* y que aborda temas como la soledad), tomando y fumando como queriendo exteriorizar lo que tienen dentro. Sus rostros expresan la añoranza de quien los ha dejado.

**CARÁCTER:** *Lolo* se solidariza con los *chavos* y a su *hermana* la consuela, aunque ésta se mantiene firme ante la tristeza, porque no es muy expresiva.

### INTERIOR CUARTO DE VECINDAD. NOCHE.

SONIA está sentada frente al espejo. Una AMIGA (28-30) muy guapa y con llamativo maquillaje le ayuda a acicalarse.

AMIGA: *¿Y siquiera está guapo?*

SONIA: *Pues no sé, pero no es como los demás. Como que te ve de otra manera.*

AMIGA. *¿No será mayatón?*

SONIA: (Se pone de pie) *No seas bruta.*

Toma un muñeco que está en la cama. Juguetea con él mientras habla.

SONIA: *El día que le pegaron en el cine vi en sus ojos como si fuera un niño chiquito... desamparado el pobre. Como si necesitara que alguien lo cuidara... y también como que sabía cosas que nadie más adivina. Bien raro... como que no le da miedo que te des*

<sup>61</sup> Feixa. Carles, *El reloj de arena. Culturas juveniles*. Págs.190-192

*cuenta que anda bien clavado... bien abierto el chavo... como para quedarse con él toda la vida.*

Se queda callada.

La AMIGA pone la tapa al bilé. Empezamos a oír la música del organillo. Por el espejo vemos a SONIA levantarse y correr. La AMIGA voltea a verla.

En medio del patio de la vecindad, LOLO toca el organillo. Vemos DESDE ARRIBA.

SONIA está pegada a la cortina. Su amiga cerca de ella. Escuchan un momento.

AMIGA. *Uuy si ya lo había visto por aquí... no está mal tu cuate.*

LOLO sigue tocando. Ve hacia arriba. En su mirada nos damos cuenta que su chava se acerca.

SONIA baja la escalera. Al fondo vemos al BOBO asomarse a la ventana. Se oye un grito de mujer.

MUJER : *(Off) Sonia, ya métete a cenar.*

SONIA: *Al ratito voy mamá.*

Llega al lado de LOLO. Escucha la música. Se miran. LA CAMARA SUBE. Cae una maceta. Voltean.

Un INDIVIDUO mal encarado los está viendo. Lo vemos DESDE ABAJO.

INDIVIDUO: *Callen esa chingadera*

SONIA y LOLO ríen. Ella lo jala hacia un lugar oscuro del zaguán. Dejan el organillo recargado en la puerta. Están Agachados. Sus rostros, rodeados de oscuridad, se iluminan suavemente.

SONIA: *¿Dónde andabas?*

LOLO: *En mi casa. No me dejaba salir mi mamá.*

SONIA: *Mmm tan grandote y tan chiquiado.*

LOLO: *No, es que se me iba el avión en cuanto me paraba... veía como nublado.*

SONIA le besa los párpados. En la boca. LOLO la acaricia. Desabotona la blusa. SONIA tiene una cruz colgando del cuello. Se oye un taconeo.

Aparece la AMIGA de SONIA vestida muy llamativa para trabajar, los percibe entre las sombras.

Ellos la miran desde ahí.

La AMIGA se acerca. Acaricia la cara de LOLO. Abrocha la blusa de SONIA.

AMIGA: *Cuidala chavito, que es centavo.*

La AMIGA se aleja. Escuchamos su risa. LOLO ve a SONIA.

LOLO: *¿A poco eres quinto?*

SONIA: *Mmj*

LOLO: *Has de ser la última de la colonia.*

Se ríen, se abrazan y meten en lo oscuro. Sobre el negro escuchamos risas y arrumacos.

SONIA: *¿Qué es esto?*

LOLO: *Un desarmador.*

Más risas. Se oye el ruido del desarmador al caer. LA CÁMARA HACE TILT DOWN, vemos el desarmador.

#### **COMENTARIO:**

**DIÁLOGO:** Es fraterno entre *Sonia* y la *amiga* mientras se describen algunas de las características de la personalidad de *Lolo* de las que *Sonia* se ha percatado. Ella se encuentra en un estado de enamoramiento, que se percibe en su rostro y en el tono de voz cuando menciona el nombre de *Lolo*.

En el diálogo entre *Lolo* y *Sonia* se manifiesta la atracción recíproca entre esta pareja de adolescentes, en la forma de mirarse y de hablarse.

**CONTEXTO:** Es austero porque se refleja en el tipo de habitación donde vive *Sonia* porque es una vecindad. En esta y en otras secuencias la presencia de la madre de *Sonia* nunca ocurre. Se hace presente el fenómeno de la prostitución que se manifiesta en la *amiga*, la cual en un momento de la escena le dice a *Lolo* que cuide a *Sonia* porque es “centavo”, caló que se refiere a la “virginidad en la mujer”, situación que en la respuesta de *Lolo*, implica una carencia en el ambiente en el cual se desarrolla la historia: “has de ser la última de la colonia”.

**CARÁCTER:** *Lolo* es tierno con *Sonia* y a pesar de que la conoce de poco tiempo y han comenzado una relación, tiene atenciones hacia ella, por ejemplo: llevarle serenata. Aunque por otro lado, no puede creer que *Sonia*, aún conserve su virginidad, quizá por las manifestaciones de amor que han tenido.

### 3.3.3.PERFIL INTIMO.

Esta escena se manifiesta en un momento en que *Lolo* se encuentra solo, días después del asesinato de la hermana de la usurera; se encuentra cerca del lugar de los hechos.

#### EXTERIOR. TIENDA. MEDIODIA.

La tienda de las ancianas permanece cerrada.

Frente a la tienda está *Lolo* con una cerveza en la mano. Observa con aire pensativo. Bebe. Mira la botella. Levanta la vista. Saca el broche de su bolsa. Lo observa. Parece recordar el asesinato. Se levanta.

Mecánicamente camina hacia la tienda. Lo hace como si caminara sobre algo muy delicado y temiera romperlo. De pronto escucha un rechinado. Vemos la trompa de la patrulla acercarse. Él voltea sin inmutarse.

La cerveza resbala de su mano.

#### **COMENTARIO:**

**DIÁLOGO:** Es probable que exista un monólogo interno de preguntas y respuestas ante lo sucedido: sus miedos, sus incertidumbres, las consecuencias después del asesinato.

**CONTEXTO:** Las calles en contrapicada se encuentran solitarias, con algunas pintas en las paredes hechas quizá por grupos de jóvenes. Se escucha un sonido de campana, que le evoca a *Lolo* el asesinato. Es importante un símbolo que alude al luto: un moño negro en la puerta de la casa, costumbre que suelen tener algunas personas de la ciudad, pero también de provincia.

**CARÁCTER:** *Lolo* a través de las expresiones de su rostro, pareciera buscar un momento de tranquilidad, porque después de haber cometido el acto homicida, se encuentra entre varios sentimientos contrapuestos. Primero no ha sido capaz de confesar que fue él quien asesinó a la mujer y no el *alambrista*, porque el día de los hechos se encontró el organillo fuera de la casa de la *anciana usurera*; ha obsequiado a *Bobo* los tenis rojos que fueron objetos clave para identificar al asesino. Después de estas acciones, la personalidad de *Lolo* se encuentra en inestabilidad, porque la cobardía, el miedo, lo han acorralado en su comportamiento.

Finalmente con respecto a su interpretación en *Lolo*, Roberto Sosa habla de su personaje y de la película en general:

"Lolo es alguien que todos llevamos dentro... los personajes de *Lolo* no son inventados. La ficción se queda corta"<sup>62</sup>

La película de *Lolo* "sale de nuestra realidad, sin hablar de la marginalidad económica, ni del barrio, ni del folclore de las zonas urbanas (...) *Lolo* habla de la marginalidad del alma, del ser humano, creo que finalmente es un tema más universal, más extenso, cosas que hablan de *Neza* que se resuelven en la pantalla, en imagen y eso a mí me da satisfacciones como intérprete de *Lolo*"<sup>63</sup>

#### 3.4 DESCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE SECUENCIAS.

##### INTERIOR.OFICINA FABRICA. TARDE.

Sentado en el escritorio vemos un INDIVIDUO (35 años) moreno, calvo y de bigote. Viste de traje. Concentra la mirada en unos papeles. En uno de ellos se lee toda la información sobre LOLO.

La puerta de la oficina se abre. El RUIDO de fondo crece. Levanta la vista.

INDIVIDUO: *¿Qué pasó Dolores?*

LOLO duda en entrar.

El INDIVIDUO se pone de pie.

INDIVIDUO. *Pásale carajo, que no tengo todo el día.*

LOLO cierra la puerta.

Vemos entrar materia prima a la línea de producción.

EL INDIVIDUO está sentado sobre el escritorio.

INDIVIDUO: *¿De cuál aumento hablas?*

LOLO recargado contra el vidrio, un poco a la expectativa. Con las manos toma uno de los barrotes que cubren el ventanal. Al fondo la gente labora.

LOLO: *¿Yo, a qué horas?*

El INDIVIDUO se va tomando agresivo.

<sup>62</sup> "*Lolo*, una reactualización *Los Olvidados* en Cannes, periódico *Novedades*, 20 de mayo de 1993, sección espectáculos, pág.1

<sup>63</sup> Roberto Sosa habla sobre la película de *Lolo*", periódico *Excélsior*, 20 de diciembre de 1992.



INDIVIDUO: *No te hagas, te oyeron en el baño. Qué no ves que el negocio no funciona... Además para eso hay sindicatos.*

LOLO menea la cabeza.

LOLO :charros

EL INDIVIDUO voltea.

INDIVIDUO: *¿Qué?*

Comienza la transformación de la materia prima en la línea.

EL INDIVIDUO está al lado de LOLO. Casi copia su actitud. El tono de voz ha cambiado. Suena amigable.

INDIVIDUO. *Tiene dieciocho años ¿no?*

LOLO asiente

INDIVIDUO: *Yo empecé aquí como tú... hace diecisiete años y ahora veme. En lugar de estar pensando en tarugadas deberías meterte a estudiar... la compañía podría ayudarte un poco y...*

LOLO: (Interrumpiendo) *No, si a mí no me molesta ser obrero. Lo que jode es lo poco que pagan.*

El producto corre por la línea.

EL INDIVIDUO está sentado de nuevo en su escritorio. Habla en tono conciliador.

INDIVIDUO: *No le muevas Lolo...*

LOLO se sienta en una silla al lado del escritorio.

LOLO: *Qué, me va a correr o qué... ¿a poco a usted le alcanza la lana?*

EL INDIVIDUO hace una pausa. Mueve la cabeza.

INDIVIDUO: *Está bueno Lolo, vete a trabajar.*

DISOLVENCIA.

### COMENTARIO:

**DIALOGO:** Es de inconformidad y de objeción por parte de *Lolo* hacia el patrón. *Lolo* es capaz de manifestarse en contra del mal salario que recibe, sin importarle las consecuencias. La actitud del patrón es hostil. Se percibe la prepotencia del jefe hacia el trabajador que muchos obreros tienen que enfrentar

**CONTEXTO:** Se puede percibir el movimiento que existe en el ambiente laboral de

muchos obreros.

**CARÁCTER:** *Lolo* es conformista, en el sentido de que su condición de obrero le agrada, ya que el patrón le ha dicho que la empresa puede ayudarlo para poder dedicarse a estudiar, lo cual implica una superación personal en *Lolo*. Por otro lado *Lolo* expresa lo que no le gusta, porque en el fondo desea mejorar su calidad de vida. Sin embargo, ¿cómo puede existir esa motivación interna, si la necesidad de *Lolo* es cómo poder subsistir a la miseria? El ambiente en el que se ha desenvuelto no le permite dedicarse a estudiar, porque hay otras prioridades como ayudar a su familia.

### EXTERIOR. ESCALERAS. CASA DOÑA ROSARIO. NOCHE.

*Lolo* sube rápidamente las escaleras. Se detiene de pronto. Sentado en la última está *Marcelino*. Fuma tranquilamente.

MARCELINO: *Buenas noches Dolores.*

LOLO se acerca lentamente. Hace un gesto con la cabeza. Intenta seguir su camino. La mano de MARCELINO detiene a LOLO por la pierna.

MARCELINO: *Siéntate a cotorrear ¿no?*

Lo jala.

LOLO cae sentado a su lado. Los vemos en TWO SHOT desde abajo.

MARCELINO: *Mira mi Lolo, cuando el Alambrista y yo éramos chavos, yo me metí en una bronca... en un asalto matamos al de la vinatería...al único que apañaron fue a mí. Cuando me llevaron a los separos se dieron tinta que era mayor de edad. Me amenazaron con colgarme el muertito a mí solo si no aflojaba. Entonces se me ocurrió darles varios nombres falsos pero se me salió el del Alambrista. Total él no andaba en el robo ni nada. En cualquier chico rato lo soltaban. Me dieron la viada con la condición de que entrara a la Academia de Policía. Y aquí me tienes. Con este cabrón otra vez en el bote y ahora por tu culpa. (LOLO intenta hablar) Dolores, deja de hacerte Lolo. Yo sé que tú mataste a la ruca... ese fantasma te va a traer jodido hasta que te mueras (ríe), no te asustes, a todo se acostumbra uno... te voy a proponer un pacto: tú me dices dónde están los tenis y yo te doy chance de que te peles.*

LOLO: *No, cómo crees. Seguro se los vas a plantar al Alambrista.*

MARCELINO: *Al Contrario, pero ai como tú veas... ya anda corriendo el runrun en el barrio de que le van a partir su madre al culpable por culei.*

LOLO piensa un momento.

LOLO: *Es que se los di a Bobo.*

MARCELINO: *¿Todavía vive donde mismo?*

LOLO: *No, no mames.*

MARCELINO: *Tu dirás... o tú o él... no hay de otra carnal.*

LOLO da la dirección a MARCELINO.

MARCELINO: *Te voy a dar hasta mañana para que arregles tus cosas y te peles. Si te veo después te llevo a la Academia... y caite con una lana ¿no? Me debes varias revistas.*

LOLO le da unos billetes. El primo le quita el resto.

#### **COMENTARIO:**

**DIALOGO:** A pesar de que existe un parentesco, el *policia* no desea ayudar a *Lolo* a remediar su problema. En esta secuencia, se denota el punto de confrontación de lo que será el desenlace o el principio de una vida de desasosiego para *Lolo*. Primeramente ha entrado en un mundo corrupto e injusto que protagoniza para poder sobrevivir. Está al servicio de alguien más fuerte que él, sin pensar en las consecuencias.

**CONTEXTO:** La austeridad se ve reflejada en el espacio en el que se encuentran *Lolo* y *Marcelino*, que evoca la falta de servicios públicos como la pavimentación. El ambiente de oscuridad se ve a la vez aunado con un mundo de luz para los marginados: la religión. No solo en esta secuencia se percibe este fenómeno. En la casa de *Lolo* figuran elementos de creencia religiosa, así como en la casa de la usurera. Así, una figura de la *virgen de Guadalupe* es un símbolo omnipresente entre la proposición de *Marcelino* hacia *Lolo*.

**CARÁCTER:** *Lolo* se encuentra en una inestabilidad emocional: está aturdido, acobardado lo que le impide reconocer el valor de la honestidad. La única salida que le queda es huir, sin importarle que otro pague por su delito.

## INTERIOR. PATIO DE LA VECINDAD. NOCHE.

SONIA entra con sus libros de la escuela. Viene uniformada. Oye la voz de LOLO.

LOLO: ¡Sonia!

Ella se detiene. Ve alrededor. Está contenta.

SONIA: *¿Dónde estás?*

De la oscuridad sale una parte del rostro de LOLO. Está tirado en el piso. Tiene sangre seca en la boca.

SONIA se acerca conteniendo un grito. LOLO no se deja tocar. Ella en la luz. El se mete a lo oscuro.

SONIA: *¿Qué te pasó?*

LOLO: *Me madrearon los del barrio... me iban a quemar...*

SONIA comienza a desesperarse

SONIA: *¿Por Qué? ¿Qué hiciste?*

Silencio. Se oye un llanto entrecortado. SONIA jala a LOLO hacia la luz. Vemos su rostro tumefacto.

SONIA : *¿Qué hiciste?*

LOLO: *Me dijeron que eso no se le hacía a los cuates... que tenía que alivianar al Alambrista.*

SONIA: *¿Qué hiciste?*

Se separa de LOLO. Parece comprender.

LOLO: *Yo maté a la ruca de la tienda... pero no fue a propósito... solo quería el reloj de mi mamá... de veras...*

Ella se levanta. Se va a ir.

LOLO: *No me dejes... Solo quería el reloj de mi mamá.*

Se arrastra como tullido hacia ella.

LOLO: *Ayúdame a pelarme... Consígueme dinero ¿no?...para irme a otro lado... me van a matar...*

SONIA: *¿ El alambrista?*

LOLO: *Marcelino sabe todo... me dijo que él lo va a sacar de la cárcel... todo fue un accidente... yo no quería matarla... yo no quería matarla.*

SONIA le muestra una cruz.

SONIA: *Júralo.*

LOLO besa la cruz. La mira suplicante. Saca el prendedor. Se lo extiende a Sonia.

Vemos a SONIA en contrapicada. Su expresión va cambiando.

La mano de SONIA toma el prendedor de la mano de LOLO.

Lo incorpora. Los libros quedan tirados.

Suben lentamente las escaleras. Caminan por el pasillo. Pasan frente a una ventana donde hay luz. LOLO se detiene. Ve hacia el interior.

BOBO está viendo la televisión con su mamá. Trae puestos los tenis. Come pan con chocolate.

Regresamos a LOLO pegado al vidrio.

LOLO: *Perdóname carnal.*

SONIA está a su lado.

SONIA: *¿De qué quieres que te perdone?*

LOLO la ve confundido.

LOLO: *No... de nada.*

Echa a andar trabajosamente. Se mete en la oscuridad.

Vemos a BOBO y a su MAMA.

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** La desolación de la vecindad acompaña el tono de desesperación en *Lolo*. Denota el preludio de lo que será el desenlace del filme. Se encuentra afectado física y psicológicamente por los golpes que ha recibido. *Sonia* le da su comprensión y está dispuesta a ayudarlo. Aquí también las creencias religiosas se manifiestan a través de *Sonia*.

**CONTEXTO:** *Lolo* y *Sonia* continúan aún cayendo en un mundo corrompido. *Sonia* entrará en el ambiente de la prostitución para conseguirle el dinero a *Lolo*. Después sólo les quedará huir juntos, abordando un camión de servicio urbano (los desaparecidos ex camiones Ruta 100) que los llevará quizá a otro mundo parecido al suyo, o quizá no.

**CARÁCTER:** La traición de *Lolo* hacia Bobo, domina los sentimientos que pudieran exteriorizar la verdad. *Lolo* ha tomado una actitud cobarde escogiendo la huida sin saber qué es lo que les depara a él y a *Sonia*.

### 3.5. VALORACIÓN SOCIOLOGICA.

De acuerdo con el análisis expuesto de cada una de las secuencias que enmarcan el ambiente de marginalidad donde se desenvuelve *Lolo*, es pertinente hablar del término.

La palabra "marginalidad" para describir importantes porciones de las poblaciones, se puede definir a partir de su consideración como rurales o urbanas y las características que se asocian con las conductas marginales como: "la anomia social, el desarraigo, la inadaptabilidad, el tradicionalismo, la pasividad, la criminalidad, el pesimismo y el fatalismo"<sup>64</sup> las cuales no pueden ser peculiares o específicas.

El fenómeno de la marginalidad en el aspecto urbano y que toca a este análisis, ha sido objeto de estudio por diversos especialistas, los cuales han considerado el origen de la marginalidad como "consecuencia histórica de un conjunto de factores económicos, sociales, culturales y políticos(...) la esencia del problema no radica en la voluntad o desidia de las personas ni en sus rasgos culturales y que tampoco es sólo problema de algunos individuos, sino un problema socioeconómico muy complejo que atañe a todos los mexicanos."<sup>65</sup>

Durante la década de 1980, que se encontraba en una crisis como las que hemos vivido en los últimos años, cada una con su especificidad; las grandes ciudades vivieron el surgimiento de los sectores jóvenes de la población marginada. "Década de las bandas" la llamaron los conocedores, porque los jóvenes encontraban en la reunión espontánea y callejera, un mecanismo para decidir las vicisitudes impuestas por el entorno económico deprimido, que les quitaba toda oportunidad para incursionar en una sociedad, que no tenía lugar para ellos.

En aquel momento, "el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA) había logrado instalar un proyecto de política integral de atención a la juventud en función de las nuevas circunstancias, que a su vez recibían análisis, justificación y hasta apología desde las universidades y los espacios de investigación."<sup>66</sup>

Posteriormente para el inicio de la década de 1990, la problemática que en un principio había sido privativa de adolescentes marginados, se descubrió en una gran generalidad. Los

---

<sup>64</sup> Vélez Ibañez, Carlos G, *La Política de lucha y resistencia: Procesos y cambios culturales en el México central-urbano 1969-1974*, pág.38.

<sup>65</sup> Ponce de León, Esmeralda, *Los marginados de la ciudad*, pág.13.

<sup>66</sup> Maza Carlos, "Amores Imposibles. Sobre las relaciones entre la investigación y las políticas de Juventud", *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*, pág.63.

niños en edad de cursar la educación primaria engrosaban el universo de los habitantes de la calle, en actividades de limpiaparabrisas, en la vendimia de cualquier cosa, etc.

El término marginalidad también ha sido empleado para poder describir “a personas que se encuentran en condiciones de paracaidistas” quienes son económicamente explotadas y políticamente reprimidas”.<sup>67</sup>

Sin embargo el uso del término “marginalidad” para describir la situación económica y política de las personas que viven (por ejemplo) en lugares como ciudad Netzahualcóyotl o en otros, se debe especificar cómo será empleado para el análisis, porque como lo expresa el teórico Perlman con respecto a la marginalidad de la habitación en barrancas, en las comunidades de emigrados o en los asentamientos de ciudad Netzahualcóyotl: “no son “marginales” sino integrados a la sociedad... (ellos) no son económica y políticamente marginales, sino explotados y reprimidos, no son social y culturalmente marginales, sino estigmatizados y excluidos por un sistema cerrado.”<sup>68</sup>

Por el contrario, coincido con la definición de que los seres marginales “son parte de la estratificación social que no han tenido acceso al empleo, ni a los beneficios que otorga la seguridad social”.<sup>69</sup>

Así también estoy de acuerdo con la siguiente definición, de los marginados concretamente en la ciudad, los cuales “son los hombres, las mujeres, los niños y los ancianos que vemos en las calles ejerciendo el oficio de la miseria. Algunos tienen la suerte de encontrar trabajo, aunque eventual y mal pagado, como albañiles, sirvientes, barrenderos, obreros y aprendices. Sin embargo, la mayoría trata de obtener ingresos desempeñándose como limpiadores de parabrisas, boleros, pepenadores (individuos que obtienen ingresos mediante la venta de objetos seleccionados de los desperdicios, y que generalmente viven dentro de los grandes basureros municipales), cantantes de camión, vendedores ambulantes, tragafuego, prostitutas, rateros o mendigos. Para vivir, se instalan en cualquier espacio libre, donde construyen habitaciones sin ventanas ni baño, y forman asentamientos carentes de servicios, como agua potable, drenaje, pavimentación y luz eléctrica. Éstos lugares se constituyen en

<sup>67</sup> Carlos G. Vélez bañez, *Op Cit*, pág.37.

<sup>68</sup> *Idem*

<sup>69</sup> García Flores, Margarita, *La seguridad social y la población marginada*, pág.49.

espacios caóticos donde se concentran diversos problemas como insalubridad, morbilidad, mortalidad infantil, hacinamiento, promiscuidad, alcoholismo y violencia”.<sup>70</sup>

Los marginados han quedado en el límite de los beneficios del desarrollo nacional y de los beneficios de la riqueza generada. Habitan donde terminan los servicios.

Sólo queda para los marginados el conjunto de empleos asalariados más bajos: “ocupaciones manuales sin calificación, en la construcción, en la limpieza, vigilancia, reparación y manutención, servicio doméstico y ocupaciones desvalorizadas, reliquias de la economía tradicional”<sup>71</sup>

Muchos de los mexicanos marginados se encuentran en las llamadas “ciudades perdidas” que cerca de la Ciudad de México concretamente, lo constituyen los flancos de los cerros al Norte. En Azcapotzalco, Naucalpan, Tlalnepantla, Ecatepec, Cuautitlán, etc; además de los anexos de la Sierra de Guadalupe. “Las habitaciones de estas zonas se distribuyen dispersas o alineadas en cuadros separadas por calles, las cuales tienen muy fuerte pendiente y las casas, por su parte no cuentan con una cimentación horizontal, razones que dificultan la canalización del agua y la instalación del drenaje”<sup>72</sup>

Entre otras características de las zonas marginadas, existe la asfixia económica del lugar de origen, la carente calificación para el trabajo, la escasa educación y abundante familia.

Prevalcen también pautas de comportamiento que van desde la lucha por mejores condiciones, aunque pueden ser contradictorias: por un lado, luchar por una casa o por mantener el hacinamiento. La petición de trabajo o el auspicio policiaco para cometer delitos.

Existe diferencia entre los marginados “que logran acomodarse en cierta forma dentro del engranaje social y los que quedan virtualmente a consumirse dentro de la comunidad, por falta de oportunidades”<sup>73</sup> Así, la marginalidad se constituiría por diversos elementos, por ejemplo: mirar la gente recién llegada del campo, las personas que deambulan sin empleo, a los vendedores ambulantes y los asentamientos humanos.

<sup>70</sup> Ponce De León, Esmeralda, *Op.cit.*, pág.11.

<sup>71</sup> Adler de Lomnitz Larissa, *Cómo sobreviven los marginados*, pág.20.

<sup>72</sup> Bataillon Claude, *Las zonas suburbanas de la Ciudad de México*, pág.23.

<sup>73</sup> Arreola Gerardo. *Las ciudades perdidas*, pág.9



Las aseveraciones de la situación marginal, proporcionan elementos para relacionarlos con la historia que Francisco Athié plasma en *Lolo*, la cual se manifiesta en un ambiente de desolación y crudeza.

Esta consideración ha sido otorgada en los siguientes testimonios que avalan su coincidencia en el tratamiento del filme con respecto a la marginalidad:

Francisco Athié, en una rueda de prensa en México a su regreso del Festival de Cannes, expresó:

“El público en Europa ve la película mexicana no sólo como lo que sucede en la ciudad de México, sino como una metáfora de lo que está sucediendo en las ciudades del mundo. A mí me entrevistaron franceses, italianos, alemanes y me decían que lo más sorprendente es que parecía que la juventud del mundo en la periferia de las ciudades se comporta de la misma manera y que viven esencialmente los mismos problemas”.<sup>74</sup>

Ysabel Gracida en su columna *¡corte! (y confesión)* para *El Universal* expresó:

“*Lolo* es una obra que condensa en poco tiempo en pantalla algunos de los muchos problemas de la marginalidad. La niñez y adolescencia de la calle, las torturas policíacas, el derrumbe total del concepto de familia, la insolidaridad entre los fregados, la escasa posibilidad de salir del bache, la prepotencia del fuerte contra el bobo y sobre todo, el absolutamente escaso cuestionamiento de una vida para la que todos los días se plantean resignación o escape por medio de la droga o la violencia”<sup>75</sup>

Meses después también Ysabel Gracida aseveró:

“Verdadero protagonismo determinado por todos los acercamientos en torno a la Ciudad de México, al mismo tiempo tan concreto y tan informe que caracteriza gran parte de nuestras típicas conductas. Cuarenta años desde *Los Olvidados* son demasiados para pensar que la realidad se sostuvo invariable pero al mismo tiempo son muy pocos como para creer que algo haya cambiado verdaderamente; en la raíz y no en las apariencias”<sup>76</sup>

Rafael Avifa por su parte:

“*Lolo* oscila entre la tragedia y el melodrama, la crónica urbana y el policial urbano, y al final su personaje huye de un destino implacable gracias a la ayudadita del primo policía, a la

<sup>74</sup> Flores, Bertha Alicia “El filme *Lolo* es el espejo de la juventud mundial”, periódico *Ovaciones*, 29 de mayo de 1993, pág.1.

<sup>75</sup> Gracida Ysabel, “*Lolo*”, periódico *El Universal*, 6 de mayo de 1993, sección Cultura, pág.3.

<sup>76</sup> Gracida Ysabel, “Alma y Lolo: Angeles caídos”, periódico *El Universal*, 26 de octubre de 1993, sección Cultura, pág.3

vez que otro inocente más, paga las culpas de la injusticia y la marginación social, en un sincero y decoroso ejercicio de estilo sobre la violencia urbana".<sup>77</sup>

Malkah Rabell para *El Día*:

Roberto Sosa refleja todas las dolorosas experiencias de esa vida juvenil ya tan castigada por los acontecimientos (...) lo que interesa en la película es la reproducción de la vida en ciertos barrios proletarios de la ciudad de México, su miseria, su lucha por la sobrevivencia, la explotación en las fábricas y la opresión de cualquier rebelión por la fuerza policial".<sup>78</sup>

Del mismo modo también coincide Tomás Pérez Turrent:

"Athié se olvida de la clase media para mirar al mundo de los marginales y sus duras condiciones en plena época de la modernidad y los sueldos miserables".<sup>79</sup>

Jorge Ayala Blanco comentó en su obra *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*:

"Ahí está la ojetez generalizada como única forma de supervivencia para los marginados y la presencia constante de las luces de la ciudad vista en mirada desde las viciosas alturas de la lumpenizada existencia viscosa...)"<sup>80</sup>

Nelson Carro para *Tiempo Libre* :

"Se combinan las actuaciones de estupendos actores profesionales con chavos banda. El director es capaz de darle verosimilitud y cuerpo a los personajes, tan marginales y jodidos como el propio entorno. Un México reconocible en sus habitantes, sus costumbres y en sus mitos..."<sup>81</sup>

Leonardo García Tsao por su parte:

"Su mayor virtud es su voluntad de explorar una realidad social inmediata, sin ceder a la condescendencia de una mirada miserabilista, ni a los lugares comunes de los desposeídos".<sup>82</sup>

<sup>77</sup> Aviña, Rafael "Lolo de Francisco Athié", periódico *Uno mas Uno*, 21 de abril de 1993. pág.28

<sup>78</sup> Rabell Malkah, "Estreno de una película mexicana", periódico *El Día*, 27 de octubre de 1992, pág.20

<sup>79</sup> Pérez Turrent Tomás, "Francisco Athié: Consagración como director de actores, periódico *El Universal*, 7 de mayo de 1993, pág.5.

<sup>80</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*, pág.323.

<sup>81</sup> Carro Nelson, "Lolo", Revista *Tiempo Libre*, pág.10.

<sup>82</sup> García Tsao, Leonardo. "Crimen y castigo en Neza", periódico *El Nacional*, 6 de mayo de 1993, pág.13

### 3.6. COMENTARIO GLOBAL.

Francisco Athié en *Lolo*, presenta los sentimientos que genera una situación de pobreza y de marginalidad en los individuos jóvenes: la falta de acceso a mejores condiciones de vida en cuanto a educación y trabajo, además de que el mismo ambiente en el cual se desenvuelve el joven lo va orillando al delito.

El personaje de *Lolo* según el modelo de Syd Field que considero, es para la historia, un elemento muy trabajado por parte del guionista y realizador. Primero ha experimentado diversos conflictos para lograr sus fines: manifestarse en contra del ambiente laboral que no le ha dado lo suficiente para poder subsistir, aunque esto sólo haya provocado su despido definitivo. Recuperar el reloj que le regaló a su madre aunque haya asesinado a una mujer para lograrlo.

*Lolo* interactúa con diversos personajes, donde muestra diversas facetas de su personalidad: la amistad, la fraternidad, el amor de pareja, la traición, la deshonestidad, la culpabilidad. Dichos sentimientos lo acercan a situaciones reales, porque sale del estereotipo de que siempre es noble y de buenos sentimientos como en la película *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez.

*Lolo* no busca salir de su medio laboral al expresar "no me disgusta ser obrero, lo que jode es lo poco que pagan". No tiene aspiraciones, pero ¿cómo ha de tenerlas si ha vivido en la carencia?

Pareciera ser que la pobreza como condición de vida, es asumida también en los comportamientos de los personajes, porque como lo expresa Martha Laura Tapia "el pobre que sale de la pobreza sólo lo hace para destruirse a sí mismo. Ni siquiera hace falta una adversidad objetiva, es un obstáculo interno, una crisis de conciencia..."<sup>83</sup>

A partir de ahí, el personaje de *Lolo* se enriquece porque ya no distingue entre el bien y el mal, situaciones con carácter de subjetividad, según cada ser humano; pero que generan inestabilidad en su comportamiento: el asesinato no-premeditado de la anciana que lo encadena a una tortura de conciencia, de valores internos que se rompen, la falta de valor para enfrentar su delito y enmendarlo. Sin duda *Lolo* atraviesa por un mundo de corrupción y de deshonestidad, donde su primo el policía lo encubre de su asesinato mientras culpan a un inocente, el cual será

---

<sup>83</sup> Tapia, Martha Laura, *La dramática del mal en el cine mexicano*, pág.42

asesinado por los chavos del barrio, que no perdonan traición, la cual se supone fue hecha por *Bobo* hacia el *Alambrista*.

Por otro lado el rostro de *Lolo* es capaz de expresar muchas sensaciones en cada situación con los diversos personajes sin necesidad de palabras y considero, es una de las riquezas del personaje porque tiene una personalidad camaleónica.

En *Lolo* se abordan muchas problemáticas a las que se ven enfrentadas muchos jóvenes que viven en esos ambientes de marginación:

La falta de la figura paterna y materna o de ambas o quizá sí existen, pero no prestan la atención suficiente a los hijos, por los problemas que tienen que resolver, de tipo económico principalmente; y que provocan en muchos casos la desintegración familiar. Un ejemplo claro es la relación que tienen *Doña Rosario* y *Olimpia*, porque la madre no se ha dado cuenta de cómo ha llegado a convertirse su hija en delincuente y cuando se percata de ello prefiere “tener una hija en la cárcel, que una hija ratera”.

En el caso de *Sonia* es una adolescente en la que se mantiene ausente su figura materna y paterna. A su vez es una chica que está viviendo su adolescencia de manera precoz, al vivir una relación con un joven como *Lolo* quien es mayor que él.

La prostitución para obtener un cierto ingreso. *Sonia* la novia de *Lolo* tiene que entrar a ese mundo para ayudarlo o en *Olimpia* la hermana de éste, que “tiene que rifarse el físico, para que los demás puedan tragar”

La delincuencia en los jóvenes “banda”<sup>84</sup> es vista a través de *Olimpia* y de los amigos de ésta, que recurren al *rock* como una expresión, al alcohol y quizá también a las drogas para olvidarse de sus problemas.

El mundo laboral que les da pocas opciones de superación a los jóvenes sin preparación, el cual los aleja de la oportunidad de tener un empleo que les sustente sus necesidades.

La corrupción policial que permite que continúe la injusticia del más fuerte hacia el débil, porque en ese mundo de pocas opciones, sólo queda entrar en ese juego.

Aunque Francisco Athié expresó:

“Mi intención era tomar personajes de la periferia de la ciudad (México) en situaciones extremas, no sólo económicas, sino emocionales, e intenta descubrir las pulsaciones de sus

---

<sup>84</sup> Revisar las obras, *El reloj de arena. Culturas juveniles* de Carles Feixa, *La contracultura en México* de José Agustín, *Jóvenes y presencia colectiva* de Rogelio Marcial, *Pandillerismo en el estallido urbano* compilación de Francisco Gómezjara entre otras.

almas. No se trata de un análisis social o económico...<sup>85</sup> Sin embargo, considero que el director extrajo elementos de la realidad al filme, que se confrontan con las críticas pertinentes del público, con los estudios teóricos y con lo que vemos a diario.

---

<sup>85</sup> "Quincena de realizadores *Lolo*: escenificación de la desdicha" periódico *El Nacional*, 17 de mayo de 1993, pág. 18

## CAPITULO.IV. HASTA MORIR.

### 4.1. DATOS SOBRE EL FILME.

#### 4.1.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA DEL DIRECTOR.

Fernando Sarifana nace en la ciudad de México en 1958. Inicia sus estudios de cine en Estados Unidos en la Universidad de California en Los Angeles.

Ahí estuvo produciendo televisión y después realiza y produce un *videohome*. Participó como productor ejecutivo de cintas como *La vida conyugal*, *Modelo Antiguo*, *Pruebas de amor*, *Big city*, *Roxanne*, *Back to life* y de múltiples programas y series de T.V nacionales y de Estados Unidos.

Estudió Administración de Empresas en la Universidad de California en Los Angeles (UCLA) además de una maestría en cine y televisión. Hizo otros estudios de comunicación social en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), obtuvo otras licenciaturas en la Universidad Tecnológica de México y fue becario de la mencionada UCLA y del programa Fulbright en México.

A partir de 1990 participa en talleres de dirección de escena, de guiones de cine y dirección de televisión y en el mismo año se integra a la realización, producción y autoría de obras audiovisuales en general, así como al desempeño de diversos cargos administrativos en reconocidas empresas.

Filmografía: *Hasta Morir* (1994)

*Todo el poder* (2000)

Actualmente se encuentra trabajando *Humo en tus ojos*

#### 4.1.2. SOBRE EL FILME.

El rodaje de la ópera prima *Hasta Morir* se inicia el 27 de septiembre de 1993. La película tomaría un tiempo estimado de rodaje de cinco semanas tomando como escenarios a Tijuana, la ciudad de México, mientras que el presupuesto de producción asciende a la millonaria cifra de dos mil 300 millones de viejos pesos. El filme se estrenaría el 6 de enero de 1995.

Al hablar en torno a lo que será su ópera prima, donde retomará a los jóvenes cholos Sariñana reiteró:

“La imagen del cholo no ha sido llevada al cine mexicano, aunque sí por el chicano y el norteamericano, éste último siempre explotando los estereotipos de muchachos delincuentes o drogadictos. Por eso es interesante realizar este proyecto en el que se muestra una visión cercana a la realidad de los cholos quienes padecen una falta de identidad tremenda: ni se consideran mexicanos ni norteamericanos y aunado a eso, está la represión de las autoridades, que de entrada catalogan de lo peor a los chavos”<sup>86</sup>

El guión fue escrito por Marcela Fuentes-Berain, hija de la escritora y guionista de radio, cine y televisión Fernanda Villeli. Berain ha publicado poemas, artículos de análisis literario y traducciones en diversos medios impresos. También trabajó el guión de medimetro *Las esposas felices se suicidan a las seis*, que realizó en coautoría con el escritor Gabriel García Márquez. Uno de sus primeros cuentos cortos fue incluido en el largometraje *Ciudad de ciegos* (1990), dirigido por Alberto Cortés. Marcela Fuentes comenta que de ese cuento surge el personaje, que más adelante dio origen al protagonista de *Hasta Morir* (que en un primer momento se llamó *Señas Particulares*).

Con respecto a cómo se gestó la idea de hacer esta historia, la guionista apuntó:

“(…)Cuando tuve que escoger al arquetipo, ese que inspira el deseo de mimetización, pensé en los cholos del lado mexicano. Pertenecientes a un importante movimiento juvenil de los años setenta que ya perdió mucha de su fuerza política, los cholos y su estética cruzaron de ida y vuelta la frontera y no pierden vigencia en culturas urbanas tan disímbolas como las de Los Angeles y Tijuana”.<sup>87</sup>

Fernando Sariñana para una entrevista de la revista *Dicine*, manifiesta qué motivo lo encausó a filmar esta historia:

“Victor Bustos: ¿Qué fue lo que te atrajo de la historia de *Hasta morir*?

Fernando Sariñana. “Por un lado, la relación de amistad entre los dos chavos y por otro lado, toda esa cuestión de solidaridad entre los integrantes o miembros de un grupo marginado;

<sup>86</sup> Murrieta Rosario, “Rodará IMCINE cinta sobre la problemática de los cholos” periódico *Excelsior*, 24 de septiembre de 1993.

<sup>87</sup> Fuentes Berain Marcela, *Hasta morir*, pág.13

en este caso presentar a los cholos, que son cuates que viven en la marginalidad, que tienen unos códigos de conducta, unos códigos culturales muy específicos. Inclusive su sistema de valores puede ser diferente al nuestro, pero es de ellos y uno de los valores que más peso tiene es el de la solidaridad que para mí era muy importante y es uno de sus rasgos distintivos. Mi interés era sobre todo el desatanizar ese rollo, presentarlos como otro grupo de gente sin ejercer ningún juicio de valor.

Víctor Bustos: ¿Cómo fue tu acercamiento a ese grupo marginal de los cholos?

Fernando Sariñana: "Retomando la investigación que ya estaba hecha por parte de la guionista. Yo viví cinco años en Los Angeles y tengo amigos muy cercanos que fueron cholos en su tiempo y que inclusive fueron líderes de gangas, como les llaman allá y que tienen una profunda calidad humana. Eso me despertaba una curiosidad, es decir, gente que de repente había convivido muy de cerca con la muerte, que había llegado inclusive a matar gente, pues tenían unos códigos de valores muy diferentes a los nuestros. Hicimos también una investigación sociológica y también nos fuimos a Tijuana, convivimos con ellos, vimos una serie de cosas y reiteramos otras. Esa experiencia fue muy enriquecedora para la película porque te permite entender a los personajes, qué es lo que quieren, a dónde van y qué es lo que buscan, para poder retratarlos fielmente aunque sean ficticios"<sup>88</sup>

Sariñana ha expresado que hasta la fecha, la problemática de los cholos ha sido abordada sólo en el cine chicano o en el estadounidense, en el cual siempre se les presenta como delincuentes y no como un sector marginado de la sociedad, que como expresa el crítico Macarena Quiroz, "es reprimido tanto por las autoridades norteamericanas como por las mexicanas y no tienen una identidad definida"<sup>89</sup>

Respecto a la idea de filmar esta cinta dice Sariñana:

"Queremos ofrecer otro punto de vista sobre el cholismo. Generalmente a estos jóvenes se les asocia o se les entiende como un sinónimo de malos; creo que es la misma sociedad, y son las autoridades y los problemas económicos quienes los acosan para llevar esta vida. No será una

---

<sup>88</sup> Maldonado Verónica, Revista *Dicine*, Enero-Febrero 1995, págs. 32,33.

<sup>89</sup> Quiroz Arroyo, Macarena "La problemática de los cholos, tema de la película "Señas particulares" que dirigirá Fernando Sariñana, periódico *Excelsior*, 24 de septiembre de 1993, sección Espectáculos, pág.36



reivindicación del cholo, tampoco una película realista o con mensaje de fondo. La intención es contar una historia en donde la vida te lleve a traicionar ideales”<sup>90</sup>

Sariñana manifestó que el filmar a la sombra de IMCINE, tiene para alguien que debuta, todas las ventajas empezando por el financiamiento:

“El sello estatal da la seguridad de que se trata de una producción seria que el espectador espera; también está el apoyo para la difusión de la cinta en el extranjero y en el país y con ello obviamente la recuperación económica”.<sup>91</sup>

La cinta ha participado en festivales cinematográficos en Canadá, en San Sebastián, España, en Puerto Rico y en La Habana Cuba.

Los premios a los que se hizo acreedor el filme *Hasta morir* fueron los siguientes:

- Premio Sol Del público en la IX Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara, Jalisco (México-1994).
- Premio especial del jurado por la Mejor película, en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (España-1994).
- Coral a la Mejor Ópera Prima (Ex-Aequo); Mejor Edición, Mejor música en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba-1994).
- Ariel al mejor actor (Demian Bichir) y al Mejor Sonido (México-1995).

#### 4.2. SINOPSIS A PARTIR DEL PERSONAJE PROTAGÓNICO

La historia inicia tomando como escenario a la ciudad de México, donde vive un joven (aproximadamente de 22 o 23 años) llamado Juan Carlos Güemes, apodado como *El Boy* (Juan Manuel Bernal), con características de chavo banda. Es un joven que no se dedica a estudiar ni a trabajar. Convive con sus amigos *Ester* (Vanessa Bauche), *Ernesto* (Jorge Jiménez), *Sergio* (Juan Barraeta) y *Diana* (Maru Dueñas).

*El Boy* lleva una vida difícil al lado de su tía *Chenta* (Dolores Beristáin) quién es una mujer de edad mayor, alcohólica y que padece de alucinaciones constantes.

<sup>90</sup> Torres, Salvador “Señas Particulares, 1”. Cinta nacional sobre los cholos en la frontera: Sariñana, periódico *Uno mas uno*, 24 septiembre de 1993, sección Ciencia, cultura y espectáculos, pág.36-

<sup>91</sup> Rosario Murrieta, *Op.cit.*

*El Boy* tiene un sueño: tener el dinero necesario para poner una escuela de perros. Por el momento tiene un perro *bull terrier* llamado *Liuba*, al cual ha entrenado y educado correctamente.

La llegada de su amigo entrañable *Mauricio Acevez*, apodado como *El Mau* (Demián Bichir), afianza en *El Boy*, la oportunidad de realizar su sueño para así poder salir de ese medio que lo ahoga y en el que el único futuro, al igual que el resto de la banda, es la prisión y la muerte.

*Mauricio* había estado en prisión y al salir, estuvo planeando y estudiando el secuestro de un hombre importante de Tijuana. Ha venido a la capital para invitar a *El Boy* en este “golpe” y para realizar un par de asaltos, que le den dinero suficiente para que el secuestro no tenga ninguna complicación. Sin embargo, en el segundo asalto, realizado a un supermercado, *El Boy* asesina a un policía.

A partir de ese momento las cosas no salen como las habían planeado. *El Boy* tiene que huir a Guadalajara y después a Tijuana, mientras se olvida el asunto, aunque la tía *Chenta* crea que será para traerle unos tés curativos. No se lo dice, pero es una deducción para que pueda irse *El Boy*. *El Mau* le promete que cuidará a *Chenta*, que seguirá preparando el secuestro y que cobrará lo que queda de su primer asalto a don *Cruz* (Alfredo Sevilla), comprador clandestino.

*El Boy* viaja a Tijuana y convive con los cholos. A su vez conoce a *Arturo Loza* (Octavio Galindo), un cholo respetado que a través de tés puede curar a las personas. *El Boy* también ha hecho una investigación minuciosa de los hábitos de la persona a la que secuestrarán él y *El Mau*.

Mientras tanto *El Mau*, ha descubierto las escrituras de unos terrenos de la tía *Chenta* que valen mucho dinero. Para poder tenerlos, sólo falta la autorización de la otra heredera, una prima de *El Boy*, hija de una hermana de *Chenta* llamada *Victoria Güemes* (Verónica Merchant). Entonces *El Mau* se hace pasar por *El Boy*, para hablarle a *Victoria* de las escrituras. No sólo aspira al dinero de los terrenos, sino que se enamora de su “prima”. Empieza a tener relaciones y a vivir con ella, mientras la tía *Chenta* abandonada, es internada en un hospital y luego muere.

*Ester* (Vanessa Bauche) amiga de *El Boy*, por solidaridad hacia *El Boy* y también por venganza hacia *El Mau* (porque estaba enamorada de éste), informa a *El Boy* lo que sucede.

*El Boy* regresa a México y se da cuenta de la traición de su amigo, situación que lo lleva a matarlo.

### 4.3. CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE.

#### 4.3.1. PERFIL PROFESIONAL.

*El Boy* de aproximadamente veintitrés años, no se dedica a estudiar ni a trabajar. Lo único que le queda es dedicarse a robar, como una salida a los problemas económicos y también para poder realizar el secuestro que *El Mau* le ha propuesto. En la siguiente escena se verifica lo expresado.

#### SECUENCIA 12. EXTERIOR. FUNDIDORA. DÍA.

MAURICIO está comenzando a preparar un mural. EL BOY, ERNESTO y SERGIO lo observan. MAURICIO ya se apropió del lugar y de la banda.

EL BOY: *¡Qué onda Mao!* <sup>92</sup>*No nos has dicho cómo va a estar el bisne güey.*

MAURICIO: (Señala a SERGIO) *Quince*, (a ERNESTO) *quince* y (a *El Boy*) *treinta...*

ERNESTO: *¡Chale! ¿Quince?*

EL BOY trata de convencerlos.

EL BOY: *Pero es un chingo de feria... Ora sí en grande cabrón...*

MAURICIO: (A ERNESTO) *Órale bato, no te lo tomes personal ¿no?*

ERNESTO lo mira con desdén, pero necesita el dinero del negocio.

ERNESTO: *¡Pus va! l'atoramos.*

EL BOY: *¡Ya sabia que ibas a jalar güey!*

MAURICIO: (Serio) *Nomás que conmigo trabajan derechitos...Nada de chupe, ni pastas, ni nada de eso...*

#### COMENTARIO.

**DIÁLOGO:** *Mauricio* ejerce sobre *El Boy* y los demás jóvenes un tono de dominación y de liderazgo. *El Boy* confía arduamente en su "carnal" y pretende que sus demás amigos lo hagan, aunque se dan cuenta que *Mauricio* se manifiesta prepotente.

---

<sup>92</sup> En algunas secuencias aparece la palabra "Mao" porque así se encuentra en el guión pero entiéndase que se refiere a *El Mau*

**CONTEXTO:** El lugar en el que se encuentra *El Boy*, es un espacio en el que *Mauricio* manifiesta sus pensamientos por medio del grafiti, según el escritor José Agustín en *La contracultura en México*, estos murales representaban su simbología básica y eran marcas cholas en los barrios. De hecho los dibujos aluden a los cholos, a sus posturas, a sus formas de vestir. También contrasta la forma de vestir particularmente de *El Boy* quien viste playeras con estampado de algún grupo, cabello un poco largo, botas mineras, con respecto a *El Mau* quien usa paliacate en la cabeza, gafas oscuras. Dichas formas de vestir forman parte de sus manifestaciones culturales.

**CARÁCTER:** Para *El Mau* encontrarse en lo que será un robo, ya es parte de su conducta habitual, por lo que para *El Boy* es como un juego y una oportunidad.

#### 4.3.2 PERFIL PERSONAL.

*El Boy* vive con su tía *Chenta*, una mujer mayor que se encuentra enferma y también con *Mauricio*, su amigo cholo de la infancia quien llega a visitarle y a proponerle algunos planes a futuro.

### SECUENCIA 11. INTERIOR. RECAMARA DE CHENTA. DÍA

CHENTA ya está repuesta, aunque se le sigue viendo cansada y débil. Se encuentran EL BOY, MAURICIO y la tía CHENTA desayunando.

EL BOY: Tía ¿Me regala un cigarrito? (se acerca al buró de la cama de Chenta) ¡'ijo tía, sigue fumando pa' hombre me cae!

CHENTA se levanta de la mesa, le arrebató el cigarro.

CHENTA: (A JUAN CARLOS) ¡Trai acá! (A MAURICIO Entusiasmada) ¿Qué dice Juan Carlos que tú conoces un doctor?

EL BOY: (Soñando) Después de Tijuas nos vamos a ir a Los Ángeles. Allá si voy a poner mi escuela de perros y Mau su estudio de retratos... ¿verdad?

MAURICIO: (Contento) ¡Simón! (Se levanta, mira a EL BOY)

CHENTA: (A MAURICIO) Tú usabas un gorro así (hace una seña sobre su cabeza), que

*tenía aquí como una pata de conejo como adorno.*

MAURICIO: (Contento) *Órale que bien se acuerda Chentita.*

CHENTA: (Contenta) *Ya ves. (Viendo alrededor) P's sí, vámonos, porque yo aquí ya no me acomodo.*

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Las palabras de *El Boy* expresan sus sueños a futuro, que no pueden realizarse en su lugar de sobrevivencia. *El Boy* tiene el sueño de los Estados Unidos: primero llegar a Tijuana y después ir a Los Angeles. Además desea que su tía se recupere con los tés que tiene *Arturo Loza*, un cholo que vive en Tijuana y que conoce *Mauricio*.

**CONTEXTO:** Se encuentran en el cuarto de *Chenta*, un lugar donde hay figuras que reflejan las creencias y la religiosidad católica de la anciana: veladoras, figuras católicas. Por otro lado, están escuchando "Radio Sinfonola, la Estación del Barrilito".<sup>93</sup>

**CARÁCTER:** La posición de *El Boy* hacia la vida es optimista: tiene un sueño que podría cambiar el curso de lo que ha sido, sin embargo no se ha percatado de lograrlo sin la necesidad de recurrir al robo.

### SECUENCIA 22. INTERIOR. SALA DEL TATUADORA. DIA.

TATUADORA: *¿Cuál quieres?*

EL BOY: *El mismo que trae el Mau aquí...el del pachuco con la morrita.*

MAURICIO se desconcierta.

TATUADORA: *'Tá cañón...ese no lo puedo hacer.*

EL BOY: (Suplicante) *Chale, oh, tú trata...*

MAURICIO: (Retador, de espaldas) *Además, a mí me lo hiz' un cholo y fue por algo cabrón.*

TATUADORA: *Pero si quieres te puedo hacer el de don Juan, el de la sirena voladora ó el de la virgen.*

EL BOY: *Nel, mejor hazme el que le acabas de hacer al Mau.*

<sup>93</sup> Emisora de amplitud modulada pionera de los géneros ranchero y norteña. Del Núcleo Radio Mil XEBS-AM 1410 A.M. "La Estación del Barrilito" se incorpora en la década de los cincuenta. Actualmente sigue en transmisión. Fuente: <http://www.hrm.com.mx/corporativo.htm>, <http://www.nrm.com.mx/estaciones/sinfonola>.

TATUADORA: *¡Qué copión! Pero pus a'i tú, detenlo con cuidado, ahorita nadamás te voy a hacer el trazo.*

EL BOY se queja.

TATUADORA: (Riéndose con sadismo) *¡Cómo eres puto mi Boy!*

MAURICIO está en silencio, molesto por la copia de EL BOY.

MAURICIO: *A'i te guacho. Tengo un bisne.*

EL BOY: *¡No pérate güey, no seas ojete!*

MAU: (Serio) *A'i te guacho en tu chante!*

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** El vocabulario que se utiliza es limitado, sin embargo existen palabras que forman parte del caló de los cholos chante, (casa) güacho (miro)<sup>94</sup>

**CONTEXTO.** Lugar donde hacen tatuajes. Un espacio donde las personas buscan marcar en sus cuerpos ideologías, pensamientos, sueños. Para *El Mau* es reafirmar su identidad, porque el no se hace un tatuaje nada más porque sí, para él no es una moda. Un tatuaje es reafirmar situaciones, vivencias. Quizá para *El Boy* tampoco lo sea, pero por lo pronto existe un deseo interno de parecerse a *Mauricio*.

**CARÁCTER:** *El Boy* siente admiración por *Mauricio*, al grado de querer parecerse a él.

### SECUENCIA 71. EXTERIOR. PATIO EN TIJUANA.DÍA.

*Arturo Loza*, un pachuco maduro, está en silla de ruedas y da consulta. Lo rodean algunos cholos que cuidan que nadie se les acerque. Hay un carrito de supermercado donde están varias bolsitas de tés de todos sabores y colores. Se encuentran cerca *El Boy* y un cholo que apodan *El Espanto*.

ARTURO LOZA: *¿Y tu tía necesita mucho estas medicinas? (A EL BOY) ¡Tú te tomas estas! ¿Eh? (Le da unas bolsitas de té)*

EL BOY: (Defensivo, muy nervioso) *Pus, si yo estoy bien.*

ARTURO LOZA: *¡Bien pasta chilango!*

<sup>94</sup> " Términos mas frecuentemente utilizados en el "calo" de los cholos" en *Revista de Estudios in Telpuchtli, in Ichpuchitli*, no.1, enero-marzo 1984, págs.63-65.

UN CHOLO le da los sobres. EL BOY al pensar que su adicción ha sido descubierta por fuerzas metafísicas, se avergüenza muchísimo y trata de justificarla ante el legendario ARTURO LOZA. Éste avanza en su silla de ruedas, EL BOY lo sigue.

EL BOY: (Muy apenado) *Es que, la vida con mi tía no ha sido nada fácil.*

ARTURO LOZA: (Mandándolo al diablo) *¡Así es la vida pa' todos!*

EL BOY: (Con admiración) *Lo bueno es que el Mau, Mauricio Acévez, usted lo conoce ¿no?, Él es mi carnal desde chavalitos, él me está ayudando a salir del hoyo.*

ARTURO LOZA: *¿El Mau?* (Molesto le dice a EL BOY que lo conduzca) *¡Vamos!*

ARTURO LOZA y EL BOY se alejan un poco.

ARTURO LOZA: *¡ Mira, ese nada más ayuda al billete, para que le caiga bien el bolsillo loco!*

EL BOY: (Defendiéndolo) *¡Nel! ¡Él es mi carnal, qué le pasa!*

ARTURO LOZA: *¡Pues dile a tu carnal que me pague lo que me debe O le voy a decir al cacique que le voy a voltear la clicca, a ver si a ese rata le dan ganas de que le sigan creciendo las uñitas!* (A un cholo que se encuentra cerca) *¡Vamos!* (Se aleja)

EL BOY se queda desconcertado y se desconcierta más porque ésa fue la despedida de ARTURO LOZA

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** *El Boy* reconoce a través del pachuco, que también la vida para ellos no ha sido fácil, situación que en varias culturas juveniles marginadas en la sociedad (punks, darks, hippies, etc) también se presenta. Se reconoce también el lenguaje de los cholos.

**CONTEXTO:** *El Boy* se encuentra en un espacio dominado por cholos, esa parte de Tijuana que visita *El Boy* refleja la marginalidad en la que se han visto los cholos, su forma específica de vestir: camisetas a cuadros, pantalones aguados, la religiosidad, los tatuajes, los grafitis, la conquista de un lugar, en este caso, el lugar que ha *Arturo Loza*, le ha dado liderazgo. La identidad grupal que se da a través de la religiosidad y las creencias, en este caso los tés curativos.

**CARÁCTER:** *El Boy* se comporta a la defensiva por su amigo, por su "carnal" y es una característica, que poseen las bandas y los cholos. Según el investigador José Manuel

Valenzuela<sup>95</sup>, en estas formas de agregación juveniles pervive el *carnalismo*, relación que se sustenta en la solidaridad compartida con los amigos. Es un acto de libertad individual que atiende necesidades afectivas fundamentales expresadas en el amigo.<sup>96</sup>

### **SECUENCIA 83. INTERIOR. CENTRAL CAMIONERA. NOCHE.**

SERGIO, DIANA, ERNESTO y ESTER se encuentran vestidos de negro y tienen cara de entierro. Reciben a EL BOY. Él baja del camión y se encuentra contento de verlos, quiere abrazarlos pero ellos están tristes.

EL BOY: (Preocupado) *¿Qué pedo güey?*

Todos lo miran desolados. Se acerca DIANA y lo abraza, EL BOY deduce que algo le sucedió a CHENTA. EL BOY comienza a llorar.

### **COMENTARIO.**

**DIÁLOGO:** Sólo existe la incertidumbre por parte de *El Boy* de saber lo que ha sucedido con *Chenta*, sus amigos banda no tienen las palabras para expresarlo, sólo lo reflejan a través de sus rostros desolados.

**CONTEXTO:** Noche. Central camionera que pudiera evocar a alguna de las centrales del Distrito Federal: Observatorio, Taxquefia, San Lázaro, etc.

**CARÁCTER:** Existe una impotencia por parte de *El Boy*, sin embargo existe en sus amigos la característica que poseen los chavos banda: el *carnalismo* y eso le permite a *El Boy* no sentirse solo.

### **SECUENCIA 93. INTERIOR. SALA DE VICTORIA. DIA.**

VICTORIA entra directamente a la recámara. Se encuentra empacando, porque se irá con MAURICIO.

<sup>95</sup> Realizó estudios sobre el cholismo y publicó *¡A la brava ése!* por el Colegio de la Frontera Norte, Tijuana 1988

<sup>96</sup> Citado en Jóvenes: *Una evaluación del conocimiento. La Investigación de la Juventud en México 1986-1999*, coordinado por José Antonio Pérez Islas, pág.428.



EL BOY: (Molesto, estupefacto; proyectando) *¿Cuáles terrenos va a vender El Boy?*

VICTORIA: *Unos que eran de mi mamá y que le robó su hermana Chenta. El Boy los encontró cuando murió.*

EL BOY: (Se encuentra en estado de shock, saca un frasco de pastillas que se toma con alcohol, a VICTORIA) *Medicinas (se las toma, se acerca a VICTORIA) ¿Qué, valen mucho esos terrenos?*

VICTORIA: (Nerviosa) *Algo*

EL BOY: (Le pide más alcohol) *¿Me regalas más?*

VICTORIA: (Incómoda) *Pero ya no tengo refresco.*

EL BOY: *Así, ¿Qué pensabas? ¿Que como El Boy no toma yo también soy chilango...? ¿Y cuando te dijo que la tía Chenta había muerto?*

VICTORIA: (Desconcertada) *Pues hace poco, ¿no sabías?*

EL BOY: (Macabro) *Si hasta estuve en su entierro. (Luego sonrío) Na' más que se me olvidan las fechas... (Más macabro). De lo que me acuerdo muy bien es que la tía Chenta sufría mucho, porque decía que su hermanita Victoria se había agandallado todo.*

A VICTORIA le asusta el tono.

VICTORIA: (Incómoda) *Pues quien sabe como estuvo la cosa... ya se tardó Juan Carlos, mejor regresas mañana.*

EL BOY: (Risa nerviosa) *Ja... Juan Carlos... Orita que me acabe esto (señala el vaso de ron)*

VICTORIA asiente, EL BOY se acerca a ella.

EL BOY: *Qué poca madre me cae...*

VICTORIA: *¿Qué?*

EL BOY niega con la cabeza.

EL BOY: *No, nada...*

VICTORIA: *Oye ¿sabes qué? Ya me tengo que ir*

EL BOY: (Fanfarroneando) *Onde vas prima, porque te puedo decir prima ¿no? Total, siendo prima de mi carnalazo, también puedes ser mi prima ¿no?*

VICTORIA: (Asustada) *¿Sabes qué? Mejor ya vete...*

EL BOY saca la pistola y se dirige a VICTORIA.

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** En esta escena *El Boy* se da cuenta que *El Mau* se estaba haciendo pasar por *El Boy*. Refleja el trasfondo de lo sucedido con *Chenta*, a quien deja morir *El Mau* por obtener unos terrenos que eran de ella, pero el Mau quiso tenerlos primero, así es que aprovechó cuando *El Boy* se había ido a Tijuana. El diálogo que mantienen *Victoria* y *El Boy* le permite conocer a éste, la traición de *El Mau*, a quien consideraba casi como un hermano. Es un diálogo de tensión, en donde *El Boy* reconoce al verdadero Mauricio.

**CONTEXTO:** Casa de *Victoria*, la prima de *El Boy*. un lugar modesto que se encuentra en una vecindad de la Ciudad de México, decorado con muebles sencillos y con el toque femenino.

**CARÁCTER:** Es aquí donde *El Boy* decide romper con el lazo que los había atado a él y a *Mauricio*: el de la amistad. Su decepción es inminente y todo lo que haga después, no tendrá marcha atrás. No puede perdonar una traición.

### 4.3.3. PERFIL INTIMO.

Este momento es parte de la última escena del filme, donde solo se percibe por breves instantes, el momento íntimo de *El Boy*.

(Después de haber asesinado a *Mauricio*)

### SECUENCIA 97. EXTERIOR. VAGÓN. DÍA.

EL BOY camina y mueve con el pie el cadáver de MAURICIO. Comprueba que esté muerto. Se entristece como si se le hubiera acabado la pila a su juguete de tortura. EL BOY se aleja, recoge la libreta y la maleta. Se sube al techo de un vagón y ahí se queda sentado unos instantes. Después continúa caminando sobre el techo.

### COMENTARIO.

**DIÁLOGO:** Existe el supuesto que en *El Boy* se manifieste la reflexión de la justificación del asesinato a su "carnal" y lo que será de *El Boy* de ahora en adelante.

**CONTEXTO:** Los trenes detenidos, que no van a ninguna parte como *El Boy*, porque se queda en su mundo desesperado y marginal, que lo condujo al asesinato.

**CARÁCTER:** *El Boy* quizá refleja la desesperanza de lo que va a hacer de ahora en adelante. También puede que no piense nada. No se sabe qué sucederá con el personaje, muy probablemente siga cayendo o tal vez pueda reivindicarse. Pueden existir varias deducciones.

Juan Manuel Bernal habla con respecto a su interpretación como *El Boy* en el filme:

“El móvil de este personaje es que no sabe qué hacer con su vida. Es un chico que terminó la prepa con trabajos pero se quiere comer la vida, se dedica a robar porque la marginación en la que ha vivido lo ha llevado a eso (...) Lo importante son los encuentros y desencuentros de una gran amistad que surge en la infancia y se continúa en la adolescencia; los protagonistas son otros cuando se reencuentran, están más solos y esa soledad acompaña a todos los personajes como a los que vivimos en una ciudad tan grande como ésta”<sup>97</sup>

#### 4.4. DESCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE SECUENCIAS.

##### SECUENCIA 28. EXTERIOR. PANTACO. DIA.

Ruido de tren. Llega el MAU. EL BOY está arriba de un tren, viendo la libreta del MAU.

MAURICIO: *¿Qué cura mi boy?*

EL BOY: *¿Qué onda?*

MAURICIO le arrebató la libreta

MAURICIO: (Molesto) *¿Quién te la prestó eh?*

EL BOY: (Desconcertado) *¡No hay pedo güey, no mames déjame verla!*

MAURICIO: *¡Ni madre cabrón!*

EL BOY: *Uta ¡qué ojete güey!*

MAURICIO: *¡Sí Boy, bien ojete cabrón!*

EL BOY: *Uta ¡Qué te picó cabrón? ¡Eh!*

MAURICIO baja las escaleras del vagón.

<sup>97</sup> “Concluyó el rodaje de *Señas particulares*”, periódico *El Excélsior*, 17 de noviembre de 1993.

EL BOY: *A veces te portas bien pinche cacico conmigo y con mi banda güey ¿qué pedo? Me tratas como si fuera tu pendejo ¿no? (lo encara) ¿Qué traes?*

MAURICIO: *Ya vas a llorar otra vez cabrón!*

EL BOY: *¿Por qué no puedo ver la pinche libreta? ni siquiera sé el nombre del güey al que vamos a secuestrar ¿cuál confianza güey?*

MAURICIO: *Es por tu propio bien cabrón, por eso ¿eh?, eres bien bocón Boy por eso... (molesto) Tus cuates cabrón, quien sabe qué cura con ellos, no me caen son mala vibra eh? Cremosos...*

EL BOY: (Defendiéndolos) *No te puedes quejar de ellos güey porque con ellos nos salió muy bien lo del restoran, cabrón.*

MAURICIO : (Descalificando) *¿Pues qué bato? Eso con un cuete cabrón, cualquiera lo hace igual.*

EL BOY: *¡Chinga tu madre, entonces pa' que los necesitabas güey!*

MAURICIO: (Lo enfrenta) *¡Oye qué pedo Boy!*

EL BOY: *¡Oye qué pedo tú!*

MAURICIO: (Furioso) *¿Qué traes cabrón? ¿Eh? ¿Qué no te das tinta güey? ¡Años! me he pasado echándole acá (se toca la cabeza) mi plan para que salga perfecto güey. Ya tengo la bitácora eh trabajé con el ruco. Conoci su casa, su "guaiifa" güey!, he estado juntando la feria que necesitamos ¿qué no te das cuenta güey? ¡No voy a dejar que nadie la cague! ¿cómo ves?*

EL BOY: (Interrumpe) *¡No mames güey!*

MAURICIO: (Enfatizando) *¡Uno cabrón! ¡Uno! ¡Un golpe más güey y ya cabrón!, pa' no preocuparnos más Boy ¿eh? Ni andar por ahí taloneando, ni camellando cabrón, ni andar entambicado! (le toca el hombro) ¿eh? Usté tranquilo ¿eh? No se me agüite cabrón ¡chitón! Cinchamos este bizne güey, pagamos la mudanza de su tía, se despide de sus gentes y nos pintamos de colores en caliente a hacer nuestro plan ¿eh? Pero no le dice usté nada a nadie Boy*

EL BOY: *¡No mames!*

MAURICIO: (Lo jala del cabello molesto) *¿Cómo que no cabrón? ¡A nadie eh! ¡Por tu propio bien ese! ¿Me oíste (Mostrándole el cuaderno) y esto ¡no lo vuelvas a tocar cabrón! ¡ya vas? (Se aleja)*

EL BOY: (Se queda enojado y murmura) *¡Pinche culero!*

#### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Refleja la desconfianza que existe por parte de *Mauricio* hacia *El Boy*. Éste desea que *Mauricio* comparta con él sus planes. Sin embargo esto no es posible. Se desata el conflicto entre dos amigos, a causa de un secuestro.

**CONTEXTO:** El pantaco, lugar donde se encuentran varios trenes detenidos y desiertos. Se encuentran restos de las ruedas de otros trenes. Este lugar se remontaría a las vías que se encuentran en el norte de la Ciudad de México a la altura de Tlalnepantla. Espacio donde en algún momento del pasado *El Boy* y *El Mau* compartían sus alegrías y tristezas y que ahora se convierte en el lugar de sus riñas y rivalidades.

**CARÁCTER:** *El Boy* es sincero con *Mauricio* y desea que éste le explique el por qué de no compartir sus planes de secuestro, sobre todo por la amistad que ha sido fraterna. Es quizá un momento de incertidumbre para *El Boy*.

#### SECUENCIA 30. INTERIOR.SUPERMERCADO. NOCHE.

EL BOY entra al supermercado con su perro. Trata de abrir unos refrigeradores de cerveza. Se dirige a la cajera, una mujer de unos cuarenta y dos años, con un mal genio.

EL BOY: *¿Y las llaves? Quiero unas chelas*

CAJERA: (Enojada) *¿Qué no leíste los letreros que están ahí fuera colgados?*

EL BOY se ríe.

CAJERA: *No se venden cervezas después de las siete de la noche.*

EL BOY: *Ya, no sea mala onda, qué le cuesta, preste las llaves, ándele*

CAJERA: *pa' qué me dices si ya sabes que no te voy a vender y ándale ¿qué quieres que no tengo tu tiempo?*

EL BOY molesto se acerca con su perro a un anaquel para darle papas fritas, le ordena al perro que se siente. Al mismo tiempo, se acerca un policía uniformado que observa la acción.

EL BOY: *Ándele, no sea mala onda, qué le cuesta?*

CAJERA: *Ya te dije que no... y ya saca a tu pinche perro que nomás me anda enconchinando el piso y yo acabo de "trapiar"*

EL POLICÍA está cerca de la cajera, pero no se acerca ni un milímetro. EL BOY sorprende a ambos cuando saca la pistola.

EL BOY: (Furioso, apuntando con la pistola al policía) *¡No te muevas puto! Agarra la pistola y la vas a bajar despacio, al suelo, pero despacio güey, ni un movimiento en falso güey, ¡con los dedos güey! (Nervioso) ¡Arriba las manos! ¡date la vuelta güey de ahí no te muevas güey porque te mando a calacas puto! ¿y tú pendeja? ¡me vas a dar toda la lana que tienes en la caja! (Nervioso) ¡Pero ya güey! ¡Orale!*

CAJERA: *¡'bias de trabajar en lugar de andar chingando gente!*

EL BOY: *¡Ya cállate pendeja!*

LA CAJERA le tira el dinero al suelo.

EL BOY: (La quiere golpear) *¡Pendeja!*

EL BOY se agacha a recoger el dinero. La cajera le rompe una botella en la cabeza, entonces el perro le muerde la mano.

CAJERA: (Al policía) *¡Quítame a este animal!*

El policía toma la pistola y le dispara al perro. Entra MAURICIO y le apunta con la pistola.

MAURICIO: (Al policía) *¡Quieto pinche bato! (A EL BOY) Órale vámonos güey...*

EL BOY *se incorpora, todavía aturdidísimo ve a la Liuba boquear agonizando.*

EL BOY: (Llorando fuera de sí) *¡Mi perro güey!*

MAURICIO: *¡Déjalo ahí cabrón, vámonos!*

EL BOY: *¡Hijo de su pinche madre!*

Sin que MAURICIO pueda hacer algo para evitarlo, EL BOY dispara tres balazos sobre el Policía, que muere instantáneamente. MAURICIO y EL BOY salen corriendo del supermercado.

#### **COMENTARIO:**

**DIÁLOGO:** En primera instancia el diálogo de la vendedora con *El Boy* es arisco. El joven la predispone, porque lo considera rebelde. Se transforma en violento, en el momento del asalto: *El Boy* se encuentra solo y su nerviosismo invade sus palabras.

**CONTEXTO:** Tienda de autoservicio parecida a las tiendas "OXXO"<sup>98</sup>, donde aparecen marcas de productos que para el espectador pueden ser identificables: *Sabritas* (papas fritas), *Malboro* (Cigarros), *Douglas* (chiclets), *Sonrics* (dulces) entre otras. El hecho de que aparezcan en pantalla, también es una manera de publicitarlas.

**CARÁCTER:** *El Boy* actúa por instinto, situación que lo altera y no le hace pensar las consecuencias de sus actos, sobre todo cuando asesina al policía por haberle disparado a su perro.

### SECUENCIA 97. EXTERIOR. VAGÓN. DÍA

MAURICIO saca el dinero del vagón, mientras que EL BOY encañona a VICTORIA.

MAURICIO: (Desesperado) *¡Ya tranquilo hommi!, suelta a la morra!*

EL BOY: *¡Cállate güey, órale y jálale para allá!*

EL BOY guía a VICTORIA y a MAURICIO a un lugar más despejado.

EL BOY: *¿Si mejor la mato a ella y tú y yo nos vamos a secuestrar al ñor ese?*

MAURICIO: *¡Párale cabrón! Yo no voy a ningún lado... Yo no voy a Tijuas ni a secuestrar a nadie...eso ya se acabó...*

EL BOY: (Burlón) *¡Qué güey! ¿Te vas a casar? ¿Le vas a poner casita a la morrita?*

MAURICIO: *Lo que sea que haga cabrón ese es mi pedo ¿cómo ves?*

EL BOY: *¡Qué baratón me saliste! ¡Jálale órale!* (EL BOY los avienta)

EL BOY: *Entonces qué güey, tú decides cabrón, ¿o te vas conmigo a Tijuas o te carga la chingada?*

MAURICIO: *Si ya me cargó la chingada ¿qué no?*

EL BOY: *Tú te lo pierdes, mira, (saca un cuaderno) ¡esa si es bitácora, no pendejadas!*

MAURICIO: (Conciliador) *Órale pinche Boy, yo también podía pensar que te ibas a agandallar ¿qué no?*

VICTORIA: *Ya tienes el dinero... Déjanos ir ¿no?*

EL BOY le suelta una cachetada a VICTORIA.

EL BOY: *¡Tú cállate pendeja!*

MAURICIO: *¡Déjala pinche Boy!*

<sup>98</sup> Tiendas de autoservicio de la ciudad de México y del interior del país.

MAURICIO saca la navaja y se le echa encima a EL BOY. Le navajea la mano. EL BOY suelta la pistola. Luchan. MAURICIO tira a EL BOY y le pone la navaja en la yugular.

MAURICIO: *¡Ya, porque te mato...!* (Gritando) *¡Ya...!*

EL BOY tiene mucho miedo.

MAURICIO se controla. Se incorpora.

MAURICIO: (Con rabia) *Ojalá no te vuelva a ver porque me cae que ahora sí te lleva la chingada...*

MAURICIO le da la espalda. EL BOY mira la pistola. Corre y la toma. VICTORIA lo ve.

VICTORIA: (Asustada) *¡Boy!*

MAURICIO: (Irónico) *¿Qué ¿ Me vas a tronar P's va a tener que ser por la espalda...!* (Con gran desprecio) *¡Te faltan huevos cabrón!...*

MAURICIO gira. EL BOY le dispara a MAURICIO. Camina y mueve con el pie el cadáver de MAURICIO. Comprueba que esté muerto. Se entristece como si se le hubiera acabado la pila a su juguete de tortura. EL BOY se aleja, recoge la libreta y la maleta. Se sube al techo de un vagón y ahí se queda sentado.

FIN.

### COMENTARIO:

**DÍALOGO:** Posee un punto de tensión y dramatismo. Pone al descubierto las traiciones de *Mauricio* hacia *El Boy*. La incursión de una mujer que se confunde entre el amor de "*El Boy*" y la traición de *Mauricio* que son una misma persona. Expresiones verbales que reflejan el odio contenido entre dos personas que tenían una amistad incondicional.

**CONTEXTO:** Lugar donde se encuentran los trenes varados, que en otros momentos era espacio de juegos y de sueños y que ahora es espacio de muerte.

**CARÁCTER:** *El Boy* adopta una actitud de valentía ante *Mauricio*, situación que no había mostrado, porque siempre a *Mauricio* lo miró con mucho respeto y nunca se le enfrentó. Sin embargo que lo llame cobarde es algo que *El Boy* jamás olvidará.



#### 4.5. VALORACION SOCIOLOGICA.

Abordar el tema de la delincuencia, resulta ser un fenómeno complejo, porque al igual que otros problemas sociales, se halla vinculado a varias áreas del conocimiento.

Sin embargo, es importante expresar que el comportamiento delictivo es en gran parte cometido por infractores jóvenes. En México, según datos proporcionados por el INEGI, la población de 16 a 29 años juzgada por delitos cometidos, representó entre 53 y 56 por ciento del total de delincuentes durante toda la década de los años noventa. La población joven procesada en los juzgados del fuero federal ocupa entre 12 y 17 por ciento del total de jóvenes procesados en ambos fueros.<sup>99</sup>

El concepto de delincuencia se encuentra ligado con la personalidad de *El Boy* y de *Mauricio*, como una respuesta a la realidad que ha ido determinando sus conductas. Por un lado *El Boy* es considerado como un chavo banda y *Mauricio* como un cholo.

Según estudios de Francisco Gómezjara, las pandillas, bandas, rockeros, punks, cholos forman las urbes tercermundistas. Representan un fenómeno urbano nacido no más allá de 36 años atrás. "Se componen de subocupados, las minorías contestatarias culturales-sexuales-ecologistas y los colonos y pobladores de las barriadas y ciudades perdidas. Encarnan nada menos que al 65% de la población "citadina"<sup>100</sup>

*El Boy* considerado como chico banda posee las siguientes características según Rogelio Marcial en *Jóvenes y presencia colectiva*: "Su vestimenta suele ser a partir de pantalones de mezclilla (muy pegados), chamarras negras y playeras con logotipos de grupos de rock. Acostumbran llevar el cabello largo (en ocasiones se lo decoloran), tatuajes y también usan uno o varios aretes. Entre las drogas que algunos consumen está la marihuana ("mota"), pastillas farmacéuticas ("pastas" o "pingas"), inhalantes ("toncho" o "chemo") y cervezas ("chelas")<sup>101</sup>

Los chavos banda escuchan rock extranjero, (hábito cultural) pero le dan un gran impulso a los grupos nacionales, al grado de que algunos de ellos llegan a vincularse con el movimiento juvenil.

<sup>99</sup> *Los jóvenes en México*, INEGI, pág. 113.

<sup>100</sup> Gómezjara Francisco (et al), *Pandillerismo en el estallido urbano*, pág. 7

<sup>101</sup> Marcial Rogelio, *Jóvenes y presencia colectiva*, pág. 124

El ámbito de las bandas, como lo expresa el investigador Pablo Gaytán “es el territorio, el de la vida cotidiana, donde los jóvenes no garantizados pueden “encontrarse, conversar, urgir” olvidándose del “trabajo, la escolarización y el desempleo”. Gaytán señala la complejidad de los modos de organización banda: “paternalismo, machismo y violencia en su código, en su lenguaje (caló) en sus símbolos, en sus formas de comunicación y de lucha (“sabotaje, expropiación”), en sus formas de conciencia (inmediatismo de sus necesidades, alineación, religión).<sup>102</sup>

Con respecto a *Mauricio*, él es un joven considerado como cholo<sup>103</sup> quien ha vivido en Tijuana y que como muchos otros cholos, surgen del movimiento pachuco., como de una las primeras manifestaciones contraculturales a mitad del siglo y como lo expresa Octavio Paz en el *Laberinto de la Soledad*:

“Lo que me parece distinguirlos del resto de la población en su aire furtivo e inquieto, de seres que se disfrazan de seres que temen la mirada ajena, capaz de desnudarles en cueros. Cuando se habla con ellos se advierte que su sensibilidad se parece a la del péndulo, un péndulo que ha perdido la razón y que oscila con violencia y sin compás. Este estado de espíritu —o de ausencia de espíritu— ha engendrado lo que se ha dado en llamar el “pachuco”<sup>104</sup>

El cholo se ha caracterizado por la vestimenta, el lenguaje, el uso de tatuajes, la conquista de un territorio de barrio y el hecho de marcarlo con grafiti (“placazos”), los movimientos corporales, la música y el baile. Estos jóvenes suelen escuchar baladas de los años cincuenta a las que llaman “oldies” (viejitas) y consumir marihuana, inhalantes, alcohol y pastillas farmacéuticas.

El movimiento cholo, como el pachuco intenta recuperar la cultura mexicana ante el intento de la sociedad norteamericana por desaparecerla. La defensa de “la raza” y “la mexicanidad” se denota en los motivos mexicanos y religiosos.

Hay que considerar que estos movimientos juveniles así como las bandas u otros, son fenómenos coyunturales. Es decir se evalúan a partir de los acontecimientos sociales, políticos o demográficos.

Estas breves descripciones del fenómeno de los chavos banda y del cholismo, es sólo una referencia de las características de los personajes, para entender la problemática de la

<sup>102</sup> Pérez Islas, José Antonio (coordinador), *Op cit*, pág.421

<sup>103</sup> Revisar las referencias bibliográficas mencionadas para los jóvenes banda.

<sup>104</sup> Paz Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, pág.15,16. También puede revisarse en lo dicho por Carlos Monsiváis en “Este es el pachuco un sujeto singular” en *A través de la Frontera*. Varios autores. Ed. CEESTEM-UNAM,MÉXICO, 1983 84 págs.

delincuencia, porque esas identidades culturales son mucho más complejas de ser descritas, por sus inicios y desarrollo a lo largo del tiempo.

Entre algunas definiciones de delincuencia, encontramos la de delincuente juvenil, que considera al joven el cual viola algún reglamento o estatuto encuadrado dentro de la ley<sup>105</sup>

A su vez se considera la delincuencia “como un atributo o cualidad de determinadas personas (delinquentes), que presentan una serie de conductas peligrosas (escasa capacidad de autocontrol., incapacidad de adaptarse a las normas sociales, déficits en su personalidad, etc).<sup>106</sup>

Aterrizando en la película de *Hasta morir*, el personaje de *El Boy* se ha adherido a la delincuencia, porque ha cometido el asesinato de un policía. Al mismo tiempo, incursionando en el robo, lo cual lo hace ser perseguido por la sociedad.

Sin embargo, como diría la siguiente acepción “la delincuencia sólo puede ser definida atendiendo el contexto social donde se desarrolla y el tiempo y espacio determina su alcance”.<sup>107</sup>

En el personaje de *El Boy*, éste ha entrado al mundo de la delincuencia por distintos factores: la marginación<sup>108</sup> en la que se ha visto inmerso en su sociabilidad y que lo ha relegado de oportunidades para acceder a un empleo, a educación, a mejores condiciones de vida.

Otro de los factores que menciona Eugenio González en la obra *Bandas juveniles*, es el factor familia: *El Boy* cuenta sólo con su *tía Chenta*, quien carece de una salud mental y en la que existe un grado de alcoholismo, que pudiera influir en la actitud de *El Boy*. Éste se encuentra en una familia deficiente por la constitución incompleta: la falta de los padres, la situación económica, la ausencia de condiciones educativas, etc.

La carencia afectiva es una causa de la delincuencia. *El Boy* sólo ha encontrado afecto en sus amigos banda y en *Mauricio*. Sin embargo por las circunstancias sociales de cada uno, todos han incursionado en el mundo delictivo.

El ambiente es otra circunstancia. El lugar en donde *El Boy* se ha desenvuelto: el tipo de amistades, el tipo de vivienda, el barrio. En algunas secuencias se denotan los espacios donde *El Boy* ha interactuado: Zonas abandonadas de la ciudad y Tijuana, este último lugar a donde ha llegado y ha convivido con cholos.

---

<sup>105</sup> Lo que se refiere a “estatuto encuadrado” es a algo establecido en algún estatuto de ley. De Pierris, Carlos Alberto, *Delincuencia Juvenil*, pág. 139

<sup>106</sup> Otero López, José Manuel. *Droga y delincuencia. Concepto, medida y estado actual del conocimiento*, pág. 28

<sup>107</sup> *Ibidem*, pag. 289

<sup>108</sup> Ver capítulo III. LOLO

La crisis de valores como otro factor: ¿Dónde ha existido la capacidad de *El Boy* de elegir entre lo bueno y lo malo del mundo que lo rodea?

La existencia de culturas alternativas o marginales. *El Boy* ya se encuentra dentro de un grupo juvenil, con determinadas conductas.

Las circunstancias favorables al delito. Falta de vigilancia, oscuridad, zonas abandonadas, las cuales se dan en el momento en que *El Boy* y sus amigos comandados por *Mauricio*, asaltan el restaurante y se roban una camioneta. Otra situación es cuando *El Boy* asalta una tienda de autoservicio y asesina a un policía.

Las drogas. Esta situación no se manifiesta de manera abierta, porque no se sabe de dónde *El Boy* puede obtenerlas y las circunstancias. Pero se reconoce la existencia de aquéllas, cuando en la escena del plan del asalto al restaurante, *Mauricio* les dice a *El Boy* y a sus amigos: “nomás conmigo trabajan derechitos, nada de chupe, ni pastas...” También cuando va a Tijuana y el pachuco *Arturo Loza* se da cuenta de que *El Boy* anda “bien pasta”.

Estas características podrían ser algunos componentes que influyen en la delincuencia, para valoración del análisis.

Finalmente las críticas hacia el filme *Hasta Morir* fueron las siguientes:

“ Consigue un retrato muy agudo, no exento de crítica y ternura, de ese sector de la sociedad marginado por el desempleo, la juventud o la vejez, la drogadicción o la delincuencia, que busca sin embargo la salida existencial a un destino que parece echado de antemano y contra el cual se lucha, para hacer funcionar la libertad individual, aunque ésta sea finalmente traicionada por las imitaciones, bajezas y el tufo inevitable de las circunstancias”<sup>109</sup>

Jorge Ayala Blanco expresó:

“*Hasta morir* o las vidas quebradas... después de matar a su carnal, *El Boy* se pierde andando sobre los techos de un tren varado... por cualquier camino se topa siempre con el mismo callejón sin salida, irónicamente a la intemperie, representado por un cementerio de ferrocarriles... Siempre el mismo aullido de bestia herida, el mismo grito de abandono proveniente de la realidad clandestina, la existencia como cuenta regresiva y rendición de cuentas porque se han acumulado demasiadas citas fallidas consigo mismo y con los demás. Siempre los posadolescentes como niños maltratados a perpetuidad, la culpa del origen tatuada en sus almas,

<sup>109</sup> Pérez Grovas, Jorge “Hasta morir”, periódico *El Día*, 5 de febrero de 1995, pág. 1

las inconfesables lastimaderas anteriores, la imposibilidad de detener el suplicio del tiempo, el desmembramiento entre un antes y un después sin hondura presente.”<sup>110</sup>

Tomás Pérez Turrent para *El Universal*:

“Sariñana construye una película sobre la dicotomía entre el sueño (las aspiraciones ideales) de los personajes y su realidad (social, económica, psicológica) que es como un muro de contención. De allí se desprende la premisa dramática: quien no tiene los medios no puede ganar. En efecto, mucho puede soñar uno con una gran escuela de perros, el otro con poner un estudio de retratos dibujados. No tienen los medios, ni siquiera para efectuar el asalto en Tijuana, cuyos supuestos son completamente falsos”.<sup>111</sup>

Por su parte la revista *Siempre*:

“*Hasta morir* amplía las fronteras y posibilidades del nuevo cine mexicano. Resultado de una aguda y bastante certera mirada al submundo de la marginalidad social (Como lo hizo Arturo Ripstein en *Principio y fin*) (...) *Hasta morir* presenta una lucha donde cada quien busca su propia puerta de salida y no la encuentra. Sin mayores opciones de respuesta, pues desde su origen les han sido negadas, los jóvenes aquí observados tienen que cargar sobre sus indefensos hombros con un aplastante cúmulo de derrotas y sinsabores de los que son principal causa su deshondada condición. Destinados al perpetuo engaño o chantaje sin mirar a quién, pues se trata de vivir a cómo dé lugar –burlar antes de ser burlado– los en un principio fraternales amigos acaban siendo víctimas de la lucha que les plantea su situación ante los demás”<sup>112</sup>

Nelson Carro para *Tiempo Libre*:

“La historia de *Hasta morir* de Marcela Fuentes-Berain, no es original pero sí efectiva... Presenta la oposición entre los sueños románticos y la dura realidad: el delincuente que sale de la cárcel dispuesto a dar un último golpe, el golpe que lo ponga a salvo de las penurias económicas; la relación fraternal con el chavo banda que lo eleva a la categoría de ídolo y lo copia y lo imita hasta en sus menores detalles; la traición a este último cuando el otro decide cambiar radicalmente sus planes de salvación. Esta amistad viril aparentemente indestructible, termina siendo destruida, voluntaria o involuntariamente por las mujeres. Por *Ester* que rechazada por

<sup>110</sup> Ayala Blanco, Jorge “Sariñana y la amistad trágica”, periódico *El Financiero*, 11 de enero de 1995, pág.56

<sup>111</sup> Pérez Turrent, Tomás “Hasta morir”, periódico *El Universal*, pág.18

<sup>112</sup> “Sorprendente Opera Prima: “Hasta morir”, Revista *Siempre*, 12 de enero de 1995, pág.83

*Mau*, ve la oportunidad de vengarse cuando lo descubre con *Victoria*; por esta última que ingenuamente relata a *El Boy* los nuevos planes del Mau”<sup>113</sup>

Rafael Aviña para *El Uno más uno*:

“El cineasta consigue emocionar con su relato de cholos y chavos banda y ha demostrado originalidad al interesarse en la cultura del tatuaje, del cuerpo y de la violencia urbana, típica de la frontera... La historia de lealtades y tradiciones protagonizada por ese chavo chilango y su carnal convertido en todo un cholo, se aparta del melodrama tremendista y logra rescatar el tema de la amistad masculina sin prejuicios melodramáticos o sexistas”.<sup>114</sup>

Con respecto al lenguaje Teresa Del Conde expresó:

El director conminó a sus actores a utilizar en los diálogos un vocabulario que si mucho llegará a cien palabras: las más frecuentes son “bisne” (business), “güey”, “nel”, “cabrón” y “carnal”. Se pretende así connotar la situación del universo en el que ellos y ellas habitan a través del empobrecimiento y contaminación de nuestro idioma”<sup>115</sup>

De nuevo Rafael Aviña para *Reforma*:

“*Hasta morir* no sólo recupera el mito de la amistad y las consecuencias de la traición, que aparecían en aquella emblemática obra buñuelista (*Los olvidados*) por excelencia, así como los ambientes urbanos de una jodidez desmitificadora e incluso, la subcultura del caló y las deprimentes perspectivas de una juventud sin salidas, a pesar de que ambas apuntan hacia conjeturas e intenciones muy diferentes”<sup>116</sup>

Con respecto al guión Susana Cato aseveró:

El guión de Marcela Fuentes Beráin plantea un conflicto de identidades, un agresivo juego de espejos donde los chavos banda terminan fundiéndose en el abrazo del agandalle, de la necesidad de poseer algo: un tatuaje, un terrenito, una novia, pero sobretodo una vida, una identidad, un ser social. Y esto sólo puede ser resuelto a tajo de cuchillo”<sup>117</sup>

Con respecto al guión Jorge Pérez-Grovas apuntó:

<sup>113</sup> Carro Nelson, “Hasta morir”, Revista *Tiempo libre*, 12 de enero de 1995, pág. 5

<sup>114</sup> Aviña Rafael, “Hasta morir de Fernando Sariñana” periódico *Uno más uno*, 12 de enero de 1995, pág. 23

<sup>115</sup> Del Conde Teresa, “Hasta morir”, periódico *La Jornada*, 11 de febrero de 1995, pág. 28

<sup>116</sup> Aviña Rafael, “Comparar con Lolo que relata las traiciones, la criminalidad y los chavos banda, periódico *Reforma*, 5 de mayo de 1995.

<sup>117</sup> Cato Susana, “Hasta morir”, Revista *Proceso* No. 984, 11 de septiembre de 1995, pág. 84

“El guión consigue construir una trama sutil de la vida en límite de personajes (Monsiváis los llama prescindibles) que forman parte de ese sector que la sociedad ha marginado y que además se auto marginan en un auto de afirmación de sus potencias personales”<sup>118</sup>

#### 4.6. COMENTARIO GLOBAL.

Fernando Sarifiana en colaboración con Marcela Fuentes-Beristain han creado un filme, que muestra dos tipos de culturas juveniles a través de la amistad de un cholo y un chavo banda.

Pueden reconocerse los rasgos de cada cultura juvenil, en las concepciones que pueden tener acerca de la lealtad, la amistad, la sobrevivencia, entre otras.

*Hasta morir* busca retratar los comportamientos que originan la falta de un empleo, el acceso a educación, la falta de la figura de los padres, situaciones que orillan a los jóvenes de esta historia a convertirse en delincuentes.

Hablar de delincuente, es hablar de una persona perseguida por la sociedad, que ha cometido algún acto ilícito. *El Boy* se ha convertido en delincuente al iniciarse en el asalto y, posteriormente, en el homicidio. El mismo camino lo ha tenido *Mauricio*.

Desde el inicio del filme, con las alucinaciones de la tía *Chenta* sobre el mito bíblico de *Cain y Abel*, se reconoce el preludio de lo que será el destino de *El Boy* y *El Mau*, que han sido hermanos, carnales, *cuates*, *brothers*, *compas* y quienes estarán en el escenario de la traición y el ajuste de cuentas; hecho que muchos jóvenes también han padecido cuando se encuentran al margen de las oportunidades y es hasta morir para llegar al límite de sus logros, aunque esto les cueste la delincuencia, la corrupción, la traición, la prostitución, entre otras problemáticas sociales.

En *Hasta morir* el personaje de *El Boy*, según el modelo de Syd Field, logra conformarse gracias a sus actitudes instintivas que lo hacen reaccionar según el momento. De hecho es un personaje que cambia, porque si en un momento era depredado, después se vuelve depredador. En este caso de *El Mau* quien lo traiciona. *El Boy* logra utilizar a través de su forma de expresarse, la limitación del lenguaje. En él emerge una violencia que es descontrolada, como una máscara a su inseguridad y que lo hace ser un ser protagónico.

---

<sup>118</sup> Jorge Pérez-Grovas, “Hasta morir”, periódico *El día*, 5 de febrero de 1995, pág. 1

Esto se contrapone con la actitud de *Mauricio*, quien posee una violencia mucho más interiorizada, porque la define a través de la experiencia que tuvo cuando permaneció en la cárcel.

*Mauricio* que representa a la cultura del tatuaje, el caló, la lealtad (que traiciona), la actitud desafiante, busca ser imitada por *El Boy* y esa imitación busca ser conformada cuando viaja a Tijuana y convive con el grupo de cholos.

*El Boy* querrá tatuarse la personalidad de *Mauricio*, pero se dará cuenta que ésta se adquiere a través de las experiencias de la vida. El hecho de querer adoptar una imagen, forma parte de simbolismos culturales, como es el caso de la virgen que es quien vigila a esos jóvenes marginales y que buscan llevar definitivamente tatuada en sus cuerpos.

La seguridad en la que se mueve *Mauricio* es la que no posee *El Boy* y la que nunca adquiere aunque quiera imitar a *Mauricio*. Ambos personajes encuentran debilidad y fuerza cuando interactúan. *El Boy* y *Mauricio* expresan mucho más que movimientos juveniles, porque se aluden otras temáticas:

Las fronteras de la marginación donde se encuentran los jóvenes pobres. Los conflictos con las figuras institucionales del orden. Las drogas y el alcoholismo para evasión de su realidad. El valor de la amistad, que no se traiciona. La violencia como una acción muchas veces de la conducta de los jóvenes marginados.

El filme de Fernando Sariñana ha sido comparado con películas como *Los Olvidados* y *Lolo*, filmes que han dado muestra de la juventud marginal y desesperanzada.

Sariñana es capaz de mostrar a seres jóvenes que son movidos por su instinto de sobrevivencia y que se enfrentan al dolor como consecuencia del enfrentamiento de sus vidas que han sido errantes, fugitivas, deambulantes.



## CAPITULO V. SEXO, PUDOR Y LAGRIMAS.

### 5.1. DATOS SOBRE EL FILME.

#### 5.1.1. CARÁCTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA DEL DIRECTOR.

Antonio Serrano nació en la ciudad de México en 1948. Es egresado de la carrera en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Iberoamericana (UIA). Realizó estudios en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha sido director de teatro y de televisión, en donde ha dirigido las telenovelas *Nada personal*, *Mirada de mujer* y *La vida en el espejo*. En estos momentos está preparando su siguiente filme llamado *La hija del canibal*.

Antonio Serrano realizó estudios en la Academia Teatral de Londres, además de haber trabajado como actor en tres compañías europeas y en varias puestas en escena. En Quebec Canadá trabajó con Robert Lepage, hombre de teatro y cineasta.

Entre las obras teatrales que montó fue *A destiempo*, *Doble cara* en 1988, ésta última basada en una película de suspenso. En ambos trabajos se reflejaba la influencia de sus maestros Carlos Bosso, Eugenio Barba y Phillippe Gaullier; así como Chesterton, Stevenson y Shakespeare. También trabajó *Ámbar* de Lorena Maza y *Moliere* de Sabina Berman.

En 1991, trabajó su obra *Sexo, pudor y lágrimas* "sobre las desventuras amorosas y sentimentales de las chavas y chavos de la generación x"<sup>119</sup> En 1994 estrena la obra teatral *Café americano*.

#### 5.1.2 SOBRE EL FILME.

*Sexo, pudor y lágrimas* es la ópera prima de Antonio Serrano, producción de Argos Films y distribuida por la Twenty Century Fox, con una historia ligera clase mediera que logró recaudar 12 millones de dólares en taquilla, sufragados por nada menos que cinco millones de espectadores<sup>120</sup>

Con respecto a la realización de Antonio Serrano de *Sexo, pudor y lágrimas* basada principalmente en diálogos y en la que utiliza muy poca imagen, la defiende:

<sup>119</sup> Valerdi Alvaro, "Sexo, pudor y lágrimas", Periódico *Reforma*, 20 de junio de 1999, pág.1

<sup>120</sup> Estrada Marien, "Entre muestras, festivales y palomitas. De película. Las andanzas en el cine mexicano". *Revista Mexicana de Comunicación*, Marzo-abril 2000, pág.12

“No me interesa el cine donde no pasa nada y los personajes sólo se contemplan... sí es una película muy dialogada ¿y qué? es una opción válida si el recurso se maneja bien”<sup>121</sup>

*Sexo, pudor y lágrimas* escrita y dirigida por Serrano, fue una obra de teatro montada al principio de los 90. Desde entonces la posibilidad de ser adaptada se estaba gestando.

Al respecto Serrano comenta:

“Cuando escribí la obra no pensaba en hacer un retrato de la realidad... no me inspiré en las conductas de un determinado grupo sino en gente cercana a mí. Sin embargo mi sorpresa fue cuando las personas más disímolas se sentían retratadas; el público y los críticos fueron los que empezaron a verla como un registro realista”<sup>122</sup>

Antonio Serrano expresa su interés por ofrecer un retrato sobre la Ciudad de México:

“Es un comentario personal sobre cómo veo la ciudad y también cómo ésta gente (los personajes) vive la ciudad, como mezcla simbiótica de modernidad, con tercer mundo y retraso...”<sup>123</sup>

Serrano manifiesta que ofrece una historia en la que los mexicanos podrían identificarse:

“Nos van a dar ganas de liberarnos emotiva y sexualmente, porque hemos estado atados a moralismos y a culpas de una educación del siglo pasado, además ofrece espontaneidades, humor y un momento de reflexión”<sup>124</sup> En lo que se refiere a la adaptación de la obra en cine:

“Escribí el guión en Bolivia y se me borró de la memoria la historia original... veía los diálogos desde la perspectiva que me daba la experiencia y una mirada más crítica...”<sup>125</sup>

Serrano habla de la estructura de la película:

“Es rara, porque es una comedia con tintes tragicómicos pero al final realmente cambia y parece que se convierte en una especie de pieza. Es una comedia en el sentido pero porque los personajes están padeciendo sus defectos y es este ojo externo el que los hace reír; pues los ves metidos tratando de desenrollar algo que no entienden. Es una comedia de enredos...”<sup>126</sup>

En lo concerniente a los que relacionan a la comedia con la tontería o la banalidad, explica:

<sup>121</sup> Aria Carlos, Prado Laura. “Antonio Serrano divierte sin pudores” Periódico *Reforma*, 11 de junio de 1999, pág.16

<sup>122</sup> *Idem*.

<sup>123</sup> *Idem*.

<sup>124</sup> Vega Verónica, “Sexo, pudor y lágrimas, una historia de la Ciudad de México: Antonio Serrano” Periódico *Uno mas uno*, 8 de junio de 1999, pág.35

<sup>125</sup> Aria Carlos, Prado Laura, *Op cit*, pág.16

<sup>126</sup> Peguero Raquel, “Adaptar mi obra al cine fue un tour de force”, Periódico *La Jornada*, 8 de junio de 1999, pág.31 85

“La comedia es un género que actualmente atrae más al público en el ámbito mundial. El problema es que se tiende a desmentarla y a sacrificarla. Encuentro en la comicidad el recurso idóneo para sembrar inquietudes en el espectador y provocar una reflexión”.<sup>127</sup>

Con respecto a la distribución, Antonio Serrano considera que el cine nacional estaba abandonado y que la distribución a nadie le importaba, pero que se ha visto que la gente ha retomado el hábito, hay un *boom* de salas cinematográficas:

“Creo que ahora les interesan nuestras historias para ser distribuidas, porque se ha visto que las historias estadounidenses finalmente se van desgastando y el efecto de ello es que se interesen por las de aquí”<sup>128</sup>

*Sexo, pudor y lágrimas* coproducción de IMCINE y Epigmenio Ibarra inició su rodaje el 26 de marzo de 1998 con aproximadamente seis semanas, con locaciones en el Distrito Federal.

El productor Epigmenio Ibarra habla sobre esta producción:

“*Sexo, pudor y lágrimas*, es una primera entrada de la realización de cine, que no quiere quedarse en un intento, deseamos permanecer durante muchos años como alternativa para el talento artístico que existe en nuestro país”<sup>129</sup>

Antonio Serrano opina sobre su película:

“Yo hice una película para la gente, para el cine, no pensé en los festivales, no es que no me interesen, pero quiero concentrarme en el hacer, no en el trascender”<sup>130</sup>

Los premios a los que fue acreedora *Sexo, pudor y lágrimas* fueron los siguientes:

Premio “Taquilla de Oro” de la CANACINE en la 8ª Convención de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (México-1999).

Heraldo al mejor actor (Jorge Salinas); mejor actriz (Susana Zabaleta); mejor película y mejor director (México-2000).

Premio del público en la XIV Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara Jalisco. (México-1999)

## 5.2. SINOPSIS A PARTIR DEL PERSONAJE PROTAGONICO.

<sup>127</sup> Arias Carlos, Prado Laura, *Op cit*, pág.16

<sup>128</sup> Vega Verónica, *Op cit*, pág.35

<sup>129</sup> Sánchez Dávila, Carmen, “Pizarrazo de *Sexo, pudor y lágrimas*, cinta que impulsará talentos en el cine” periódico *El Heraldo de México*, 21 de abril de 1998, pág.4

<sup>130</sup> Verónica Vega, *Op cit*, pág.35

La historia se desarrolla en la Ciudad de México, en un departamento de la zona de Polanco, donde llega *Tomás* (Demian Bichir) un muchacho que casi toca el límite de los treinta años, despreocupado, desinhibido y que viene a quedarse, después de haber estado viajando, con sus dos amigos, una pareja de alrededor de treinta años: *Ana* que es fotógrafa (Susana Zabaleta) y *Carlos* que es escritor (Victor Hugo Martín).

*Tomás* es testigo de los problemas que padecen *Carlos* y *Ana*, porque *Carlos* se preocupa más por hablar del amor en sus escritos, que por satisfacer a *Ana* en el aspecto sexual.

Al mismo tiempo en el edificio de frente al departamento de *Carlos* y *Ana*, existe otra pareja con problemas: *Miguel* quien es publicista (Jorge Salinas) y *Andrea* que es modelo (Cecilia Suárez). *Miguel* somete a *Andrea* para complacerlo sexualmente, incluso llegando a la violación. Entre esta historia, se encuentra *María* (Mónica Dione) una zoóloga que regresó de hacer investigaciones en África y que fue el amor de *Miguel*. Éste la encuentra un día en una fiesta y la invita a quedarse en su casa, mientras *Andrea* la atosiga todo el tiempo. Un día se da cuenta que existe un interés entre *Miguel* y *María*, entonces se da una fuerte discusión que origina que *Miguel* se vaya del departamento.

Por otro lado, las cosas son similares con *Ana* y *Carlos*, porque éste se da cuenta que entre *Ana* y *Tomás* existe una atracción, hasta que un día los descubre.

Los tres discuten sobre la situación: *Ana* se desquicia y le pide a *Andrea* si puede alojarla. *Andrea* acepta, e invita a *María* a quedarse con ella en su departamento.

Por su parte *Carlos* invita a *Miguel* y disculpa a *Tomás*, para que se queden en su departamento.

Así los dos grupos de hombres y mujeres, comienzan a planear un *complot* y empiezan a conocerse cada uno en sus alegrías, tristezas e insatisfacciones donde predomina el aspecto sexual.

*Tomás* aún sigue presenciando cómo las parejas de sus amigos no buscan solucionar sus conflictos. Él solo piensa en copular con quien se deje, mientras que *Carlos* le expresa que sólo conseguirá vaciarse. *Tomás* no hace caso, aunque en el fondo de sí, se da cuenta del tiempo que ha perdido, pero no busca ponerle fin a esa situación: decide el suicidio.

El *sexo* gira en torno a toda la película porque es la mayor preocupación de los personajes, particularmente de *Tomás*; el *pudor* que se manifiesta en *Carlos* y *Andrea*, quienes creen que la castidad es una manera de arreglar las cosas y las *lágrimas* son la causa de la reflexión íntima de cada personaje, quienes han traicionado sus ideales al caminar por rumbos equivocados.

### 5.3 CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE.

#### 5.3.1. PERFIL PROFESIONAL.

*Tomás* es un muchacho desinhibido tocando el límite de los treinta años que ha regresado de un largo viaje por Europa y Asia. Él es un bohemio, despreocupado por la vida, pensando sólo en disfrutarla. Esto se demuestra en las siguientes secuencias:

#### SECUENCIA 6. INTERIOR. DEPARTAMENTO. DIA.

Momento en el que llega TOMÁS al departamento de ANA y de CARLOS. La puerta se encuentra abierta.

TOMÁS: *Perdón, creo que me equivoqué de casa (sale de cuadro).*

ANA: (Lo jala) *¡Tomás! ¡Ven acá! No puedo creerlo!* (Ana lo abraza y se saludan muy efusivamente) *¡Te extrañé! ¡Monstruo! ¡güero!*

CARLOS: (Serio) *Mmmh*

TOMÁS: (Riendo) *¡Carlitos! ¿Cómo estás? (Se abrazan) ¿se te está cayendo el pelo?* (Le toca la cabeza)

ANA: (A Tomás, mientras se adentran en el departamento) *Oye, cuéntame cómo te pintaste el pelo!* (Risas)

CARLOS: (Un poco serio a Tomás) *¿Qué tal Londres?*

TOMÁS: (Sonriente) *Lindo*

CARLOS: *Umh ¿Lindo?*

TOMÁS: *Lindo... igual que tu departamento, lindo.*

ANA avienta a TOMÁS en el sillón.

ANA: *Payaso.*

TOMÁS: *Claro que lo mejor ¡Singapur!*

CARLOS: *¿Estuviste en Singapur?*

TOMÁS: *¿Cómo estuve en Singapur? ¡Me casé en Singapur!* (Se quita los lentes)

ANA: (Sorprendida) *¿Qué?*

CARLOS : ¿Y?

TOMÁS: *Nada, me lo cerraron... era un putero maravilloso.*

ANA le avienta unos pétalos.

TOMÁS: *Claro que eso a mí no me afectó mucho, porque yo me volví después budista.*

CARLOS: *¿ahora eres budista?*

TOMÁS: *No... (mira a Ana y suspira) ahora estoy muy cansado.*

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Es afectuoso y coloquial. La relación que existe entre *Ana*, *Carlos* y *Tomás* es una amistad de mucho tiempo. De hecho en una secuencia, *Tomás* hace referencia de cómo era *Carlos* en la universidad. En pocas palabras, *Ana* y *Carlos* se enteran de algunos lugares que visitó *Tomás*, pero sin entrar en detalle. Se siente la emoción en las palabras de *Tomás* al estar con sus amigos, sobre todo cuando en algún momento mira a *Ana*, con quien parece alguna vez, tuvo alguna relación amorosa.

**CONTEXTO:** La situación se da en un departamento de la ciudad de México, con una cierta decoración, lo cual habla de una situación económica módica y sin complicaciones para *Ana* y *Carlos*.

**CARÁCTER:** *Tomás* es alegre, juguetón, bromista y desinhibido para expresarse. De alguna manera haber viajado, le permitió tener una mentalidad mucho más abierta.

### SECUENCIA 8. INTERIOR. DEPARTAMENTO.DIA.

Suben las escaleras del edificio TOMÁS y CARLOS con un baúl, ANA está arreglando la puerta.

ANA: *Ora sí ¿ya es todo?*

TOMÁS: *No, falta mi tamagochi, mi cabezita de jibano, mi caja de condones...*

Entran TOMAS Y CARLOS.

ANA: *¡ Cuidado con la puerta! (A TOMÁS) ¿Qué bueno que no tralas nada eh?*

TOMÁS y CARLOS hacen expresiones de cansancio.

TOMÁS: (A ANA) *Pérate (Se acerca donde la cerradura, sonríe)*

ANA: *¿Qué quieren tomar? Hay que celebrar la llegada del nómada ¿revencido?*

TOMÁS: *Bueno nómada, plomero mimo, meseo, traductor, chofer de limo, stripper, instructor de buceo, instructor de balero, artiler, rockdiler...ah! y chichifo...*

CARLOS: *¿Qué?*

TOMÁS: *Bueno, bueno, bueno...(enfaticando) gígolo.*

CARLOS: (Ríe) *Veo que en siete años te desarrollaste profesionalmente.*

TOMÁS: *No, no,no,no te equivoques Carlitos, lo mío fue exclusivamente un viaje de placer.*

#### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Se reitera el tono afectuoso entre los amigos, además de la concisión de *Tomás* al manifestar las experiencias de su viaje, incluyendo que no se ha desarrollado en el plano profesional, debido a que se ha dedicado a muchos oficios, porque su viaje sólo fue “un viaje de placer”.

**CONTEXTO:** El departamento de *Carlos* y *Ana* en algún lugar de la ciudad.

**CARÁCTER:** *Tomás* es sumamente abierto con *Ana* y *Carlos* al manifestarles las actividades que ha realizado. Se expresa con cierta vitalidad, lo cual le hace sentirse como en su propia casa.

#### 5.3.2.PERFIL PERSONAL.

*Tomás* no tiene ninguna relación estable con nadie, pero parece tener todavía un interés en *Ana*, la pareja de *Carlos*, lo cual se puede ver en la siguiente secuencia:

#### SECUENCIA 19. DEPARTAMENTO. INTERIOR DEL CUARTO. NOCHE.

TOMÁS se encuentra dormido, se espanta a un mosquito, se despierta. Ve a ANA.

TOMÁS : *¿Conque de pinta no? ¿Por qué eres tan indisciplinada niña?*

ANA : *Por esto (le enseña con las manos un juego como si amarrara algo, llevandoselo al pecho, él la imita)*

TOMÁS y ANA sonrien.

ANA: ( Se acerca a él) *si Mahoma no va a la montaña...*

TOMÁS: *Mahoma se mete en mi cama ¿no? ¿Qué clase de musulmana eres?* (la mira con detenimiento) *Yo también estaba pensando cómo irme de pinta a tu cuarto, pero yo creo que no llegué en un...* (ella le toca los labios interrumpiéndolo, lo mira)

TOMÁS: (Asustado) *¿Y Carlos?*

ANA: *No te preocupes, no está, salió.*

Sonrien y se sientan en la cama.

ANA: *Hace mucho tiempo que no hablamos... ¿Cómo estás eh?*

TOMÁS: *Impresionado. Nunca había estado en la ciudad prohibida.*

ANA: (Sonríe) *Vino la mamá de Carlos... los jarrones, los platos, las lámparas, los tapetes... bueno, hasta el departamento es de ella.*

Empiezan a besarse, se oye un ruido en la ventana, se asustan

ANA: (Molesta) *¡Maldita costumbre de dejar la ventana abierta!*

TOMÁS suspira, ANA lo mira.

TOMÁS: *Todavía te quiero... (la llama) ¡Ven! ¿Verdad que esta es mi casa?*

Se besan, la recuesta, a ANA algo le estorba.

ANA: (Toma a un muñeco de peluche) *¿Qué es esto?*

TOMÁS: (Feliz) *Se llama Cirilo*

Acerca el muñeco a ANA, como si éste la besara, ella sonríe.

TOMÁS: *¡Vola Cirilo, vola!*

TOMÁS mira a Cirilo. ANA y TOMÁS tienen relaciones sexuales.

#### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Es de mutua confianza y de cierta melancolía cuando *Ana* y *Tomás* recuerdan en algún momento, cuando conversaban.

**CONTEXTO:** Un cuarto en el departamento de *Ana* y *Carlos*, que para *Tomás* es “la ciudad prohibida” por las cosas que ahí se hallan: jarrones, tapetes, etc, que pertenecen a la mamá de *Carlos*. Quizá a *Tomás* le recuerda algún lugar que conoció.

**CARÁCTER:** *Tomás* se comporta con vulnerabilidad en el momento en que *Ana* entra a su cuarto. Para *Tomás* es un momento de fuga, de escape, por lograr satisfacer sus deseos internos. *Ana* encuentra en *Tomás* la satisfacción sexual de la que carece al estar con *Carlos*. *Tomás* no sólo ve en *Ana* el deseo, sino el amor y la protección y eso se manifiesta al expresarle: “¿Verdad que también esta es mi casa?”

En la siguiente secuencia, se manifiesta la amistad que tiene *Tomás* con *Carlos* y *Miguel*, dónde pueden expresar sus visiones acerca del sexo:



**ESCENA 45. INTERIOR. DEPARTAMENTO. NOCHE.**

Sentados en un sillón de la sala MIGUEL y TOMÁS.

TOMÁS: *Carlitos ¿Dónde andas? ¡Ven acá!*

CARLOS se incorpora.

MIGUEL: *¡Claro! ¡Claro hombre! Lo que pasa con las pinches viejas es que no entienden que la monogamia nos hace muy desdichados.*

TOMÁS: *Resignación Miguel, resignación, así lo quiso Dios.*

CARLOS: *No que así lo quiso Dios... ustedes, porque son unos promiscuos.*

TOMAS Y MIGUEL: (Rien) *¡Ah no, no, no!*

MIGUEL: *Discúlpame maestrín, pero ¿de qué dios estás hablando?, si yo no me meto con tu dios, tú no te metas con el mío.*

TOMÁS: *Al respecto yo te quiero explicar un cosa Carlitos...*

CARLOS: (Serio) *Que- no- me- Carlitees*

TOMÁS: (Con tono burlón) *Está bien "Don Carlos". Déjeme decirle "Don Carlos", que si yo cambio de mujer no es por promiscuo, es por encontrar una oreja... ay!(Se pica con una aguja)*

CARLOS: *¿Qué?*

TOMÁS: *Sí, si,si,si,si, una oreja, una orejita virgen, que se deleite, que goce que disfrute con mis maravillosas historias. Yo hago el amor porque soy una persona muy sociable, lo mío, lo mío, lo mío, lo mío, es la chaqueta.*

MIGUEL se carcajea, se oye música en el otro edificio y ven pasar por un cordón corsetería femenina.

**COMENTARIO:**

**DIALOGO:** Existe una confrontación amistosa acerca del tema de la promiscuidad en contra de la monogamia. Los distintos puntos de vista se manifiestan y revelan las personalidades de cada uno: *Carlos* manifiesta su aceptación a la fidelidad, a diferencia de *Miguel* y *Tomás* quienes piensan lo contrario.

**CONTEXTO:** El departamento de *Carlos*, ubicado en la ciudad de México, el cual por su ubicación, se encuentra dentro de la gente que tiene recursos para subsistir. Se podría decir que gente de clase media alta. Es el lugar donde se han refugiado los tres hombres para espiar a *Ana, Andrea* y *María*.

**CARÁCTER:** Existe en las palabras de *Tomás* al justificar su promiscuidad una razón de trasfondo: Buscar en cada relación sexual, a alguien que lo escuche en lo que le sucede, en lo que piensa, en lo que siente.

### 5.3.3. PERFIL INTIMO.

En estas secuencias, Se denotaría un “refugio” para *Tomás* de las adversidades que padece.

#### SECUENCIA 10. INTERIOR. BAÑO. DÍA.

TOMÁS se encuentra sentado en el piso del baño, tarareando una canción.

#### **COMENTARIO:**

**DIÁLOGO:** Es probable que exista un monólogo en el interior de *Tomás*, al pensar por qué sus mejores amigos no tienen una relación sentimental favorable.

**CONTEXTO:** Ocurre en el baño del departamento de *Ana* y *Carlos*. Es quizá un lugar sumamente íntimo para cualquier ser humano, donde existen momentos de pensamiento y de reflexión.

**CARÁCTER:** Se puede deducir que existe una tristeza en el rostro de *Tomás* no se deja esperar, además de una cierta impotencia al no poder intervenir para que las cosas se mejoren entre *Ana* y *Carlos*.

#### SECUENCIA 69. INTERIOR. BAÑO. DÍA.

TOMÁS está sentado en el piso del baño. Close up a su rostro, a punto de llorar. Tararea una canción susurrando.

TOMÁS: *Hay un claro delirio... un suave suspiro, oh justo amor, tan altivo, mira que soy pajarillo, mira que soy gorrioncillo también, no me hagas fallecer, no me hagas fallecer...*

## COMENTARIO:

**DIALOGO:** Sólo se escuchan algunas frases de alguna canción, que puede aludir a la personalidad de *Tomás*: manifestar cierto romanticismo y melancolía al mencionarlas.

**CONTEXTO:** Otra vez el baño del departamento de *Ana* y *Carlos*, como un refugio para *Tomás*.

**CARÁCTER:** Se muestra vulnerable e inerme, porque a pesar de que le ha expresado a *Carlos* que debe de buscar a *Ana*. *Tomás* manifiesta su tristeza al darse cuenta de que el orgullo invade a *Carlos*.

En lo concerniente a las características dadas, Demián Bichir habla sobre su personaje:

“Me emocionó mucho que *Tomás* se convierte en el detonador en medio de estos cinco personajes, puesto que los lleva a enfrentarse a sí mismos y a manifestar esas percepciones sobre el sexo, la vida en pareja y el amor que no habían deslindado”<sup>131</sup>

## 5.4. DESCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE SECUENCIAS.

### SECUENCIA 61. EXTERIOR. AZOTEA DEL EDIFICIO. DÍA.

Un paneo desde la azotea de los edificios. Se encuentran vestidos de blanco sentados y haciendo yoga TOMÁS, CARLOS y MIGUEL.

TOMÁS: *Ya van más de quince minutos.*

CARLOS: *Hay personas que se quedan hasta por más de quince días.*

TOMÁS: *¿Qué? ¿Les dan un premio?*

MIGUEL: (Se levanta) *Yo tengo una junta en la oficina, así nos vemos. (Voltea a ver a Carlos) Hermano, no puedo con esto del Sen, menos con el smog, todo este polvo... no puedo...*

TOMÁS: (Se quiere levantar) *Yo te llevo.*

CARLOS: (Lo Detiene) *¡No! ¡tú te sientas!*

TOMÁS: (Irónico) *Sí mamá Carlota.*

Se regresa MIGUEL.

MIGUEL: *Hoy te toca hacer de cenar Tomás.*

TOMÁS: (Burlón) *Sí tía, me traes un gramo.*

<sup>131</sup> Havard, Tim “Demián Bichir, La manzana de la discordia”, periódico *El Universal*, 14 de junio de 1999, pág. 1 b4

CARLOS lo mira molesto.

TOMÁS: *De royal, voy a hacer panqué.*

TOMÁS suspira, mira un mensaje publicitario en un edificio de una muchacha con la pregunta ¿ahora entiendes qué es realidad virtual? TOMÁS se imagina que ella lo llama. Se levanta.

CARLOS: *¿A dónde vas?*

TOMÁS: (Deja a CARLOS) (Decisivo) *Yo no necesito meditarlo más ¡A coger y a mamar que el mundo se va a acabar!*

CARLOS: (Lo sigue) *Oye, cogiendo no vas a encontrar lo que andas buscando.*

TOMÁS: (Simulando atención) *Ach... Explícate.*

CARLOS: *Pero... ¿Qué no entiendes?*

TOMÁS: (Molesto) *Entender ¡Quéee!*

CARLOS: *Que así no vas a llegar a ningún lado. (Moralista) Tomás, te has pasado la vida fornicando, como si con cada acostón te anotaras un punto. Tu escuela siempre ha sido la de "si te gusta hazlo con quien quieras, cuando quieras... ¿No te da miedo?*

TOMÁS: (Despectivo) *Miedo de qué!*

CARLOS: (Enojado) *De... ¡De vaciarte!*

TOMÁS: *No mames.*

CARLOS: *No mamo. Tomás, llevas años tirando tu energía como por un caño, porque en el fondo lo único que pasa es que tienes pánico, de que te vean tal y como eres.*

TOMÁS se queda pensativo, suspira y baja las escaleras.

CARLOS: *No dices nada.*

TOMÁS: *Voy a tender la ropa, ya se me juntó mucha.*

### COMENTARIO:

DIALOGO: Esta es quizá una de las escenas que reflejan la personalidad de Tomás, porque al hablar con Carlos, se presenta en el sentido de su existencia: hacer las cosas en el momento, porque la vida se va y no regresa. Una actitud filosófica, que también se vió a comienzos de la década de los años sesenta, porque esas generaciones eran producto de las guerras que en el mundo se habían presenciado. También en la frase "me traes un gramo" podría referirse a las drogas (cocaína).

CONTEXTO: Se encuentran en la azotea del edificio donde se ubica el departamento de Carlos, donde deja ver edificios de la ciudad de México, dándole la impresión de que es un lugar

cerrado, es decir, porque a donde quiera que voltean los personajes ven solo construcción.

**CARÁCTER:** Es en el sexo donde Tomás encuentra un refugio a su soledad, a su miedo de amar y ser amado. Esta escena evoca en un momento a *Kids* (Larry Clark, 1995) que aunque presenta jóvenes adolescentes norteamericanos, despertando ante la sexualidad, donde “en el juego del amor, no sólo puede estar la decepción, el dolor inminente al olvido de la ofrenda, sino también la concluyente posibilidad de vivir...<sup>132</sup>, Tomás también forma parte .

### SECUENCIA 63. EXTERIOR. AZOTEA DEL EDIFICIO. DONDE SE TIENDE LA ROPA.

TOMÁS se encuentra tendiendo su ropa, bailando, se escucha la estrofa de una canción que dice: “la cosecha de mujeres, nunca se acaba...”. Llega CARLOS.

CARLOS: Tomás, todavía estoy levitando.

TOMÁS: Sí y yo todavía tengo que tender toda esta ropa...(tendiéndola) alzar las piezas, lavar el baño y prender el horno para el panqué.

CARLOS: Si no quieres no tienes por qué hacerlo.

TOMÁS: Ah No! Si a mí me encanta señora, me encanta ver cómo nos hemos ido emputeciendo.

TOMÁS le sube al radio, CARLOS le baja al volumen.

CARLOS: No toleras el silencio ¿verdad? Mira piénsalo así, el silencio es la base del sonido, la continencia es la base del sexo.

TOMÁS no le hace caso. Se rie burlón y le sube al radio.

CARLOS: (Enojado) ¡Ya deja de comportarte como un imbécil!

TOMÁS: (Fúrico) ¡Escúchame bien Carlitos! ¡Escúchame muy bien! (Lo toma del cuello y lo persigue) ¡Yo me metí en esta pendejada por ayudarlos a ti y a Miguel! (Carlos se suelta y Tomás lo sigue) ¡Ustedes eran los que se estaban haciendo mierda, no yo Carlitos! (Forcejean) ¿Qué fácil echarles la culpa de todo a las pobrecitas mujercitas hijas de puta no? ¡No Carlitos, no! ¡Así no es el amor! (Tomás lleva a Carlos al borde del edificio) En el amor uno se abre, se vuelve vulnerable, de lo contrario no pasa nada Carlitos y lo que yo ví aquí hace un mes, fue algo completamente distinto. Ana y tú no podían hablar si no traían la armadura puesta... ¿Ahora entiendes por qué se fue? Elemental ¿no?

CARLOS se suelta y se cae, al no ver a TOMÁS piensa que se ha arrojado a la calle.

<sup>132</sup> Juventud ¡Bendito tesoro Juventud ...o simplemente Kids”, JOVENes, Revista de Estudios Sobre Juventud No.5 pág.175

CARLOS: (Desesperado) ¡Tomás!

TOMÁS: (Burlón) ¡Qué pasó! ¡Qué pasó! ¿Ahora sí ya puedo prender mi radio señora?

### COMENTARIO:

**DIALOGO:** Existe tensión y sinceridad en las palabras de *Tomás*, al expresar y manifestar lo que implica el amor, porque ve cómo *Carlos* y *Ana* se destruyen mutuamente. *Tomás* habla de lo que él mismo carece. *Carlos* por su parte, se da cuenta que *Tomás* tiene miedo de reconocer que necesita llenarse internamente de nuevas experiencias y expectativas.

**CONTEXTO:** La azotea del edificio donde viven *Ana* y *Carlos*, aunque aquí se encuentran en el lugar donde se lava la ropa, quizá es una metáfora absurda pero como diría un dicho popular ahí se origina un “pleito de lavadero”.

**CARÁCTER:** Parece que *Tomás* posee valor y fortaleza al manifestar abiertamente sus desacuerdos y la manera de solucionarlos, aunque no los aplique en sus actitudes. Sin embargo es contradictorio porque parece comprender lo que es el amor auténtico, pero prefiere huir y refugiarse en amores banales, desechables para no comprometerse, entonces ¿por qué se lo exige a *Carlos*? Ahora bien, *Carlos* es el lado contrario a *Tomás*, pero no es consciente de su propia relación.

### SECUENCIA 78. INTERIOR. UNA DISCOTECA. NOCHE. MUCHACHOS BAILANDO.

TOMÁS: ( A una chica) *Por ejemplo Venecia es como una puta, es muy vieja, muy pintada, en cambio Praga es muy misteriosa, es una ciudad muy mística, como tú.*

CHICA 1: (Lo interrumpe) *Espérame tantito, ahorita vengo.*

TOMÁS con una botella, se acerca a otra chica.

TOMÁS: *¿Cómo te llamas?*

CHICA 2: *Patricia.*

TOMÁS: *No sé Paty... se me estaba ocurriendo... ¿te imaginas una sociedad dónde no hubiera excremento?*

La CHICA 2 no le hace caso, se levanta, lo deja, él la sigue.

TOMÁS : *¿En serio? ¡Sería maravilloso! La mierda se disolvería en el cuerpo y la caca nunca saldría, entonces jamás tendríamos sentimientos de culpa.*

CHICA 2: (Despectiva) *Hombre ¡qué bien!*

LA CHICA 2 se aleja, TOMÁS la observa.

TOMÁS: (Para sí mismo, decepcionado) *¿Sería maravilloso no? Yo no tendría que sentirme como el culo, después de haber tirado diez años de mi vida al excusado.*

TOMÁS camina en la pista y se acerca a otra chica.

TOMÁS: *¿Qué? ¿Bailas solita? ¿No quieres bailar conmigo?*

CHICA 3: *Sí, vamos.*

Se alejan un poco.

TOMÁS: *Voy a ser directo contigo. No quiero que te ofendas, pero ¿tú necesitas algo más que una atracción física para acostarte conmigo?*

LA CHICA 3 lo deja, TOMÁS la sigue.

CHICA 3: (Molesta) *¿Qué te pasa? (Para ella) ¡Está loquísimo! ¿Qué te pasa?*

TOMÁS: *No espérame, espérame, ya entendí. Eres como todas las mexicanas, necesitas tiempo. ¿Cuánto tiempo necesitas? ¿Cinco años? ¡yo te espero!*

CHICA 3: (Despectiva) *¡No papacito! ¡No me gustas y además eres bastante patético!*

LA CHICA 3 se aleja bailando. TOMÁS se acerca a otra chica en una mesa.

TOMÁS: (Ebrio) *Tú ¿te enamorarías de mí o también crees que soy un imprudente payaso?*

LA CHICA 4 se molesta, quiere irse, TOMÁS la detiene.

TOMÁS: *¡No, no, no, no, no! ¡No te pongas seria, por favor! ¡No soporto a la gente seria! Que sí tú y yo fuéramos un poco más honestos, ya estaríamos cogiendo sin tantos rodeos, sin tanto protocolo, ni tanto trámite, ni tanto, pero...*

La CHICA 4 deja a TOMÁS.

TOMÁS: *¡No te vayas! ¡Pérame! ¡No te vayas chaparra! Yo solo quería saber si...*

TOMÁS se sube a una mesa, empieza a caminar en otras mesas, la gente lo mira, empieza a tararear una canción.

TOMÁS: (Llorando y gritando) *¿Qué aquí no hay nadie que pueda amarme carajo?*

La gente se ríe de él, aplaude, llega la gente de seguridad, forcejean y lo sacan de la discoteca.

## COMENTARIO:

**DIALOGO:** *Tomás* vive en esta secuencia, lo que ha sido su vida: el sexo como único fin, olvidando toda relación afectuosa. Sólo busca tener relaciones momentáneas. Sin embargo, en el fondo, *Tomás* busca desesperadamente que alguien lo ame.

*Tomás* no tiene un proyecto de vida. En comparación con lo que expresa en voz en off Mark Renton del filme *La vida en el abismo* ( Danny Boyle, 1995) “Elige la vida, te dicen. Elige una carrera, elige una familia, elige una televisión, elige una lavadora, autos, reproductores de discos compactos... elige el futuro. Yo decidí elegir otra cosa...”,<sup>133</sup> *Tomás* sólo elige el suicidio.

**CONTEXTO:** El ambiente es un centro nocturno: una discoteca donde los jóvenes buscan divertirse y conocer gente, y donde es mucho más fácil tener relaciones “desechables”, es decir, conocer momentáneamente a las personas y no comprometerse, situación que busca *Tomás*. Los jóvenes que asisten a ese lugar, son gente de clase media alta.

**CARÁCTER:** Aquí yace un sentimiento que ha poseído a *Tomás* desde tiempo atrás: la soledad. Aquí el personaje alude al “tiempo perdido” que pudo haber aprovechado para realizar muchas cosas. Su incapacidad de tener relaciones estables, quizá podría radicar en una falta de seguridad y baja autoestima, pero resultaría erróneo, si siempre mantuvo una actitud positiva ante la vida. Se manifiesta también en *Tomás* su crisis con lo que parecía defender: una abierta relación sin compromisos, pero las mujeres se lo toman a burla, entonces él es despreciado.

## 5.5. VALORACIÓN SOCIOLÓGICA.

*Sexo, pudor y lágrimas* aunque se refiere a las relaciones de pareja, que buscan cómo satisfacer sus necesidades afectivas y sexuales; existe un personaje que mira todo lo que sucede a su alrededor y que vive un momento de vacío interno.

El término de vacío, lo retomo del filósofo Gilles Lipovetsky cuya obra *La era del vacío*, contiene una recopilación de ensayos sobre el individualismo contemporáneo.

El vacío lo empieza a definir a partir de la siguiente frase: “Sí al menos pudiera sentir algo” que traduce la desesperación que afecta a un número cada vez mayor de personas.

Lipovetsky cita a Christopher Lasch quién ha realizado estudios sobre narcisismo, situando a éste como una estrategia del vacío.

<sup>133</sup> Aviña Rafael, *Un panorama del cine de los 90s*, pág.5



Así considera que “los individuos buscan un desapego emocional, en razón de los riesgos de inestabilidad que sufren en la actualidad las relaciones personales... El miedo a la decepción, el miedo a las pasiones descontroladas traducen en el ámbito subjetivo lo que Chr. Lasch llama “la huida del sentimiento”... se trata de enfriar el sexo, de expurgarlo de cualquier tensión emocional para llegar a un estado de indiferencia, de desapego, para protegerse de los propios impulsos que amenazan el equilibrio interior”<sup>134</sup>

Este es quizá uno de los motivos que invadían la esencia de *Tomás*, al no poder entablar una relación de pareja. Por un lado por mirar el sufrimiento que tenían *Carlos* y *Ana* sus mejores amigos. Si *Tomás* no tomaba en serio ninguna relación, era porque sabía que si comprometía sus sentimientos podía sucederle lo mismo.

Mucho de este sentir en *Tomás*, puede mirarse en la juventud de ahora. En algunas críticas que se hacen hacia la película, se hace referencia a la Generación X, la cual también padece esa sensación de vacío.

El Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud, publicó un estudio sobre la concepción de la Generación X, la cual es retomada de un libro de sociología sobre la estructura social estadounidense del autor Douglas Coupland, que se refiere a los jóvenes desencantados del mundo y que buscan regresar a la búsqueda individual.

“La Generación X fue testigo de la emergencia, anatémización del *rock* y sus figuras seminales, con su *pléyade* de héroes luminares que fueron integrados en los museos legitimados de la mitología contracultural. Ellos ven el escenario del SIDA, el crecimiento de las mayorías morales y las conductas políticamente correctas, confrontándolas con la época anterior que proclamaba la revolución sexual, el amor libre, el discurso contestatario.”<sup>135</sup>

Hoy en día las actitudes y pensamientos de los jóvenes que van acordes con el momento histórico que les toca vivir, no pueden ser englobados en un solo término. Al respecto el periodista Froylán López Narváez en una entrevista para la *Revista de Estudios Sobre juventud* expresa:

“Hay una condición anónima que implica la Generación X que les permite ponerse una A, una B o un nombre y no solamente una letra. Aquí hay más autocompasión y trampa, porque en estos jóvenes, la Generación X, están las minorías, pero no dejan de ser liderazgo, escribiendo, pintando, bailando, cantando”<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Citado por Lipovetsky Gilles en *La era del vacío*, págs 76 y 77

<sup>135</sup> “Generación X”, *JOVENes Revista de Estudios sobre juventud*, Enero-marzo 1997, pág.8

<sup>136</sup> “Voces, Diálogo con Froylan”, *JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud*, abril-junio 1997, pág.7

*Tomás* era un joven que le gustaba disfrutar del momento, sin pensar en el mañana. Criticaba al mundo en el que vivía. Eso se puede ver en una secuencia, cuando *Carlos* mira las cosas de Tomás, después del suicidio y mira en un cuaderno de Tomás un dibujo de un extraterrestre que decía: "Terrícola, tu pinche mundo apesta".

La manera en cómo *Tomás* veía al mundo, se verificaba en su comportamiento personal, porque no quería comprometerse con nada y solo vivir la vida, manifestándolo en su forma de ver el mundo. En muchos jóvenes de finales de siglo XX y principios del siglo XXI, se encuentran esas características que *Carlos Monsiváis* manifiesta:

"Los veo más cercanos a las imágenes que a las palabras, más ateos funcionales que creyentes, más ganosos que castos, más desesperanzados que optimistas"<sup>137</sup>

Con respecto al tratamiento de vacío e insatisfacción, se traduce en los siguientes testimonios:

Ysabel Gracida expresó:

"Aunque la intención de Serrano no es de ninguna manera ejercer criterio social, su cinta vale además por la propuesta para mirar un mundo diferente, por la inserción de ser que no se aferra a las pertenencias y que llega a la vida de los demás para mostrarles el vacío, de existencias dominadas por la insatisfacción, una insatisfacción que entre otras cosas no es pulsión de vida, ya que el propio sexo es una forma de llenar huecos inmediatos"<sup>138</sup>

Para *Carlos Bonfil*:

"Lo que intenta Serrano en su primer largometraje es capturar el malestar social y cultural de una época, los años noventa, tal como lo ha podido vivir en la Ciudad de México una generación con privilegios sociales, agobiada sin embargo por un doble trauma: cumplir treinta años en medio de un naufragio emocional absoluto y no lograr relaciones satisfactorias de pareja"<sup>139</sup>

*Carlos Arias* expresa:

"Las preocupaciones de los seis personajes de *Sexo, pudor y lágrimas* por los conflictos provocados por el sexo en los 90, son una expresión de que va más allá de la lucha entre hombres y mujeres"<sup>140</sup>.

Para *Rafael Aviña*:

"Es un producto de fin de siglo y del impacto de la modernidad "televisiva". Un filme planteado desde un inicio como una estrategia comercial calculadamente light que augura un éxito

<sup>137</sup> "Voces, Diálogo con *Carlos Monsiváis*, *JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud*, No.1 pág.8-10

<sup>138</sup> Gracida Ysabel, "¡Corte! Y (confesión) *Sexo, pudor y lágrimas*", Periódico *El Universal*, pág.3

<sup>139</sup> Bonfil Carlos, "*Sexo, pudor y lágrimas*", periódico *La Jornada*, 20 de junio de 1999, pág.27

<sup>140</sup> Carlos Arias, "*Sexo, pudor y lágrimas*", Periódico *Reforma*, 11 de junio de 1999, pág.16

taquillero similar al de *Cilantro y perejil*. Y eso es bueno para nuestro cine, lo malo es que este tipo de productos sepultan otros esfuerzos más modestos y nada superficiales.”<sup>141</sup>

Antonio Arredondo manifestó:

“Nada aquí es congruente. ¿Se trata de demostrar la incomunicación de los jóvenes mexicanos actuales? ¿La angustia existencial de la pareja contemporánea? Una obra absurda, superficial y mal manejada...”<sup>142</sup>

Jorge Ayala Blanco para *El Financiero*:

“Filme paraideológico sexomiserable, se aventura y se deja tragar por las arenas movedizas del presunto emblema frívolo, abrazado a situaciones convencionales que revelan el verdadero propósito político-mercantil de Argos-Imcine...”<sup>143</sup>

Pese a las críticas negativas relativas al tratamiento del filme, en una entrevista por Verónica Díaz para *El Financiero*, Serrano expresa:

*Verónica*: ¿El éxito no se ha extendido al mundo de la crítica?

*Serrano*: La mayoría son negativas, no hemos ganado premios en ningún festival, ni lo va a ganar. Dudo que gane un Ariel.

*Verónica*: ¿Por qué?

*Serrano*: Hay una confusión con esta cosa del compromiso, del cine comprometido con la realidad que en los países latinoamericanos se entiende que debe ser con la marginación, la pobreza y la jodidez; eso es lo que le da a un filme posibilidades ante la crítica. Mi cinta sí asume un compromiso con la realidad de esos personajes y está diciendo cosas muy serias y dolorosas; pero claro, lo dice en un tono festivo, juega y le quita pomposidad de la forma, de que esto es una película”<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Rafael Aviña, “Lágrimas”, Periódico Reforma, 11 de junio de 1999, pág.16

<sup>142</sup> Antonio Arredondo, “Sexo, pudor y lágrimas de Antonio Serrano”, Periódico Novedades, 15 de julio de 1999, pág.1 y 5

<sup>143</sup> Jorge Ayala Blanco, “Serrano y la miseria sexual”, Periódico *El Financiero*, 21 de junio de 1999, pág.106

<sup>144</sup> Díaz Verónica, “El amor evoluciona poco: Serrano”, periódico *El Financiero*, 17 de diciembre de 1999, pág.93

## 5.6.COMENTARIO GLOBAL.

La película de Antonio Serrano, da tintes de personajes de clase media alta, que son considerados, según algunas críticas, como jóvenes yuppies<sup>145</sup> que padecen las adversidades del amor aunadas con el sexo, como un elemento importante en sus vidas.

Al igual que en *Kids*, *La vida en el abismo* y *Sólo con tu pareja*; filmes de distintas nacionalidades, pero que retoman el momento que viven los jóvenes en el mundo, con sus ideales y sus problemáticas; *Sexo, pudor y lágrimas* también aporta esa visión de la soledad que se padece en *Tomás*, quien no sabe hacia dónde se dirige, sólo va por la vida en medio de la despreocupación y el goce. No tiene nada programado para su vida y como él, muchos se encuentran en la misma situación.

Según algunas características de la construcción del personaje, dadas por Syd Field, el personaje de *Tomás* no se encuentra totalmente estructurado. Primeramente porque no es posible que *Tomás* haya decidido suicidarse después del enfrentamiento que tiene con *Carlos* y *Ana*. Considero que había muchos sentimientos que motivaban a *Tomás* para disfrutar la vida de manera libre y despiadada: los viajes que había tenido, su carácter alegre por la vida, su capacidad de comprensión ante lo que significaba tener una pareja, a pesar de su idea sobre el sexo; porque él era el único de todos los personajes que parecía reconocer qué era lo que sucedía.

Con respecto al contexto, resulta en muchas ocasiones reiterativo, pero éste no reflejaba mucho del personaje de *Tomás*, porque la mayoría de las secuencias se realizaron en los departamentos, lugares ajenos a este personaje.

Antonio Serrano muestra un tono moralista al matar al personaje de *Tomás*, siendo el más sensato de todos los personajes, porque él se daba cuenta de lo que significaba amar, sólo que ese pensamiento no era acorde con sus actos. Sin embargo insisto, Serrano debió haber explorado minuciosamente la personalidad de *Tomás*, en alguna problemática mucho más intensa que generara

---

<sup>145</sup> Corresponde al diminutivo del inglés Young Urban Professional People. según Guadalupe Loeza (Araceli Muñoz, "El ocaso de los yuppies", en *El Financiero*, 14 de julio 1996, pág.22) se les distingue por ser varones delgados, preocupados en demasia por su cuerpo, vestidos con trajes de marca preferentemente italiana, mezclan el inglés con el español, toman abundante agua embotellada, estudian posgrados en escuelas de estados unidos, mundanos, parecen amigos de todo el mundo, siempre bronceados, arribistas, promotores incansables (en su momento) de las bondades del libre comercio, una de sus principales metas es figurar en los círculos de poder. Definición extraída de *Miradas en la ciudad* de Roberto Merlo y Efram Milanese.

un conflicto que llevara al suicidio: quizá depresiones constantes, incursión en las drogas o el alcoholismo, entre otras.

El final que se le da a *Tomás*, contribuye un poco al “no happy-end” de muchas historias, para que los demás personajes puedan reivindicar sus errores.

Con respecto a los espacios donde se desarrolla la historia, son la mayor parte interiores, que no permiten conocer más de la personalidad de los personajes.

Aunque el director manifiesta que muestra parte de los seres que viven en la ciudad de México, debió diversificar a los personajes porque permanecen en un *status* social similar. Todos los personajes tienen actividades que los hacen vivir holgadamente, de hecho en el caso de *Carlos* su madre aún lo mantiene. De ahí que no pueda existir mucha identificación, entre varios sectores de la sociedad, porque es un pequeño porcentaje de mexicanos, los que pueden vivir de manera estable en el sentido económico.

En otra cuestión existen situaciones que no resultan reales:

- Cuando *Andrea* le dice a *Miguel* que ella siempre le plancha las camisas. Quizá lo diga en un tono metafórico, pero si es literal, no podría ser posible porque ella es modelo y sería difícil que ella lo hiciera. De hecho tiene a su servicio a una sirvienta.
- Cuando *Carlos* decide que *Tomás* se vaya de su casa y después le dice que puede quedarse. No es posible que *Tomás* ponga a cargar su equipaje a muchas sirvientas del lugar. Cabría el preguntarse: ¿de dónde salieron tantas señoras y tanto equipaje?
- Tener relaciones sexuales entre unos y otros. No puede existir tanta liberación, sobre todo si la historia se desarrolla en México, donde la sociedad es conservadora en ese sentido.
- La sincronía de los pensamientos de castidad que tienen *Andrea* y *Carlos* para encontrar tranquilidad.

Son algunos ejemplos de las situaciones que quizá no serían reales, porque la película según algunas críticas tiene errores de forma y contenido. Sin embargo *Sexo, pudor y lágrimas* fue un detonador para las nuevas generaciones que llenaron las salas de cine, que más que identificarse con los personajes, se acercaron y se identificaron con la temática: la búsqueda desesperada del amor, que se llena a través del sexo.

Finalmente es probablemente que con esta estrofa del tema musical de la película, interpretada por un cantante de la industria discográfica Alex Syntek, los jóvenes que vieron el filme recuerden el trasfondo que lo engloba: “*Es que todavía no encuentro lo que me sería normal para darte mucho más y entregarme por completo*”.

## CAPITULO.VI. AMORES PERROS.

### 6.1. IDENTIFICACION DEL FILME.

#### 6.1.1.CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA DEL DIRECTOR.

Alejandro González Iñárritu nace en México, D.F, en 1963. Realizó estudios de Comunicación en la Universidad Iberoamericana. Estudió dirección de teatro con el polaco Ludwig Margules y dirección de actores en Maine y Los Angeles con Judith Weston. A los 23 años se inicia como director, productor y *disk-jockey* de la estación W.F.M. En 1987 dirigió el programa de televisión "Magia digital". Entre 1988 y 1990 produce el *score* de seis largometrajes mexicanos. En 1990 es nombrado director creativo de Televisa. En esos momentos fue responsable de la gran mayoría de cortinillas que lució Televisa en los años 90s, específicamente las del canal 5, además de realizar infinidad de comerciales.

En 1991 fue creador de la compañía de producción Zeta Film, la cual era una unión de casa productora y agencia de publicidad. Con esta empresa realizó comerciales en París y en nueva York, además de los promocionales del mundial de fútbol en Europa. Obtuvo el oro en el Festival Internacional de Cine y Televisión de Nueva York y el London Film Festival.

En 1995 dirigió su primer medimetraje *Detrás del dinero* (1995) para televisión, protagonizado por el cantante español Miguel Bosé.

En 1997 obtiene el Grand Prix de Fiap por la campaña de W.F.M.

Antes de dirigir *Amores perros*, su primer largometraje en 1999, trabajó con el escritor y guionista Guillermo Arriaga (con quien hizo mancuerna en ésta su ópera prima) en un guión de cortometraje que iba a producir IMCINE acerca de "*sketches urbanos*", el cual no se concretó, pero fue un antecedente de *Amores perros*.

Actualmente Iñárritu es socio del Grupo de Producción y Publicidad Zeta, al mismo tiempo que trabaja en dos proyectos: uno con Guillermo Arriaga que se titula *21 gramos*, una historia urbana y una comedia que escribe junto con Carlos Cuarón y Antonio Armonía.

## 6.1.2. SOBRE EL FILME.

*Amores perros* se estrenó en México el 16 de junio de 2000 en 500 salas del país. La compañía Pirámide adquirió los derechos para su distribución a países como Francia, Bélgica, Países Bajos. También se vendió a Luxemburgo, España, Italia, Estados Unidos e Israel.

El director Alejandro González Iñárritu y el guionista Guillermo Arriaga trabajaron 36 tratamientos del guión a lo largo de tres años.

Guillermo Arriaga Jordán novelista y guionista escribió las novelas *Escuadrón Guillotina* (1991), *Un dulce olor a muerte* (1994), texto adaptado para el cine; *El búfalo de la noche* (1999), el libro de cuentos *Retorno 201* (1999) y el guión para la película *Amores perros*.

*Amores perros* tuvo un costo aproximado de producción de 2 millones, 200 mil pesos.

La producción se llevó a cabo por Z Film y Altavista Films. Ésta última forma parte de la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), que pertenece al conglomerado comercial de telecomunicaciones Sinca Inbursa-Grupo Carso.

Sobre el filme el director comenta:

“Presenta el retrato de un México del resultado de lo que la pinche política ha creado durante los últimos 40 años: pobreza, adolescentes marginados, guerrilleros taponeados por un gobierno que nunca los dejó expresarse, violencia, intolerancia... Refleja a un país contradictorio, tan fascinante como monstruoso, tan eléctrico como salvaje. Creo que la película es un pequeño mosaico de toda nuestra sociedad”<sup>146</sup>

Guillermo Arriaga habla sobre el guión:

Quería escribir una película que no banalizara la violencia ni la muerte, que hiciera sentir al público el peso tremendo de un asesinato, las pavorosas consecuencias de un accidente automovilístico, las razones de la traición; una historia libre de la repugnante tiranía de lo políticamente correcto, que es sólo un burdo reblandecimiento de la experiencia humana, fabricado por una moral timorata”<sup>147</sup>

Con respecto a las locaciones el director comenta:

---

<sup>146</sup> Moheno Gustavo, “Amores perros. De pasiones animales, traiciones, hemorragias y otras cosas de la vida”. *Revista Cine Premiere* No. 70, julio 2000, pág. 59

<sup>147</sup> *Ibidem*, pág. 53

“Fue una búsqueda de tres meses, de andar por toda la ciudad buscando las necesidades específicas para cada historia; son colonias populares, muchas cerca del aeropuerto, algunas por Tacuba, algunas en áreas de los circuitos exteriores de la ciudad”<sup>148</sup>

*Amores perros* fue filmada en la ciudad de México, la cual es un personaje de la historia como diría Vicente Leñero: “Un territorio común y múltiple. Una ciudad contemplada no como un paisaje sino como un campo de batalla de las emociones. Ciudad sórdida en los habitantes marginados que se emplean en el arte de la lucha de perros, tan despiadada y tan cruel como la lucha entre los humanos”<sup>149</sup>

En lo concerniente a las distintas historias que convergen en la cinta, el director comenta: “Es una narrativa arriesgada y tiene varias lecturas. Nos interesaban mucho las diferentes edades y clases sociales que existen en esta urbe y el país, cómo vive el amor y la pasión un muchacho de 20 años, cómo se enfrenta a un desamor un hombre de 45 y cómo quizás un amor intelectual es embestido por un hombre de 60 años”<sup>150</sup>

En cuanto a las opiniones del éxito en taquilla de *Amores perros*, porque en tan sólo dos semanas de estreno ya había recaudado 27 millones 845 mil pesos, Francisco González Compean productor y director general de Altavista Films expresa:

“Existen tres razones que nos llevaron a desear que *Amores perros* fuera una realidad: la originalidad y fuerza del guión de Guillermo Arriaga, la capacidad narrativa, imaginación y talento de González Iñárritu como director y como productor, la tenacidad y liderazgo para conjuntar al mejor equipo técnico y artístico para contar esta historia y darle su verdadera dimensión, así como estar convencidos de que la cinta cuenta con todos los elementos para comunicarse con un público sediento de propuestas nuevas”<sup>151</sup>

*Amores perros* ha recibido un total de 27 premios, de los cuales 26 han sido otorgados en Festivales de cine Internacionales. Ha participado en un total de 14 festivales internacionales de cine competitivos y 4 no competitivos, entre los que se encuentran el

<sup>148</sup> Reyes Rosario “Estoy envenenado. Habla González Iñárritu director de la premiada *Amores perros*”, periódico *El Financiero*, 15 de junio 2000, pág.75

<sup>149</sup> Citado por León Magaly “Geografía Perra, periódico *Uno más Uno*, 7 julio del 2000, pág.8 extraído del periódico *Reforma*, sección c, 28 de junio del 2000, pág.1

<sup>150</sup> Vertiz Columba. “Amores perros. Muy moderna, refleja al México actual: Alfonso Arau.” revista *Proceso*, 20 de junio del 2000, No.1233, pág.90

<sup>151</sup> León, Magaly *Op. Cit.*, pág.8



Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Toronto y Festival Internacional de Cine de Nueva York.

*Amores perros* se hizo acreedora de los siguientes premios:

- Gran Premio por Mejor Largometraje de la Semana de la Crítica en el 53 Festival Internacional de Cannes 2000.
- Gran Riel de Oro –Premio del Público- Otorgado por el Sindicato de Ferrocarrileros Franceses- Cannes 2000.
- La crítica joven de Cannes, la consideraron como la mejor de la sección. Cannes 2000
- Premio Mercedes Benz el cual consiste en 100 000 francos (20 mil dólares) para gastos de publicidad de la compañía que distribuya la película en Francia. Cannes 2000.
- Premio al Mejor Nuevo Director- Otorgado por el periódico “The Guardian”- Festival Internacional de Cine de Edimburgo, Escocia, R.U.2000.
- Gran Premio a la Mejor Película- Festival Internacional de Cine de Flandes, Gante, Bélgica 2000. Tema del festival: El impacto de la música en el cine.
- Hugo de Oro a la Mejor Película- Festival Internacional de Cine de Chicago 2000.
- Hugo de Plata al mejor actor para Emilio Echevarría y Gael García Bernal. Festival Internacional de Cine de Chicago 2000.
- Primer premio del Público GAP. Otorgado por The GAP Clothing Co. Festival Internacional de Cine de Chicago 2000.
- Premio del Público- Festival Internacional del American Film Institute en Los Angeles 2000.
- Premio al Mejor Guión para Guillermo Arriaga Jordán. Otorgado por Radio-Canadá. Festival Internacional del Nuevo Cine y Nuevos Medios de Montreal, Canadá 2000.
- Círculo Precolombino de Oro a la Mejor Película – Festival Internacional de Cine de Bogotá. Colombia 2000.
- Círculo Precolombino de Oro al Mejor Director. Festival Internacional de Cine de

Bogotá. Colombia 2000.

- Premio Dorado del Público a la Mejor Película- Festival Internacional de Cine de Bogotá. Colombia 2000.
- Premio del Público a la Mejor Película –Festival Internacional de Valdivia, Chile 2000.
- Premio de la Crítica a la Mejor Película – Festival Internacional de Cine de Sao Paulo, Brasil 2000.
- Mención especial a Alejandro González Iñárritu por su lenguaje cinematográfico – Festival Internacional de Cine de Sao Paulo, Brasil.
- Gran Premio a la Mejor Película –Festival Internacional de Cine de Tokio, Japón 2000.
- Premio al Mejor Director –Festival Internacional de cine de Tokio, Japón 2000.
- Premio del gobernador de Tokio a la Mejor Película y al Mejor Director Festival Internacional de Cine de Tokio, Japón 2000.
- Premio a la Mejor película en el Festival “Films from south” en Oslo, Noruega 2000.
- Carabela de Plata a la Mejor Película. Festival Internacional de Cine de Huelva, España 2000.
- Premio “Golden Frog” a la Mejor Película, otorgado a Rodrigo Prieto, fotógrafo, en el festival Camerimage, Lodz, Polonia 2000.
- Premio Glauber Rocha a la Mejor Película, otorgado por la prensa y crítica en el Festival de Cine Iberoamericano de La Habana, Cuba.
- Premio a la Mejor Opera Prima en el Festival de Cine Iberoamericano de La Habana, Cuba.

En México:

- Taquillómetro de Oro por ser la película mexicana más taquillera. Otorgado por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica
- Premio Ariel 2001:
- Mejor película

- Mejor director (Alejandro González Iñárritu)
- Mejor actor (Gael García Bernal)
- Mejor actor de cuadro (Gustavo Sánchez Parra)
- Mejor fotografía (Rodrigo Prieto)
- Mejor Sonido (Antonio Diego, Martín Hernández, Geoffrey G. Rubay y Rudy Pi)
- Mejor Edición (Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar y Fernando Pérez Unda)
- Mejor Maquillaje (David Gameros y Marco Rosado)
- Mejores efectos especiales (Alejandro Vázquez)
- Mejor ambientación (Hermelindo “Melo” Hinojosa y Julieta Álvarez)
- Mejor ópera prima (Alejandro González Iñárritu).

## 6.2. SINOPSIS A PARTIR DEL PERSONAJE PROTAGÓNICO.

La historia del filme ocurre a partir de un choque automovilístico, donde surgen tres episodios: *Octavio y Susana*, *Valeria y Daniel* y *El Chivo y Maru*.

El episodio que corresponde para este análisis es el de *Octavio y Susana*.

*Octavio* (Gael García) un joven de aproximadamente veinte años, vive con su madre (Adriana Barraza) quien no está muy cerca de sus hijos para conocer sus inquietudes, de hecho, su presencia es incidental; su hermano *Ramiro* (Marcos Pérez), quien es cajero de una tienda de autoservicio y por la noche es un asaltante a farmacias; *Susana* la esposa de éste (Vanessa Bauche) estudiante de secundaria, hija de una madre alcohólica (Dunia Saldívar) quien es también incidental y el pequeño bebé de ella (Leoncio Torres).

*Octavio* es un joven, desempleado que se encuentra enamorado de *Susana*, lo cual le motiva a ayudarla en lo económico. Por tal motivo decide conseguir el dinero necesario a través del *Cofi*, un enorme perro negro *rotweiller*, al cual va a iniciar en peleas de perros clandestinas en asociación con *Mauricio* (Gerardo Campbell), donde el objetivo será matar a cuanto animal le pongan enfrente.

La relación conyugal entre *Susana* y *Ramiro* es muy conflictiva, situación que hace a *Octavio* proponerle a *Susana* que se fugue con él, para llegar con unos primos de su amigo *Jorge* (Humberto Busto) a Tijuana y poner allá un negocio.

Continúan las peleas de perros. Todo parece marchar bien en los planes de *Octavio*. Él acrecienta los ingresos mientras que hace su amante a *Susana*. Un día *Octavio* manda a golpear a su hermano *Ramiro*, sin darse cuenta que éste decidirá irse de la casa llevándose a *Susana* y a su hijo.

En el último enfrentamiento del *Cofi*, el hombre con quien apuesta apodado *El Jarocho* (Gustavo Sánchez Parra) hace trampa y le dispara al *Cofi*. *Octavio* en venganza, le da una puñalada a *El Jarocho*. *Octavio* acompañado de *Jorge*, y del *Cofi* aparentemente muerto, es seguido por los hombres de *El Jarocho*, lo cual genera una persecución automovilística por las calles de la ciudad, provocando un choque. *Octavio* resulta herido y su amigo *Jorge* muere mientras que el *Cofi* es rescatado por *El Chivo*.

*Ramiro* continúa robando, hasta que asalta un banco y es asesinado. *Octavio* vuelve a proponerle a *Susana* que se fugue con él y la cita en la central camionera. *Susana* nunca llega.

Como referencia las otras dos historias son las siguientes:

*Daniel y Valeria*. *Daniel* (Alvaro Guerrero) es publicista. Abandona a su esposa y sus dos hijas para vivir con *Valeria* (Goya Toledo) una exitosa modelo.

*El Chivo y Maru*: *El Chivo* (Emilio Echevarría) es un exguerrillero comunista quien ahora vive como pordiosero, además de ser un asesino a sueldo, acompañado de un grupo de perros. *El Chivo* sigue los pasos de su hija *Maru* (Lourdes Echevarría) quién no lo conoce.

### 6.3. CARACTERISTICAS DEL PERSONAJE.

#### 6.3.1. PERFIL PROFESIONAL.

*Octavio* es un joven que no estudia ni trabaja. Él pensará ganar dinero fácil asociándose con un hombre llamado *Mauricio*, quién tiene un negocio clandestino de peleas de perros. Esto se verifica en la siguiente secuencia:

#### SECUENCIA 22. INTERIOR. UNA VECINDAD. DÍA.

Se encuentran en una vecindad *OCTAVIO*, su amigo *JORGE* y *MAURICIO*, el dueño

del negocio de las peleas clandestinas de perros.

MAURICIO: *Pus, no me parece muy bueno este perro.*

JORGE: *¡Si mató al perro del "Jarocho"!*

MAURICIO: *¿Y saben cómo es este negocio?*

OCTAVIO: *Pus, más o menos*

MAURICIO: (Irónico) *¿Más o menos? ¡Sargento!*

UN HOMBRE: *Sí señor*

MAURICIO: *"Sarch", llévate a este perro para atrás (A OCTAVIO y JORGE)  
Vengan conmigo.*

MAURICIO los conduce hasta la azotea

MAURICIO: *Esta es mi empresa. No pago impuestos, no hay huelgas ni sindicatos, puro "billette" limpio y una que otra pérdida de vez en cuando. (Señalando a un perro) Éste es el "Mac". Ha sido mi mejor "bisne". Ya está viejo, pero le entra sabroso todavía. (Señalando hacia la calle) Esta camioneta me la compré con lo que me dio... Nos podemos asociar tú y yo: tú pones al perro y yo pongo la lana de las apuestas y de lo que saquemos vamos micha y micha ¿cómo ves?*

OCTAVIO: *Pus va.*

MAURICIO: *¡Sale carnal! Sólo que el trato sea por ocho peleas y de ahí vemos como jala este negocio.*

OCTAVIO: *¡Órale!*

MAURICIO: *Pero antes quiero calar a tu perro y que se tope con el Mac.*

OCTAVIO: *¡Pus ya vas! Nomás que te va a costar cinco mil pesos pierda o gane.*

MAURICIO se carcajea, OCTAVIO se ríe, mira a JORGE, él lo mira desconfiado.

OCTAVIO: (A JORGE) *¿Qué güey?*

MAURICIO: (Termina de reírse y se comporta serio) *Maestro: no digas pendejadas.*

OCTAVIO: *Oye, ¿Pero que tal si tu perro anda matando al mío?*

MAURICIO: *¿Y si a mi perro le da la arrastrada?*

OCTAVIO: *Ay, pero yo todavía no me compro una camioneta como ésa.*

MAURICIO: (Se ríe) *Te voy a dar dos mil quinientos ¿te pasa?*

OCTAVIO: *¡Va!*

JORGE los mira desconfiado. MAURICIO saca el dinero de su pantalón.

MAURICIO: (A un hombre) ¡Condón!

UN HOMBRE: *Sí señor*

MAURICIO: *Tráete al "Mac"*

OCTAVIO y JORGE se reparten el dinero.

OCTAVIO: (Contento) ¡Toma tu parte! ¡chingue su madre!

Los perros COFI y MAC a punto de enfrentarse

MAURICIO: *Los soltamos a las tres* (A JORGE) ¡Tú cuéntale!

JORGE: (Nervioso) *Uno, dos, tres...*

Los perros se pelean pocos minutos

MAURICIO: (Preocupado) *¡Ya, ya, ya, ya estuvo bueno! ¡Quita tu pinche perro!*

OCTAVIO está un poco nervioso. Unos hombres separan a los perros.

MAURICIO: *¡Sarch!* (A OCTAVIO y JORGE) *¡Déense una vuelta el sabadaba a las doce! Vamos a darle la revancha al pelos tiesos del "Jarocho".*

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** El lenguaje es tenso en un primer momento y de nerviosismo. *Mauricio* es un hombre robusto y con una apariencia delictiva. Los jóvenes no perciben que han entrado a un mundo de corrupción y donde el que gana es él más fuerte.

**CONTEXTO:** Una vecindad en su ambiente de carencia y que se convierte en cantina de 24 horas, donde los perros se enfrentan y un grupo de hombres jóvenes o maduros apuestan por el mejor. Los niños presencian esa situación: el caso del hijo de *Mauricio* el dueño del negocio, quién ve los movimientos de su padre y que quizá tal vez, en un futuro, él también los siga.

**CARÁCTER:** *Octavio* es ingenuo e idealista. Lo ciega el deseo de poder estar con *Susana*, al grado de enfrentar a su perro a una masacre canina, aunque el dinero que obtenga sea "clandestino".

### 6.3.2. PERFIL PERSONAL.

*Octavio* es un joven adolescente, que vive con su madre, su hermano *Ramiro*, *Susana*

la esposa de éste estudiante de secundaria y el bebé de ambos. Esta situación se verifica en la siguiente secuencia:

**SECUENCIA 5. CASA DE OCTAVIO. INTERIOR. DIA.**

Se encuentra *Susana* sentada en la mesa cargando a su bebé. La mamá está cocinando, está fuera de cuadro. Entra *Octavio*.

OCTAVIO: *¿Qué pasó má'?*

MAMÁ: *Siéntate a comer.*

SUSANA lo mira, lo saluda.

OCTAVIO: (Al bebé) *¡Quihubo pelón! ¡Qué pasó mi chipilón!* (Se sienta) *¿eh* (A SUSANA) *¿Cómo sigue?*

SUSANA: *Mejor.*

OCTAVIO: (Se ríe, mira al bebé) (A SUSANA) *¿Sabías que en Guadalajara cuando nace un bebé, los doctores les meten un dedo por el culo?*

SUSANA: *¿Para?*

OCTAVIO: *Pus para ver que van a ser de grandes.*

SUSANA lo mira incrédula.

OCTAVIO: *Mira, si el niño pega de patadas es que va a ser futbolista, si está grite y grite es que va a ser mariachi y si está risa y risa es que va a ser maricón.*

OCTAVIO y SUSANA se ríen.

SUSANA: *Y si son niñas, ¿Qué les hacen?*

OCTAVIO: *¡Ah! A esas les metemos el dedo hasta que cumplan dieciocho.*

SUSANA: *¡¡¡Uy!!!*

OCTAVIO y SUSANA vuelven a refr.

MAMÁ: (Interumpe molesta) *Ya, ya, ya, ya Octavio deja de decir tonterías.*

Siguen riendo SUSANA y OCTAVIO. Entra RAMIRO el esposo de SUSANA.

RAMIRO: (Molesto) *Susana, tú le echaste cloro a mi uniforme?*

SUSANA lo mira asustada.

RAMIRO: (Molesto) *¡Mira nada más como quedó!* (Parece que va a aventar el uniforme en el rostro de Susana, pero lo avienta en una silla) *¿Y el Cofi? ¿Dónde está*

*el pinche perro? ¿eh?*

SUSANA: (Molesta) *Primero salúdanos ¿no?*

RAMIRO: (Gritando) *¡Dónde!*

SUSANA: *¡Ay no sé!*

MAMÁ: (A RAMIRO) *Ya mi 'jo, siéntate a comer.*

RAMIRO: (Violento) *Se te volvió a escapar ¿verdad? ¡pendeja! ¿Cuántas veces te he dicho que cuando abras la puerta pongas la rodilla pa' que el perro no se salga? ¿eh? ¡Cuántas!*

OCTAVIO: *Ya bájale...*

RAMIRO: *¡Tú no te metas!*

OCTAVIO: *¡Oye no sé por qué l' armas tanto de tos sí a ti el pinche perro ni te importa hijo! Yo soy quien le da de comer...*

RAMIRO: (Interrumpe) *¡Tú no te metas, es pedo entre mi esposa y yo!*

OCTAVIO: (Molesto) *¡A parte se me escapó a mí güey, así que deja de estar chingando!*

RAMIRO furioso golpea la silla contra el piso.

MAMÁ: (A OCTAVIO) *¿Qué no oíste que no te metas niño? ¡Cállate! ¡Por favor cállate!*

OCTAVIO: *Ya pues mamá, ya, ya, okey.*

SUSANA lo mira sonriente, como agradeciéndole por haberla defendido. Él la sigue mirando.

### **COMENTARIO:**

**DIALOGO:** La relación que existe entre *Susana* y *Octavio* es de confianza. Él es capaz de hablar de cualquier cosa y no se inhibe. La madre habla muy poco y cuando interviene, no lo hace con autoridad, porque permite que *Ramiro* insulte a *Susana* y a *Octavio*. El lenguaje es muy pobre y limitado, porque se expresan con palabras altisonantes. El diálogo se toma tenso, porque ya existe agresividad en las palabras.

**CONTEXTO:** Los personajes se encuentran en la cocina de la casa de *Octavio* un hogar de clase media baja. La presencia de la madre es incidental, aunque en otras décadas, como las interpretadas por la actriz Sara García era importante para los hijos, porque ella era



quien los dirigía en su conocimiento por la vida. En esta escena, este espacio donde debiera reunirse la familia para conversar, es donde se desarrollan momentos de discusión.

**CARÁCTER:** El carácter de *Octavio* es tranquilo, no es agresivo a pesar de las tensiones que puedan existir y que de alguna manera pueden envolverlo. Él no hace mucho caso de lo que su madre y su hermano puedan decirle. En algunas ocasiones resulta indiferente, pero cuando se trata de *Susana* es capaz de defenderla sin importar las consecuencias.

En esta secuencia *Octavio* manifiesta abiertamente su amor hacia *Susana*.

### **SECUENCIA 16. INTERIOR. CUARTO DE OCTAVIO. DIA.**

A través del espejo, se ve a *Octavio* cambiándose de playera. *Susana* entra.

SUSANA: *¿Se puede?*

OCTAVIO: *¿Qué onda?*

SUSANA: *¿Vas a salir?*

OCTAVIO: *¿Por?*

SUSANA: *Por nada.*

OCTAVIO se acerca a ella.

OCTAVIO: *¿Qué onda? ¿Te pasa algo?*

SUSANA: (Titubea) *Es que...*

OCTAVIO: *¿Qué pasó?*

SUSANA: *Tengo una bronca y no sé qué hacer... estoy embarazada otra vez.*

OCTAVIO: (Desconcertado) *¡Pinche Susana! ¿Acabas de tener un hijo y ya piensas tener otro?*

SUSANA: (Llorando) *¡Yo no quería güey! ¡Ramiro me va a matar!*

OCTAVIO: (Consolándola, la abraza) *¡No, no! ¡Pus claro que no! ¡Cómo te la armó de pedo esa vez y si hasta se terminó casando contigo! ¿no?*

SUSANA: (Desesperada) *Sí, pero yo ya no sé si quiero seguir con él. ¡No puedo tener este bebé Octavio, me cae que no puedo!*

OCTAVIO: *¿Piensas abortar?*

SUSANA: *Si no ¿Qué hago? ¿Dime qué chingados hago?*

OCTAVIO la mira fijamente.

OCTAVIO: (Tierno) *Vente conmigo, vente, (se le acerca) vámonos de aquí.*

SUSANA: *Oye, estoy hablando en serio.*

OCTAVIO: *Pus yo también.*

SUSANA: *¡ No digas pendejadas! ¿Adónde vamos a ir?*

OCTAVIO se acerca, la toma del rostro y la besa a la fuerza. SUSANA lo avienta.

SUSANA: *¿Qué haces cabrón?*

OCTAVIO: (Suplicante) *Pues vente conmigo.*

SUSANA sale del cuarto. OCTAVIO mira a través de la ventana y se queda pensativo.

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** *Octavio* le expresa a *Susana* su apoyo ante la situación del embarazo. Incluso a pesar de su incredulidad ante la reacción que pudiera tener *Ramiro*, considera que quizá éste tomará la situación de manera serena y responsable, a pesar de las implicaciones que se generarían con un nuevo bebé. *Octavio* le demuestra su afecto a través de su tono tierno y amable.

**CONTEXTO:** El cuarto de *Octavio* con algunos *posters* de chicas semi-desnudas, estampillas pegadas en la pared, es el lugar en dónde fluyen los sentimientos hacia *Susana* y que habían permanecido escondidos. Ese espacio que le pertenece a *Octavio*, le dan el valor para manifestar su sentir.

**CARÁCTER:** *Octavio* presenta la ternura que se compagina con la impulsividad del amor prohibido que le profesa a *Susana*, al grado de proponerle que se vaya con él. No ha pensado a dónde se irían y que esto implicaría una traición. En esos momentos sólo fluyen sus impulsos y sus deseos hacia *Susana*.

*Octavio* convive con un muchacho llamado *Jorge*, que al parecer es de su misma edad, lo cual se puede ver en la siguiente secuencia:

### SECUENCIA 20. EXTERIOR. PATIO DE LA CASA DE OCTAVIO. DIA.

Se encuentran *Jorge* y *Octavio* platicando en el patio que está desordenado.

JORGE: (Sorprendido) *¡Es la vieja de tu hermano!*

OCTAVIO se está lavando la cara. Lo miramos desde un espejo.

OCTAVIO: *Sí, pero a mí me gustaba desde antes, desde mucho antes que ese güey la conociera.*

JORGE: *Pues sí güey, pero él se la machinó primero 'ijo*

OCTAVIO se acerca al COFI un perro de raza "rotweiler", al cual está bañando.

OCTAVIO: *¡Ni madres que! Además, a Ramiro ni le importa...*

JORGE: *Pero a Susana sí, ¡te la estás rifando demasiado cabrón!*

OCTAVIO: *Es que no puedo dejar de pensar en ella*

JORGE: *¡Hay mil viejas más güey! ¿Por qué precisamente te la quieres coger a ella?*

OCTAVIO: *¡Es que no me la quiero coger güey! Quiero que se venga a vivir conmigo.*

JORGE: (Burlón) *¿Ah sí? ¿Y cómo la piensas mantener?*

OCTAVIO acaricia al perro y le da un beso. Se ríe con JORGE.

JORGE: *¿A poco lo vas a pelear?*

OCTAVIO: *¡A güevo!*

JORGE: *¿De donde vamos a sacar la lana para apostar?*

OCTAVIO: (Bromeando) *Me voy a padrotear a tu hermana.*

JORGE se ríe y le pega en la cabeza

JORGE: *¡Ay sí, pendejo!*

## COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Es fraterno, existe confianza entre ambos, *Jorge* es un chico que se viste con pantalones aguados, tiene el pelo pintado de naranja y siempre porta una patineta: ¿acaso no se ven chicos así por las calles de la ciudad?

El momento en que *Octavio* le confiesa lo que siente por *Susana* y para él es muy fácil expresar que quiere vivir con ella, sin darse cuenta de lo que esto implica, sobretodo si no existe un sustento económico que pudiera ampararlos.

**CONTEXTO:** El patio de la casa de *Octavio*, lugar en donde quizá guardan las cosas que no utiliza la familia, es testigo de la conversación entre *Octavio* y *Jorge* y que como los otros espacios, también es un desorden.

**CARÁCTER:** *Octavio* es idealista, al expresar sus deseos por estar con *Susana*, lo cual lo orillan a pensar, en ganar dinero fácil a través de peleas clandestinas de perros y no a

través de un empleo.

### 6.3.3. PERFIL INTIMO.

#### EPISODIO 3: EL CHIVO Y MARU. SECUENCIA 29. CENTRAL CAMIONERA. NOCHE.

*Octavio se encuentra fumando, Está impaciente. Espera a Susana.*

CHOFER: (A OCTAVIO) *¿Qué pasó joven? ¿Se sube o se queda?*

OCTAVIO lo mira, no responde. No se sube al autobús, pero se aleja llorando.

#### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** La concisión en las palabras del chofer expresan qué es lo que va a suceder con *Octavio*: al no llegar *Susana* se da cuenta de que su realidad no es como él había planeado. Es mucho más complicado decidir emprender el vuelo, cuando se necesitan más que impulsos, sueños y deseos. Quizá es algo que *Octavio* se cuestiona.

**CONTEXTO:** Una central camionera que puede evocar a la central camionera del sur (Taxqueña), de San Lázaro (La Tapo) etcétera, en la ciudad de México.

**CARÁCTER:** *Octavio* se manifiesta vulnerable y desilusionado. Al no llegar *Susana*, se da cuenta de la realidad. Quizá en esos momentos reflexione que no es tan fácil emprender un sueño, cuando no existen sustentos reales para llevarlo a cabo. Sobre todo cuando el medio en el que se ha desenvuelto, no le ha dado las oportunidades económicas, educativas, entre otras; para poder realizar sus ideales.

Con respecto a la interpretación de *Octavio*, Gael García expresa:

“Su amor es prohibido, pero qué amor no lo es si no está formalizado. La traición es una consecuencia pasional, no es por mala onda ni por aprovecharse de la chava. Lo que le hace a su hermano es para liberar a *Susana* (...) Por eso te afecta tanto lo que les pasa, también son emociones reales que te mueven, no porque sean gente de bajos recursos, sino porque es universal”<sup>152</sup>

<sup>152</sup> Gonzálo Carrillo, “Entrevista con Gael García y Vanessa Bauche”, revista *Cinemanía*, julio del 2000, pág.6 119

través de un empleo.

### 6.3.3. PERFIL INTIMO.

#### EPISODIO 3: EL CHIVO Y MARU. SECUENCIA 29. CENTRAL CAMIONERA. NOCHE.

*Octavio se encuentra fumando, Está impaciente. Espera a Susana.*

CHOFER: (A OCTAVIO) *¿Qué pasó joven? ¿Se sube o se queda?*

OCTAVIO lo mira, no responde. No se sube al autobús, pero se aleja llorando.

#### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** La concisión en las palabras del chofer expresan qué es lo que va a suceder con *Octavio*: al no llegar *Susana* se da cuenta de que su realidad no es como él había planeado. Es mucho más complicado decidir emprender el vuelo, cuando se necesitan más que impulsos, sueños y deseos. Quizá es algo que *Octavio* se cuestiona.

**CONTEXTO:** Una central camionera que puede evocar a la central camionera del sur (Taxqueña), de San Lázaro (La Tapo) etcétera, en la ciudad de México.

**CARÁCTER:** *Octavio* se manifiesta vulnerable y desilusionado. Al no llegar *Susana*, se da cuenta de la realidad. Quizá en esos momentos reflexione que no es tan fácil emprender un sueño, cuando no existen sustentos reales para llevarlo a cabo. Sobre todo cuando el medio en el que se ha desenvuelto, no le ha dado las oportunidades económicas, educativas, entre otras; para poder realizar sus ideales.

Con respecto a la interpretación de *Octavio*, Gael García expresa:

“Su amor es prohibido, pero qué amor no lo es si no está formalizado. La traición es una consecuencia pasional, no es por mala onda ni por aprovecharse de la chava. Lo que le hace a su hermano es para liberar a *Susana* (...) Por eso te afecta tanto lo que les pasa, también son emociones reales que te mueven, no porque sean gente de bajos recursos, sino porque es universal”<sup>152</sup>

<sup>152</sup> Gonzalo Carrillo, “Entrevista con Gael García y Vanessa Bauche”, revista *Cinemanía*, julio del 2000, pág. 6 119

#### 6.4. DESCRIPCIÓN Y COMENTARIO DE SECUENCIAS.

##### SECUENCIA 8. INTERIOR. CUARTO DE OCTAVIO. TARDE.

Un programa de televisión, Octavio recostado en su cama mirándolo. Entra Susana.

SUSANA: *¿Se puede?*

SUSANA se acerca. Tiene los ojos llorosos.

OCTAVIO: *Pásale.*

SUSANA: *Oye... gracias por lo de hace rato.*

OCTAVIO: *¿De qué?*

SUSANA: *Pus, lo del Cofi, (se ríe), ¡te pasaste!*

OCTAVIO la observa y se acerca preocupado.

OCTAVIO: *¿Qué te pasó ahí?*

SUSANA: *No es nada, (Octavio le toca el lóbulo de la oreja. Tiene una cortada, está sangrando) ¡ay!*

OCTAVIO: *¿Te lo hizo Ramiro?*

SUSANA: (Justificándolo) *Sí, pero fue sin querer.*

OCTAVIO: (Molesto) *Sin querer.*

SUSANA: *Pues ya sabes cómo es tu hermano*

OCTAVIO. (Se recuesta sobre la cama) *¡Pinche Susana, me cae que no deberías dejarte. Ese güey te trata de la chingada hijo.*

SUSANA se acerca a él y se sienta.

SUSANA: (Justificándolo) *No, no siempre.*

OCTAVIO: *A ti me cae que no sé si eres pendeja o te haces.*

##### **COMENTARIO:**

**DÍALOGO:** Existe un tono de desacuerdo y coraje en *Octavio*, en cuanto a los tratos que tiene *Ramiro* hacia *Susana*. *Octavio* percibe en el tono de habla de *Susana*, el maltrato físico y psicológico que *Ramiro* le hizo y que siempre le ha hecho. Sin embargo siempre hay un tono de justificación en las palabras de *Susana*.

**CONTEXTO:** El cuarto de *Octavio*, como anteriormente se había expresado en otras secuencias, se encuentra desordenado como las ideas y pensamientos de éste.

**CARÁCTER:** A pesar de su corta edad, *Octavio* es consciente del maltrato conyugal entre *Ramiro* y *Susana*, situación que lo impulsa posteriormente a confesarle a *Susana* su amor por ella y también a “rescatarla” de la vida de maltratos que lleva ésta al lado de *Ramiro*.

### **SECUENCIA 19. INTERIOR. CUARTO DE SUSANA. NOCHE.**

Entra RAMIRO al cuarto en la noche, chifla. SUSANA está acostada. EL BEBÉ se encuentra dormido

SUSANA: *¿Qué pasó?*

RAMIRO saca un walkman de su mochila. Se acerca a ella.

SUSANA: *¿Quieres que te prepare algo de cenar?*

RAMIRO: *Mira lo que te traje* (Le da el walkman, se ríe)

SUSANA: (Contenta) *¿Te cae, en serio?*

RAMIRO: *¡Me cae!*

SUSANA: *¡No mames güey! ¿En serio?*

RAMIRO: *¡Te late? ¡umh!*

SUSANA: *¡Sí!*

RAMIRO: (Susurrando) *Muy cabrón, muy cabrón...*

SUSANA: *¿Qué?*

RAMIRO la besa, enciende el walkman y comienzan a moverse en la cama, se ríen, se besan,

RAMIRO empieza a levantar la voz.

SUSANA: *Mi amor no grites, vas a despertar al bebé.*

RAMIRO: *Pérame se le...*

RAMIRO no hace caso de lo que SUSANA le dice, se levanta, saca de la mochila un muñeco de peluche, le grita al bebé.

RAMIRO: *¡Pelón!*

SUSANA: *¡No lo vayas a despertar güey!*

RAMIRO: (Desafiante) *¿Por qué no? (Intenta cargar al bebé)*

SUSANA: *Es que me costó mucho trabajo dormirlo.*

RAMIRO: *Nunca estoy con él, ¿verdad chiquito?*

SUSANA: (Seria) *Se pasó todo el día vomitando ¡carajo!*

RAMIRO ignora a SUSANA. Sigue abrazando a su hijo.

SUSANA: (Molesta) *¿Qué no oíste que se siente mal eh? ¡Pinche egoísta!*

RAMIRO. (Agresivo) *¡Te doy tres para que cierres el hocico! ¿No te acabo de dar un walkman pendeja? ¿Eh? ¡Ni por que me he puesto buena onda dejas de estar chingando! ¡Putá madre!*

RAMIRO se acerca a la cuna, pareciera que va a tirar bebé

SUSANA. (Asustada) *¡El niño carajo!*

RAMIRO grita, se golpea la cabeza. Susana se acerca temerosa para tomarlo de la mano. Él la rechaza.

OCTAVIO se encuentra recostado en su cama fumando, mientras desde su cuarto, ha escuchado la discusión.

#### **COMENTARIO:**

**DIÁLOGO:** En un primer momento parece que *Ramiro* y *Susana* se encuentran en un momento estable, el cual se vuelve tenso con la actitud alterada de *Ramiro* hacia ella. *Susana* desde que llega *Ramiro* se comporta amable y cariñosa. Él en algunos momentos la ignora y no la escucha, aunque le manifiesta acciones afectuosas.

**CONTEXTO:** Cuarto de *Susana* y de *Ramiro*, donde ocurren los momentos de intimidad y discusión de ambos. Es un espacio donde los aspectos femeninos sobresalen y las cosas del bebé, también desordenado. Cuando se encuentran juntos, están escuchando una canción demasiado sugerente que se llama "A mover el culum", parte del momento erótico en el que ellos se encuentran.

**CARÁCTER:** *Octavio* ha escuchado la discusión entre *Susana* y *Ramiro*. Se ha percatado de las actitudes violentas, las palabras groseras con las que ha maltratado a *Susana*, lo cual incrementa su deseo por querer fugarse con ella.

#### **SECUENCIA 23. INTERIOR. TIENDA DE AUTOSERVICIO. DÍA.**

RAMIRO es cajero y se encuentra atendiendo a una señora.



RAMIRO: *Veinte Vueltos*

SEÑORA: *Gracias*

RAMIRO: (Se muestra cordial, sin mirar hacia la siguiente persona que atiende) *Buenas tardes, ¿encontró todo lo que buscaba?*

OCTAVIO: (Burlón) *Sólo me faltaron unos condones, es que no encontré de mi talla.*

RAMIRO: (Furioso) *¿Qué chingados haces aquí?*

OCTAVIO. *Pus, comprando güey*

RAMIRO: (Furioso) *¿De dónde sacaste dinero cabrón?*

OCTAVIO: *Si tú no tienes dinero, yo sí*

RAMIRO: (Agresivo) *Pues ¡clávate lo por el culo güey! Las cosas de mi mujer las pago yo! (le avienta las cosas en el pecho)*

OCTAVIO: (Amenazante) *O me cobras o le hablo al gerente*

RAMIRO: (Lo toma agresivo del cuello) *¡Pendejo! ¡Te doy tres para que te largues de aquí, si no te rompo el hocico güey!*

OCTAVIO: *¡Yo no soy como Susana cabrón! ¿Eh? ¡Tú a mí me la pelas!*

OCTAVIO le da un cabezazo en la cara y lo hiere en la nariz, OCTAVIO sale corriendo. Llega una cajera a auxiliar a RAMIRO.

CAJERA: *¿Qué te paso?*

RAMIRO: (Furioso) *¡Nada, nada, nada... puta madre!*

RAMIRO herido, continúa atendiendo a los clientes.

### COMENTARIO:

**DIÁLOGO:** Es de un tono irónico, sarcástico y violento. *Octavio* va precisamente a donde trabaja *Ramiro*, para demostrarle que es capaz de comprar las cosas necesarias para ayudar a *Susana*. *Ramiro* se comporta de manera machista y grosera al decir “las cosas de mi mujer las compro yo”. Ahí se reitera el concepto de mujer como una propiedad en *Ramiro*.

**CONTEXTO:** La tienda de autoservicio donde trabaja *Ramiro*, se asemeja a tiendas que existen en la ciudad de México como “La Comercial Mexicana”, sobretodo en lo concerniente a cómo está conformada, los uniformes que utilizan los trabajadores y que son de color naranja.

**CARÁCTER:** *Octavio* es capaz de enfrentarse a su hermano, aunque éste busque degradarlo por medio de sus palabras. Sin embargo *Octavio* llega a responder, de la manera como *Ramiro* lo trata: violentamente.

## 6.5. VALORACION SOCIOLOGICA.

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

El comprender el término de violencia es ambivalente en los distintos sectores de la sociedad. Para fines del análisis, el contexto en que impera el término de violencia se ubica en la familia<sup>153</sup>. Dentro de este rubro existe la violencia conyugal, maltrato infantil, abuso sexual intrafamiliar, maltrato a personas ancianas y a discapacitados. Se encuentra en todas las clases sociales y en todos los niveles socioeducativos, adoptando diversas formas: maltrato físico, maltrato psicológico, abuso sexual, abandono y negligencia.

La violencia familiar es un fenómeno de importancia en la sociedad, porque existen estudios estadísticos que manifiestan que el 50% de las familias sufre o ha sufrido algunas de las formas en que se produce la violencia<sup>154</sup>

Sin embargo no está por demás conocer las distintas definiciones que dan los siguientes autores sobre la violencia:

“La violencia implica el infringir daño emocional, psicológico, sexual, físico y/o material a las personas (...) el efecto no se limita a la esfera individual sino que se extiende al ámbito familiar, social y de la comunidad en general”<sup>155</sup>

Aunada a la anterior definición el médico psiquiatra Luis Carlos Restrepo<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Paul Schrecker define a la familia como la “asociación creada por las leyes de la naturaleza, institución que sirve de apoyo a la civilización y en cierto modo es apoyada por ésta, institución sancionada por la religión, protegida por la ciencia y el sentido común, encargada de funciones muy concretas en todos los sistemas económicos(...) es una organización de individuos basada en su origen común y destinada a conservar y transmitir determinados rasgos, posiciones, aptitudes de vida físicas, mentales y morales”(sic) citado por González González Eugenio en *Bandas juveniles*, pág. 47

<sup>154</sup> Corsi José. *Violencia Familiar. Una mirada interdisciplinaria sobre un gran problema social*, pág. 9.

<sup>155</sup> En “Violencia y violación”, por Ehrenfeld Noemí, profesora e investigadora de la UAM de Iztapala, miembro de INACASER, AC (Investigación y Capacitación en Salud Reproductiva, A.C) en *JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud*, Nueva Época, Año 3. No8, Enero a junio de 1999 p.84,85

<sup>156</sup> Colombiano, médico psiquiatra, fungió como Coordinador General del Mandato por la Paz, movimiento civil que en 1997 convocó a diez millones de colombianos.

“La pretensión implícita o explícita de aplastar la singularidad del otro. Hay violencia física si aplastamos su singularidad corporal. Violencia mental si aplastamos su singularidad psíquica. Violencia cultural o económica, si impedimos la expresión de la singularidad en estos campos de la vida social (...) la violencia es distinta, dirige la fuerza para aplastar la singularidad del otro, rompiendo, si es el caso, la mutua interdependencia. La agresión es agonística, lúdica, como en las olimpiadas griegas; la violencia al contrario es la expresión de una guerra de exterminio”.<sup>157</sup>

La mirada de la violencia en el filme *Amores perros* se traduce en la historia de *Octavio y Susana*, quienes se encuentran en un ambiente social carente de oportunidades. Para una aproximación más cercana a la violencia familiar es necesario distinguir los siguientes conceptos:

El término de conflicto alude a factores que se oponen entre sí. Puede referirse a contrastes intra o interpersonales. Los conflictos interpersonales son uno de los resultados posibles de la interacción social, como expresión de la diferencia de intereses, deseos y valores de quienes participan en ella; que se traducen en situaciones de confrontación, competencia, queja, lucha, disputa; las cuales no conducen necesariamente a comportamientos violentos para su resolución, porque el conflicto es un factor que participa en cualquier agrupamiento humano.

La agresividad según términos psicológicos es el “oponer resistencia” a las influencias del medio, la cual es difícil definir porque ha generado discusiones en distintas áreas de estudio, sin embargo se entiende como necesaria para vencer los obstáculos que el medio presenta.

La agresividad humana no es un concepto valorativo, sino descriptivo. Forma parte de la experiencia humana y tiene una dimensión interpersonal.

La agresión es la conducta en la cual la potencialidad agresiva se pone en acto. Las formas que adopta son disímiles: motoras, verbales, posturales etc. Dado que toda conducta es comunicación, lo esencial de la agresión es que comunica un significado agresivo. Por lo tanto tiene un origen (agresor) y un destino (agredido).

---

<sup>157</sup> Valdez, Mónica” Diálogo con Luis Carlos Restrepo”, *JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud*. no.8 Año3, Enero a junio de 1999, pág.5

Un golpe, un insulto, una mirada amenazante, un portazo, un silencio prolongado, una sonrisa irónica etc. Para que sean consideradas como conductas agresivas deben tener una intencionalidad del agresor de ocasionar un daño.

En lo que se refiere a violencia implica siempre el uso de la fuerza para producir un daño. Puede hablarse de violencia política, violencia económica, violencia social y hasta violencia meteorológica. La violencia siempre es una forma de ejercicio de poder mediante el empleo de la fuerza (ya sea física, psicológica, económica, política...) e implica la existencia de un "arriba" y un "abajo", reales o simbólicos: padre-hijo, hombre-mujer, maestro-alumno, patrón-empleado, joven-viejo, etc.

La violencia implica una búsqueda de eliminar los obstáculos que se oponen al propio ejercicio de poder mediante el control de la relación obtenida a través del uso de la fuerza.

Para que la conducta violenta sea posible, tiene que darse una condición: la existencia de un cierto desequilibrio de poder permanente o momentáneo. La conducta violenta es sinónimo de abuso.

Hasta aquí se ha hablado de los conceptos que aluden al fenómeno de la violencia para no confundir su esencia. Trasladándolos al filme de *Amores perros* en la historia de *Octavio* y *Susana*, se manifiestan en las siguientes situaciones:

*Ramiro*, esposo de *Susana* y hermano de *Octavio*, busca tener un ejercicio de poder sobre ésta al cometer actitudes agresivas sobre ella: insultos y golpes. Pretende someterla a lo que él dice y ella lo obedece de manera abnegada.

El término de violencia familiar alude a todas las formas de abuso que tienen lugar en las relaciones entre los miembros de la familia.

En *Amores perros* existe esta situación en *Ramiro* hacia *Susana* y también en cierto modo hacia *Octavio*.<sup>158</sup>

Para que la situación de violencia se dé, la relación de abuso debe ser crónica o permanente. Y en el caso de *Susana* y *Ramiro* lo es, porque constantemente la agrede, incluso ha llegado a golpearla.<sup>159</sup>

Aquí haciendo un breve paréntesis es importante decir que en la vida social, según estadísticas, es el adulto masculino quien con más frecuencia utiliza las distintas formas de

---

<sup>158</sup> Ver Secuencias 5 y 23

<sup>159</sup> Ver secuencia 8

abuso (físico, sexual o emocional) y son las mujeres y los niños las víctimas más comunes de este abuso”<sup>160</sup>

Cuando llega de trabajar *Ramiro*<sup>161</sup> y no respeta el sueño de su bebé, y que ante esto *Susana* se molesta, *Ramiro* reacciona violento, al parecer quiere tirar al niño. Al no lograr su objetivo grita y se golpea.

Considerar la violencia familiar como un problema social, lo justifica algunas de las siguientes características aplicadas al filme *Amores perros*:

- Las personas sometidas a situaciones crónicas de violencia dentro del hogar presentan una debilitación gradual de sus defensas físicas y psicológicas, lo cual se traduce en un incremento de los problemas de salud (enfermedades psicomáticas, depresión etc.)

En *Amores perros*, *Susana* se ve afectada física y psicológicamente por la situación que padece al lado de *Ramiro*. Es una joven inmadura que no ha asumido el rol de esposa y de madre, porque a su temprana edad no ha sabido llevar su relación conyugal. Por otro lado no ha tenido la cercanía de un padre y sólo ha tenido cerca a una madre alcohólica. Aún no ha caído en una depresión, pero la falta de afecto y de atención por parte de *Ramiro*, la encuentra en *Octavio*, quién se da cuenta de la relación marital y quien busca salvarla.

- Un alto porcentaje de menores con conductas delictivas proviene de hogares donde han sido víctimas o testigos de violencia crónica.

Aunque *Ramiro* ya no es un menor de edad (aproximadamente cuenta con 22 a 24 años), y quien trabaja como cajero en una tienda de autoservicio, ha incursionado en el mundo de la delincuencia. El robo a farmacias y posteriormente a un banco, son las salidas a las que recurre para tener ingresos, los cuales no son totalmente utilizados para la manutención de su casa (porque vive con su madre y su hermano) y para las necesidades de *Susana* y de su hijo.

En el caso de *Octavio*, se ha adherido a las peleas de perros clandestinas<sup>162</sup>, dónde éstas manifiestan la sobrevivencia del más fuerte, quizá metáfora de actitudes en las relaciones sociales. El ambiente que rodea a ese grupo de gente, va arrastrando a *Octavio* a convertirse en

---

<sup>160</sup> Corsi, José, *Op cit*, pág.3

<sup>161</sup> Ver secuencia 19

<sup>162</sup> Ver secuencia 22

delincuente, en el momento en que hiere a *El Jarocho*, uno de los apostantes que asesina a traición al *Cofi*.

Se reitera que es una constante la violencia de *Ramiro* hacia *Susana*, quien ha llegado a maltratarla física y verbalmente <sup>163</sup>. En el caso del abuso sexual, puede ser que exista, pero no se verifica en ninguna de las secuencias.

En el problema de la violencia familiar existen algunos mitos que se comentan a continuación y que se confrontan con las secuencias de *Amores perros*:

- “El consumo de alcohol es la causa de las conductas violentas”

El alcohol no causa la violencia, pero sí puede favorecerla. Cuando *Ramiro* y *Susana* <sup>164</sup> se encuentran en su habitación y él la insulta, parece que se encuentra alcoholizado situación que enerva su temperamento. Pero dentro de su conducta violenta hay un momento de catarsis.

- “Si hay violencia no puede haber amor en una familia”

La violencia no es permanente y existe por instantes, en donde en el caso de *Susana* y *Ramiro* <sup>165</sup> existe la intimidad. El amor llega a coexistir con la violencia, porque *Susana* manifiesta una dependencia hacia *Ramiro*.

- “A las mujeres que son maltratadas por sus compañeros les debe gustar, de lo contrario no se quedarían”

Aunque pudiera existir una relación masoquista entre *Susana* y *Ramiro*, ella no termina con esa relación, porque sabe que es difícil y en el fondo existe cariño hacia *Ramiro*. *Octavio* le ofrece una vida distinta porque la ama, pero ella padece inseguridad, porque sabe que la idea de *Octavio* de fugarse con él no es la mejor solución y acrecentaría los problemas, tanto en el seno familiar como afuera.

A modo de síntesis, después de la revisión de las características de la violencia familiar en las secuencias de *Amores perros*, algunas críticas sobre la valoración de la cinta a partir de la historia de *Octavio* y *Susana* y del filme en general:

Ezequiel Barriga Chávez expresó para *Excélsior*:

“*Amores perros* es un impresionante retrato de la hiperviolencia que a diario se vive en la ciudad de México, donde parece que los delincuentes han sentado sus reales ante la nulidad e incapacidad de las autoridades para combatir a la criminalidad” <sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Ver secuencias 5, 8 y 19

<sup>164</sup> Ver secuencia 19

<sup>165</sup> *Idem*

Eduardo Alvarado para el periódico *Reforma*:

“A los ojos de *Octavio* el “*Cofi*” un apantallador rotweiller originalmente de su hermano *Ramiro*, pero que él se ha apropiado y al que más tarde inscribirá en peleas clandestinas de perros y *Susana* la esposa de *Ramiro*, representan las deseadas piezas complementarias para sus románticos y megalomaniacos propósitos de autocoronación como macho dominante en la manada. Un amor canijo que obtendrá como recompensa la soledad más perra.”<sup>167</sup>

Javier Betancourt para *Proceso*:

“Ifiárritu destapa lo perro de la condición humana dentro de este alucinante hacinamiento que es el D.F y transforma al perro en metáfora y soporte de la acción. Epíteto de las pasiones que fermentan en el alma de cada personaje; el animal encarna la ferocidad con la que cada uno se debate contra sí mismo y contra los demás”<sup>168</sup>

Por su parte Rafael Aviña:

“*Amores Perros* rebasa el simple nivel del hombre cinefilico para proponer una perspectiva de la realidad perra y salvaje; el de un México profundo y cotidiano al mismo tiempo; el de una sociedad que ha equivocado el rumbo y en la que resulta común la violencia, el engaño, el odio entre hermanos y la amargura como sustituto de la adrenalina”<sup>169</sup>

Carlos Bonfil expresó:

“Es una película ágil, sensible, capaz de transformar su supuesto gusto por la violencia (peleas caninas, espectáculo gore, abuso machista), en una afinada observación de las emociones humanas. No hay aquí visiones optimistas del amor conyugal.”<sup>170</sup>

Fernando Zamora:

“*Amores Perros* es un mosaico de la ciudad de México a principios del nuevo milenio, es un laberinto de espejos en el que vemos reflejada nuestra ciudad y a todos sus habitantes, nuestros compañeros de viaje(...) Nos instala de inmediato en una ciudad con sombras muy marcadas: entre la oscuridad y la luz, entre el amor y el odio, entre la pobreza y la opulencia”<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup> Barriga Chávez, Ezequiel “Amores perros”, periódico *Excelsior*, 25 de junio del 2000, pág.11

<sup>167</sup> Alvarado, Eduardo “Un espejo de la realidad”, periódico *Reforma*, 16 de junio del 2000, pág. 16

<sup>168</sup> Betancourt Javier. “Amores perros”, revista *Proceso*, 27 de junio del 2000, pág.97

<sup>169</sup> Aviña Rafael, “Cine en el extremo. Amores perros”, periódico *Reforma*, 16 de junio del 2000, pág.4

<sup>170</sup> Bonfil Carlos, “Amores perros”, periódico *La Jornada*, 25 de junio del 2000, pág. 4

<sup>171</sup> Fernando Zamora. “Nace un clásico”, periódico *Milenio*, 16 de junio del 2000, pág.54

Leonardo García Tsao:

“*Amores perros* convence porque sus emociones son genuinas. Lejos de rendirle culto a los valores taquilleros de la complaciente comedia ligera, sus tres episodios están signados por un sentimiento de pérdida y desamor. “Si quieres hacer reír a Dios cuéntale tus planes”, dice el personaje de Susana y la película demuestra ese fatalismo contradiciendo la frase publicitaria de “el amor siempre gana”(…) *Amores Perros* ha sido representada con esa atmósfera de desaliento existencial, violencia aleatoria y sordidez que respiramos todos los días.”<sup>172</sup>

Sin embargo existen también críticas que no agracian al filme, como la que manifiesta Jorge Ayala Blanco para *El Financiero*:

“Una infiltración rabiosa abismal del emergente neocine privado mexicano apantallapendejos en la impresionable fatuidad de los megafestivales de cine; un éxito prefabricado por la estrategia mercadotécnica inventa foximoris, un tridramático culebrón exasperado con gusto a límite rancio, una película sin cerebro ni alma pero con abundancia de vísceras y chisguetes de hemoglobina y torrente de humores imparables chorrillos audiovisuales...”<sup>173</sup>

Ante esta consideración se puede contraponer lo que expresa Miguel Barberena para *Excélsior*, después de que *Amores Perros* obtiene el Premio de la Crítica en el pasado Festival de Cannes 2000:

“Entendemos al jurado: la película, ubicada en el submundo de las peleas de perros en algún lugar de Neza york, es una bomba. Se puede discutir si es buena o mala, puede gustar o no gustar, pero a nadie deja indiferente este rabioso retrato de la ciudad de México”<sup>174</sup>

La forma de filmar *Amores perros*, ha sido comparada con los estilos de diversos cineastas como Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Pedro Almodóvar, Davyd Lynch, Oliver Stone, Wim Wenders, ya que de alguna manera todo cineasta debe tener influencias de otros creadores de su tiempo, o de otros tiempos.

---

<sup>172</sup> García Tsao, Leonardo “El amor en tiempos de rabia”, periódico *La Jornada*, 23 de junio del 2000, pág. 16

<sup>173</sup> Ayala Blanco, Jorge “González Ifárritu y el neotremendismo chafa”, periódico *El Financiero*, 19 de junio del 2000, pág. 180

<sup>174</sup> Barberena, Miguel “Amores perros, Tiempos violentos”, periódico *Excélsior*, 18 de junio del 2000, pág. 12



## 6.6.COMENTARIO GLOBAL.

Alejandro González Iñárritu a través de las tres historias que plasma en su ópera prima, nos permite observar tres universos de distintos personajes de la Ciudad de México con sus distintas historias de vida.

En la historia *Octavio y Susana*, objeto de análisis de este estudio, nos lleva a un ambiente carente de oportunidades de empleo, de un acceso a educación y a mejores posibilidades económicas, si no es a través de la corrupción, el robo, el asesinato, entre otras formas.

Analizar la violencia en estos momentos históricos, nos aproxima aún mas a la realidad de la vida social, donde por ejemplo los ciudadanos ya no pueden andar en cualquier lado sin el temor de ser asaltados, violados en su integración física. A partir de ahí surgen muchas más interrogantes en torno a la historia de *Octavio y Susana*: ¿Cuáles son los motivos por los cuales *Octavio* no ha tenido oportunidades de empleo y de educación? ¿Cuáles son las razones por las que *Ramiro* se comporta de manera violenta? ¿Qué pasa con el concepto de familia? ¿Dónde encuentran las figuras materna y paterna? Estos cuestionamientos forman parte del trasfondo que engloba a *Amores perros* y que se revisan a lo largo de esta historia.

En lo que respecta a *Octavio*, el personaje analizado según el modelo de Syd Field, logra interactuar con cada uno de los personajes que lo rodean a través de sus expresiones corporales, el lenguaje utilizado, situaciones que le permiten darle una profundidad al personaje: logra conflictuar su estabilidad emocional en el momento de vivir su amor prohibido con *Susana*.

*Octavio* posee un carácter de idealismo y entusiasmo por la vida, movido por la ambición y el amor que le profesa a *Susana*, que lo orilla a elegir un camino equivocado: el de la traición, la venganza, la corrupción y delincuencia. El *Cofi* es su instrumento de transformación.

Es el joven que ha vivido en un ambiente familiar y social, que lo ha obligado a competir para sobrevivir y ganar en la desesperanza, cuando se da cuenta de que no es tan fácil salir de la realidad que lo ha circundado toda su vida. A pesar de que *Octavio* se ha visto inmerso en la violencia a través de los tratos de su hermano *Ramiro* hacia él y de su incursión en las peleas clandestinas; *Octavio* se ha mantenido al margen de poseer una actitud similar a

la de su hermano, pero no puede evitarlo porque forma ya parte de su vida cotidiana.

El ambiente utiliza escenarios de la ciudad de México, donde existe la clandestinidad, la delincuencia. Retoma elementos de la vida urbana: las calles, los lugares públicos, la forma de vestir, la religiosidad; que pudieran aproximar a una identificación con el espectador.

*Amores perros* abarca otras temáticas importantes:

La figura paterna y materna como elemento clave en la convivencia con los hijos. *Octavio* y *Ramiro* no han tenido esas figuras, ni siquiera en su madre quien se ha dejado agobiar, quizá por la soledad, la depresión, los problemas económicos que han orillado el desapego hacia sus hijos. Dicha situación que ha provocado los sentimientos de odio entre los hermanos, aludiendo como metáfora a la historia bíblica de *Cain y Abel*. Esta situación se presenta en la historia de *El chivo y Maru* en *Gustavo y Luis*.

La educación sexual en las parejas jóvenes porque *Susana* es una adolescente que a su temprana edad ya tiene un bebé y tendrá otro, sin darse cuenta de los problemas económicos que vendrán.

La delincuencia en la que se ve encerrado *Ramiro* y en la que *Octavio* ya entró. El alcoholismo como salida a los problemas, como válvula de escape. La madre de *Susana* es una mujer alcohólica. El instinto de sobrevivencia, como una metáfora en las peleas de perros, donde sobrevive el más fuerte.

En la historia de *Daniel y Valeria*:

La desintegración familiar que surge a raíz de que *Daniel* abandona a su familia, por irse a vivir con una exitosa modelo. La superficialidad en *Valeria*, quien al haber tenido un accidente, ya no es un elemento importante para el mundo de la publicidad, al cual ella estaba entregada.

En la historia de *El Chivo y Maru*:

El espíritu idealista que se deposita en un exguerrillero de poder cambiar muchas cosas del mundo real, que lo hacen alejarse de su familia. La miseria vista en *El Chivo*, quien se ha convertido en un vagabundo. El deseo de un padre por querer recuperar el amor de una hija que no lo conoce.

Sobre todo el amor que mueve internamente a los personajes y que se manifiesta en diversas formas: instintivo, incondicional, cruel, salvaje, tierno.

Al respecto Iñárritu habla de los personajes:

“Todos asumen con una gran dignidad las consecuencias de sus decisiones. El dolor es un proceso de aprendizaje y los hace mejores. Todos se transforman y, al final, aprenden a través del dolor, como camino a la esperanza y a una superioridad interna, aunque aparentemente se los llevó la fregada. Me gusta la aparente flaqueza de los personajes, que en sus debilidades esté su fortaleza”<sup>175</sup>

Estos son amores perros.

---

<sup>175</sup> Tovar Luis “La inocencia de la primera vez. Entrevista con Alejandro González Iñárritu”, revista *Cinemanía*, Año 4, no 46, julio 2000, págs. 1, 2

## CONCLUSIONES

La elaboración de este trabajo de investigación, me ha permitido reconocer que el mundo de los jóvenes y en específico el de los jóvenes mexicanos, es mucho más amplio del que yo imaginaba y que si quisiese representarse en el cine, éste abarcaría un espacio considerable.

Esto se debe a que no es posible hablar de jóvenes en singular, porque la juventud es heterogénea. Las diferencias de edad, género, ingreso, escolaridad, religión, condición, la condición urbana o rural, su ocupación, región, simpatías partidistas, clase social, etnicidad; marcan situaciones que pueden contribuir a explicar sus posiciones frente a la vida, sus respuestas culturales, económicas, sociales y políticas, así como sus cosmovisiones.

Cuando elegí las películas para esta investigación, fue de manera arbitraria, aunque un poco encausada por su importancia en la exhibición, en el gusto por el público, en su incursión en festivales nacionales e internacionales, en las temáticas planeadas, etcétera.

En cada película se intentó recopilar la trayectoria de los creadores, los fragmentos de cada historia que procuraron poner en evidencia la problemática específica a la que se enfrentaba cada personaje, las investigaciones referentes a cada problemática y los testimonios pertinentes de distintos críticos.

En el caso de los filmes *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros* se han visto a los jóvenes urbanos en sus distintos ambientes y formas de ver al mundo. Los directores y guionistas han recurrido a la utilización de espacios de la ciudad de México y a investigaciones sociológicas como es el caso de *Lolo* y *Hasta morir*.

La mayoría de los filmes analizados, han sido ubicados en el Distrito Federal (*Hasta morir* se desarrolla también en Tijuana, Baja California), un mundo selvático con sus distintos peligros y sus distintas fascinaciones. Ha existido un interés por muchos directores por situar sus historias en la ciudad que ha sido considerada como “la más grande del mundo” y en la cual como en muchas otras urbes, existe el mundo opulento contraponiéndose con el mundo marginal.

La ciudad de México en sus calles, los lugares públicos, las personas, las formas de vestir, etcétera; se encuentran en cada historia y es quizá ahí donde muchos espectadores encuentran un referente conocido y cercano.

Sin embargo ¿cómo pueden ser considerados estos filmes como un reflejo de la realidad?

Aunque parezca una afirmación empírica, quizá muchos jóvenes que asistieron a la

exhibición de estos filmes, se hubieran identificado con los distintos personajes, en sus pensamientos y formas de comportarse. Sin embargo no basta con esta afirmación.

Es importante también la confrontación con los estudios e investigaciones que se han realizado sobre las problemáticas sociales en las que se encuentra el joven.

Sin embargo la realidad interpretada por los jóvenes, tiene para ellos un significado subjetivo que va acorde con lo que viven en su cotidianeidad. Su mundo que encuentra origen en sus pensamientos y acciones, sustenta su realidad en éstos. De ahí que no pueda hablarse de una realidad, sino de múltiples realidades.

La realidad que pueda ser representada en cada uno de los filmes, se encuentra en la *praxis* de cada espectador y aquí es muy importante enmarcar el papel del lenguaje.

El lenguaje cinematográfico es una posibilidad, para representar a los personajes con determinadas características en determinadas situaciones y en la medida en cómo son mostrados, el espectador encuentra frustraciones, sueños, obsesiones, fantasías. Lo que hace que el espectador forme parte de la pantalla. De al manera que el realizador en el momento en que conforma su historia y a sus personajes sea capaz de "aprehender" la realidad inmediata, sea cualfuere.

El lenguaje ha logrado construir elementos de representación simbólica y que han formado parte de la vida cotidiana en cada realidad como lo son la religión, la filosofía, el arte, la ciencia y que han tenido una importancia histórica. Pero estos elementos no se han construido solos. Se han erigido también gracias a la experiencia cotidiana, de acuerdo al tiempo y espacio en el que se ubique ese símbolo.

Es por eso que si el cine se considera como un medio de comunicación capaz de representar la realidad, y en el caso de los filmes *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros*, cada uno de los directores intentó introducir los símbolos icónicos que deseó que el receptor captara.

Sin embargo en diversas críticas a los filmes, hubo a quienes no les gustaron los tratamientos temáticos, la conformación de los personajes, los espacios utilizados. Entonces el emisor (el director del filme) y el receptor (espectador) no manejaron los mismos códigos.

Por otro lado hay que considerar que el cine como medio de comunicación puede ofrecer diversas funciones: informar, entretener, manipular, inducir la crítica, incluso puede provocar aburrimiento en el espectador, etcétera. De cada realizador, dependió el rubro que quiso tomar y

fue expresado en la conformación de cada filme.

El lenguaje objetiva las experiencias de cada individuo en su vida cotidiana, que se estructura en el tiempo y espacio. En los filmes *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros*, el lenguaje pone en evidencia el ambiente en el que se han desenvuelto los personajes juveniles, que en el caso de *Hasta morir* por ejemplo, se vuelve característico de dos tipos de movimientos culturales juveniles que se encuentran: los cholos y los chavos banda.

Sin embargo mucho tiene que ver cómo se han conformado las historias. Se ha caído en los estereotipos, donde las situaciones triviales, repetitivas, las expresiones verbales en forma de clichés, el desarrollo de las acciones se someten a un modelo fijo. De igual manera que esto se le presenta al espectador como algo incambiable.

En lo concerniente a los personajes, los diálogos que tienen que ver con sus motivaciones, aspiraciones, sueños; el aspecto externo e interno en el que se mueven, los conflictos que padecen, sus acciones, los estados anímicos y rasgos de personalidad. Aquí hago un breve paréntesis en cuanto al análisis del personaje en el "Perfil Íntimo", porque la mayoría de las veces se dedujo a partir de su comportamiento con otros y de la visión de ese conjunto con la de su historia de vida, que resulta un componente muy complejo.

En las películas *Lolo*, *Hasta morir* y *Amores Perros*, los personajes juveniles y sus formas de comportarse se encuentran condicionadas por el entorno. *Lolo* ha vivido en un mundo en donde las oportunidades son limitadas para obtener un empleo. *El Boy* en *Hasta morir*, es un joven que no ha encontrado la subsistencia sino a través de su incursión en la delincuencia. *Octavio* en *Amores perros* ha buscado su sobrevivencia a través de las peleas de perros clandestinas. Estos tres personajes forman parte de un entorno específico del que ya no pueden salir.

*Lolo*, *El Boy* y *Octavio* han vivido, cada uno en sus espacios sociales definidos en una realidad que no les deja opciones: son jóvenes de bajos recursos, de hogares disfuncionales, carentes de oportunidades educativas y laborales. Son personajes que muestran sus choques internos y contradictorios que definen sus comportamientos.

*Lolo* ha sido asaltado y dañado física y moralmente, porque debido a su situación de marginalidad es difícil encontrar un empleo y la situación de pobreza, lo lleva a cometer un asesinato que acarrea otros problemas: la traición, la falta de valor para enfrenar sus comportamientos que lo llevan a la huida, quizá hacia otro mundo parecido al que vivía. En este

punto, el discurso manejado sobre el mito de la solidaridad entre los marginados que llegó a mostrarse en *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez, no forma parte de la vida de *Lolo*.

*El Boy* quien ha vivido con el sueño de poner su escuela de perros en los E.U y llevarse a su tía *Chenta* para que ella se recupere, se ve truncado porque continúa inmerso en el entorno que le ha tocado vivir: la pobreza que lo ha llevado inminentemente a la delincuencia, que también se debe a la falta de empleo y a la convivencia con sus amigos los y con *El Mau*, jóvenes que en su entorno específico, también han vivido la marginación social y quienes también recurren al mundo delictivo aún si debe traicionarse al mejor amigo, al “carnal” en el caso de *El Mau* hacia *El Boy*.

*Octavio* se encuentra en una familia en la que la violencia ya es una forma de vida cotidiana. Su hermano y su cuñada viven la violencia conyugal y *Octavio* es testigo, aunque en algunas ocasiones también protagonista. *Octavio* forma parte de un hogar disfuncional, sus oportunidades de empleo y educación son limitadas, lo cual lo orilla a buscar el dinero fácil a través de las peleas clandestinas de perros para poder fugarse con su cuñada Susana y liberarla de esa vida de maltratos.

Así *Lolo*, *El Boy* y *Octavio* coinciden en la lucha por querer subsistir y salir de ese medio sin oportunidades que los oprime. Poseen un sentido idealista de lo que podría ser su futuro, pero a donde quiera que dirijan la mirada los seguirá su condición de vida, dada por las circunstancias sociales que les ha tocado vivir. En el caso de *Octavio* y *El Boy* poseen el sueño de muchos jóvenes de hoy en día: el sueño americano, poder ir a los Estados Unidos y ahí encontrar oportunidades de subsistencia, aunque esto sea solo un sueño, tratándose de los jóvenes de bajos recursos e indocumentados quienes cruzan la frontera.

*Lolo*, *El Boy* y *Octavio* han sido personajes que se han construido a partir de la realidad que a cada uno le toca vivir según su medio. Los realizadores y guionistas han conformado las motivaciones, acciones, pensamiento, sueños, comportamientos, gracias a lo que han conformado de esa realidad que se encontró cercana a ellos en el momento de conformar el filme. Los personajes no resuelven fácilmente lo que será su vida. De ahí que se encuentren en conflicto con ellos mismos y su entorno, donde a su vez este condiciona su accionar pero también es resultado de ese accionar.

En el caso de *Tomás es Sexo, pudor y lágrimas*, hay una gran diferencia social a la de los otros personajes. *Tomás* pertenece a una clase social con las facilidades de poder viajar, de

conocer al mundo, de acceder a oportunidades laborales y de educación. Sus problemas son otros. Ha sido un joven que no ha encontrado la manera de llenar ese vacío y soledad y “nada” a las que se enfrenta cotidianamente y que es en gran medida a su imposibilidad de tener una relación estable con alguna persona.

Al igual que *Lolo*, *El Boy* y *Octavio*, en *Tomás* no se hace patente la figura de los padres, lo cual indica un poco, parte de su sentimiento de soledad.

En el personaje de *Tomás*, poco se conoce de sus experiencias personales, de su historia de vida, para poder deducir su incapacidad de enamorarse y tener una relación. Sin embargo aunque el no la ha tenido, es de la idea de que sus amigos *Ana* y *Carlos* la conserven. Sin embargo es incongruente esa forma de pensar, porque *Tomás* ha girado sus comportamientos en torno al sexo.

El tratamiento del personaje de *Tomás* se concluye de manera tajante, porque faltó describir un poco más el entorno del que provenía, para poder deducir y entender por qué *Tomás* se suicida al darse cuenta de su tiempo perdido y de su incapacidad de entablar una relación.

Sin embargo el vacío, la soledad, la incapacidad de enamorarse, mirar en torno al sexo, son situaciones que tratadas en el filme *Sexo, pudor y lágrimas*, muchos jóvenes de hoy están viviendo, independientemente de la clase social y de sí son considerados generación “x”, “y” ó “z”. De ahí que podrían generarse los cuestionamientos de por qué el miedo al compromiso, qué factores provocan esa situación de vacío en los jóvenes y cómo se está mirando al sexo hoy en ellos.

En síntesis *Lolo*, *El Boy*, *Tomás* y *Octavio* en sus diferentes formas de vida, son representantes de muchos jóvenes urbanos desesperanzados e idealistas. En cada historia específica se exploró un espacio concreto, un tipo de joven que vive su propia vida, según su medio social.

Así la visión que se ha tenido de los jóvenes, de sus problemáticas sociales, ha ido acorde con el momento histórico en el que han sido ubicados. La creación de los distintos realizadores en cada década, ha sido paralela con los acontecimientos sociales que han aparecido en la historia del mundo.

Si bien es cierto, remontarse a otras décadas como los años 50s, nos presenta un panorama regañadiente y moralista de la juventud, condenando sus irresponsabilidades, vicios, inmadurez, excesos. Al llegar a los años 60s y 70s, el tono de los jóvenes se vuelve contestatario



y revolucionario. En los años 80s y 90s la juventud ha sido vista en la desesperanza, en las utopías rotas, en las oportunidades nulas.

En la actualidad el rompimiento de los valores establecidos, los tabúes y prejuicios, han enmarcado nuevos parámetros para plasmar historias. Por ejemplo no podrá imaginarse que Fernando Soler pudiera doblegarse ante los deseos de su hija *Muru* en *Una familia de tantas*. La visión de la juventud ha cambiado en el transcurso de la historia del cine, no solo nacional sino mundialmente.

En el caso de los filmes *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros*, la conformación de las temáticas ya no ha sido previsible. Es decir, cada personaje no se comporta mecánicamente, porque ya no existe en su tratamiento el esquema conocido de cómo terminaría el filme: el final feliz.

En cada filme los personajes, el escenario, la trama, son susceptibles de ser vividos por el espectador, en este caso los jóvenes, porque hubo quienes quizá, se rieron en el sentido literal de la palabra de las historias por creerlas inverosímiles y en esta situación, no existiría la identificación

Sin embargo, las situaciones que se viven en los filmes *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros*, nos permiten reconocer como se ha visto a muchos jóvenes de hoy en día, en caso concreto a los jóvenes de ciudad. De igual manera que no podría decirse que refleja al México de fin de siglo, porque es todo un mosaico de modos de vida.

Todo radica en el compromiso que tenga el cineasta con la sociedad, la cual busca ser representada en su momento social por el cine.

Retratar a los jóvenes en el cine, implica acercarse a las distintas realidades que viven como rockeros, jipis, chavos bandas, darks, punks, yuppies, campesinos, obreros, estudiantes, entre otros.

El reflejo de la realidad, se conecta con el conocimiento que se tiene de esa realidad. La búsqueda e indagación de cada problemática por parte del director y del guionista, permite un mayor acercamiento a determinada realidad para poder ser recreada. Tomar de la realidad los elementos, es decir, el imaginario colectivo como las representaciones concretas de la mentalidad de una colectividad y distribuirlas en un mundo ficticio coherente, permite al espectador encontrar sus frustraciones, sueños, obsesiones, miedos, fantasías, acciones, que forman parte de su vida cotidiana.

Así la hipótesis que se hubo planteada en un principio para esta investigación:

“Las películas *Lolo*, *Hasta morir*, *Sexo, pudor y lágrimas* y *Amores perros* son la representación de las problemáticas contemporáneas de los jóvenes en la actualidad”, si se comprueba pero para cada filme específico, porque se confrontó la actitud de los personajes con investigaciones realizadas. En el caso del personaje de *Tomás* en *Sexo, pudor y lágrimas* faltó su terminación por parte del guionista y director y es donde se encuentran incongruencias, sin embargo sí llega a comprobarse parte de su comportamiento. Quizá la hipótesis pretendió generalizar a todos los jóvenes, sin embargo en el transcurso de esta tesis se ha visto que sólo se ve a los jóvenes urbanos. Incluso aquí las diferencias entre ellos, también son marcadas.

Las consideraciones que se hicieron al respecto de cada temática, llegan a ser cuestionadas porque la marginalidad, el vacío, la delincuencia y la violencia, son problemáticas sociales que hoy en día se siguen estudiando para poder definir las y encontrar cuales son las causas que las originan y sus consecuencias. En este punto señalo, que únicamente pretendí definir las problemáticas y darles una explicación (de muchas otras que pueden existir) con respecto a cada filme.

Esta tesis puede ser considerada como parte de la historiografía filmica nacional, debido a que desde siempre se ha requerido que existan científicos sociales, los cuales se interesen por indagar acerca de las realizaciones filmicas nacionales, que hablen de una forma específica de las creaciones de los realizadores, de los guionistas, de las personificaciones de los actores, de las temáticas, del tiempo y espacio, etcétera. Todos estos elementos conjuntados, forman parte del cine como documento histórico.

Esta tesis propuso un modelo de análisis porque considero no existe una formación para los estudiantes de cómo poder acercarse a los filmes con determinadas herramientas que puedan aplicarse en la conformación de un modelo analítico. Esta tesis debe mejorarse y ser un referente útil para los estudiantes de Ciencias de la Comunicación y otras disciplinas que gusten del cine.

Al querer indagar la historia del cine, se recurre al contexto histórico en el cual, cada una de las películas ha sido realizada, para poder ubicarlas y poder tener un panorama de los límites en los que se encuentra esa información.

De ahí que en el caso de los jóvenes en el cine mexicano, puedan tener características distintas las formas y contenidos de los filmes en cada década donde se retomaba a la figura del adolescente, del joven en cuanto a cómo veía al mundo y cómo interactuaba en él.

El cine en la actualidad ha dado muestra de su apertura ante las temáticas juveniles, lo cual ha permitido que muchos jóvenes se distraigan, se rían, se reflejen y quizá justifiquen sus actitudes en la medida en que cada historia es confrontada con la vida social.

## BIBLIOGRAFIA

- ADLER** de Lomnitz, Larissa. Cómo sobreviven los marginados. México, Ed. S.XXI 1980, 229págs.
- ADSUARA** Sevillano, Eduardo. La juventud en la sociedad contemporánea. Ed.Arte y Cultura A.C., México 1970, 969 págs.
- AGUILAR** Monteverde, Alonso, **GIL** Valdivia Gerardo (et al) México y América Latina. Crisis-Globalización-Alternativas. Ed. Nuestro tiempo, México 1996, 141 págs.
- AGUSTÍN**, José. La contracultura en México. Ed. Grijalbo, México,1996, 168 págs.
- ARREOLA**, Gerardo.Las ciudades perdidas. México. Ed.Litoarte, F.C.E, 1974, 63 págs.
- ATHIÉ**, Francisco. Lolo, libro cinematográfico. Centro de Capacitación Cinematográfica, 1991, 85 págs.
- AUMONT J, MARIE M.** Análisis del film. Ed.Paidós, España 1993, 311 págs.
- AYALA** Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano (1973-1985 México, ERA, 1986. 345 págs.
- AYALA** Blanco, Jorge. La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito. México. Ed.Grijalbo, 1991, 547 págs
- AYALA** Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. México, ERA, 1968, 422 págs.
- AYALA** Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano (1968-1972). Tomo I. México, Dirección General de Difusión UNAM, 1974. Cuadernos de cine No. 22 292 págs.
- AYALA** Blanco, Jorge, La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo, Ed. Grijalbo, México 1994, 425 págs.
- BATAILLON**, Claude. Las zonas suburbanas de la Ciudad de México. México, Ed. UNAM, 1968, 55 págs.
- BAENA** Paz, Guillermina. Instrumentos de Investigación. Ed. Mexicanos Unidos. México, 1991, 134 págs.
- BROM**, Juan. Esbozo de historia universal. Ed. Grijalbo, México 1991, 276 págs.

- CARMONA, Ramón.** Cómo se comenta un texto fílmico. Ed. Cátedra, Madrid 1991, 323 págs.
- CARRILLO, Alejandro; CHÁVEZ Ignacio, (et al).** La juventud universitaria mexicana frente a su tiempo. 5 conferencias. Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, México 1978, 83 págs.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico.** Cómo analizar un film. Ed. Paidós, España 1991, 278 págs.
- CESARMÁN, Carlos.** De esto y aquello. Historias de juventud, Ed. Miguel Angel Porrúa, México 1995, 299 págs.
- CORSI, José.** Violencia familiar. Una mirada interdisciplinaria sobre un gran problema social. Ed. Paidós, Argentina 1994, 252 págs.
- DE PIERRIS, Carlos Alberto.** Delincuencia Juvenil. Ed. Omeba, Buenos Aires 1963, 164 págs.
- DICK, Bernard F.** Anatomía del film. Ed. NOEMA, México 1981, 183 págs.
- DOSTOYEVSKI, Fiodor.** Crimen y castigo. España. Ed. Mateos 198, 415 págs.
- FEIXA, Carles.** El reloj de arena. Culturas juveniles en México, Ed. SEP, Centro de Investigaciones y Estudios Sobre Juventud, 1998, 205 págs.
- FERRO, Marc.** Cine e historia. Ed. Gustavo Gilly, Barcelona 1980-175 págs,
- FIELD, Syd.** ¿Qué es el guión cinematográfico?, CUEC-UNAM, México 1986. 187 págs.
- FUENTES-Berain, Marcela.** Hasta morir. Ed. Milagro. IMCINE, México 1995, 115 págs.
- GARCÍA, Gustavo; CORIA, José Felipe.** Nuevo Cine Mexicano, Ed. Clío, México 1997, 85 págs.
- GARCÍA, Gustavo; CORIA José Felipe.** Época de oro del cine mexicano. Ed. Clío, México 1997, 85 págs.
- GARCIA Flores, Margarita.** La seguridad social y la población marginada en México. UNAM, México 1989, 176 págs.
- GARCÍA Riera, Emilio.** Historia Documental del Cine Mexicano. 18 tomos. CNCA, IMCNE, Universidad de Guadalajara. México 1994.
- GARCÍA Riera, Emilio.** Breve Historia del Cine Mexicano, Primer siglo 1897-1997.

- Eds. Mapa, IMCINE, CONACULTA, 1998, 466 págs.
- GARCÍA Tsao, Leonardo.** Cómo acercarse al cine. CNCA, Ed. Limusa, México 1997, 133 págs.
- GARZA Mercado, Ario.** Manual de Técnicas de Investigación. El Colegio de México, México 1981, 287 págs.
- GOMEZJARA, Francisco (et al).** Pandillerismo en el estallido urbano. Ed. Fontamara, México 1993, 169 págs.
- GONZÁLEZ Alonso, Carlos.** Principios básicos de comunicación. Ed. Trillas, México 1984, 96 págs.
- GONZALEZ González, EUGENIO.** Bandas juveniles. Ed. Herder, Barcelona 1982, 285 págs.
- LC, Jarvie.** Sociología del cine. Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, 351 págs.
- Ley del Instituto Mexicano de la Juventud, México, SEP, 20 págs.
- LIPOVETSKY, Gilles.** La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, Barcelona. Ed. Anagrama, 1990, 220 págs.
- Los jóvenes en México. INEGI, México, 2000, 159 págs.
- MARCIAL, Rogelio.** Jóvenes y presencia colectiva. El Colegio de Jalisco, México 1997. 157 págs.
- MC LUHAN, Marshall.** La comprensión de los medios como las extensiones del hombre. Ed. Diana, México 1982, 443 págs.
- MAZA, Carlo.** "Amores imposibles. Sobre las relaciones entre la investigación y las políticas de juventud. JOVENes. Revista de Estudios sobre Jóvenes, 36 págs.
- MEMORIAS.** Ciclo de Mesas Redondas. Juventud y Desarrollo en el México de hoy. CREA. Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud. México 1983, 614 págs.
- MERLO, ROBERTO; MILANESE, Efre.** Miradas en la ciudad Miradas en la ciudad. Métodos de intervención juvenil comunitaria. Ed. SEP, IMJUVE, México 2000, 193 págs.
- MIRANDA Duarte, Héctor.** La imagen del cine industrial mexicano sobre la juventud de 1960 a 1969. Tesis de Licenciatura por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, México 1999, 130 págs.

- MITRY, Jean.** Diccionario de cine. Ed. Larousse, España 1970, 246 págs.
- MONTERDE, José Enrique; MÁGIC, Drac.** Cine, Historia y Enseñanza, Ed. Laila, Barcelona 1986, 294 págs.
- OTERO López, José Manuel.** Droga y Delincuencia. Concepto, medida y estado actual del conocimiento Ed. EUDEMA, México, 1994, 199 págs.
- PAVIS, Patrice.** Diccionario de teatro, Ed. Paidós, España 1998, 5557 págs.
- PAZ, Octavio.** El laberinto de la soledad. Ed. F.C.E. México 1993, 351 págs.
- PEREZ ISLAS José Antonio.** (Coordinador). Una evaluación del conocimiento. La investigación sobre juventud en México 1986-1999. Dos tomos. Ed. INJUVE (Instituto Mexicano de la juventud). México 2000, 634 págs.
- POLONIATO, Alicia.** Cine y comunicación. Ed. Trillas, México 1988, 66 págs.
- PONCE de León, Esmeralda.** Los marginados de la ciudad. La educación en la comunidad. México. Ed. Trillas, 1987; 140 págs.
- POSADA V, Humberto.** Apreciación de cine. Ed. Alhambra Mexicana, México 1995, 110 págs.
- RICCI Bitti, Pio E; Zani, Bruna.** La comunicación como proceso social. Ed. Grijalbo, CNCA, México 1990, 290 págs.
- ROJAS Soriano, Raúl.** Guía para realizar investigaciones sociales. UNAM-FCPyS, México 1985, 280 págs.
- RUIZ Lugo, Marcela.** Glosario de términos del arte teatral. Ed. Trillas, México 1991 252 págs.
- TAPIA Campos, Martha Laura.** La dramática del mal en el cine mexicano. México, FCPyS de la UNAM, Cuaderno de Ciencias de la Comunicación, 1989, 59 págs.
- TENORIO, Adame.** Juventud y violencia. FCE, México 1974, 121 págs
- TUDOR, Andrew.** Cine comunicación Social. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gilli, S:A, Madrid 1974, 288 págs
- VÉLEZ-Ibáñez, Carlos.** La política de lucha y resistencia. Procesos y cambios culturales en el México central urbano. 1969-1974. México, Ed. F.C.E, 1961, 376 págs.

## HEMEROGRAFIA

- ALVARADO, Eduardo.** “Un espejo de la realidad”, periódico Reforma, 16 de junio del 2000, pag. 16.
- ARREDONDO, Antonio.** “Sexo, pudor y lágrimas de Antonio Serrano”, periódico Novedades, 15 de julio de 1999, pág. 1 y 5
- ARIAS, Carlos.** “Sexo, pudor y lágrimas”, periódico Reforma 11 de junio de 1999, pág. 16.
- AVIÑA, Rafael.** “Cine en el extremo. Amores perros”, periódico Reforma, 16 junio del 2000, pag. 4
- AVIÑA, Rafael.** Un panorama del cine de los 90s, Filmoteca de la UNAM, No. 4, México 30 págs.
- AVIÑA, Rafael.** “Lágrimas”, periódico Reforma, 11 de junio de 1999, pág. 16
- AVIÑA, Rafael.** “Compara con *Lolo* que relata las tradiciones, la criminalidad y los chavos banda” periódico Reforma, 5 de mayo de 1995
- ARIA, Carlos; PRADO, Laura.** “Antonio Serrano divierte sin pudores” periódico Reforma, 11 de junio de 1999, pág. 16
- AYALA Blanco, Jorge.** “Serrano y la miseria sexual”, periódico El Financiero, 21 de junio de 1999, pág. 106
- AYALA Blanco, Jorge.** “González Iñárritu y el neotremendismo chafa” periódico El Financiero, 19 de junio del 2000, pág. 108.
- AYALA Blanco, Jorge.** “Sariñana y la amistad trágica” periódico El Financiero, 11 de enero de 1995, pág. 56
- BARBERENA, Miguel.** “Amores perros, tiempos violentos”, periódico Excélsior, 18 de junio del 2000, pág. 12.
- BARRIGA Chávez, Ezequiel.** “Desde la butaca, Amores perros”, periódico Excélsior 25 de junio del 2000, pag. 11
- BONFIL, Carlos.** “Amores perros” periódico La Jornada, 25 de junio del 2000, pág. 4
- BONFIL, Carlos.** “Sexo, pudor y lágrimas”, periódico La Jornada, 25 de junio del 2000, pág. 4.
- BUSTOS Víctor.** “Francisco Athié: Lolo y la violencia”. revista Dicine julio 1993, pág. 1993, pp. 18-20, no. 52



- CARRILLO**, Gonzálo. Entrevista con Gael García y Vanessa Bauche, revista Cinemanía, Año 4. No.46, julio del 2000, pág.6
- CARRO**, Nelson. "Lolo", revista Tiempo Libre, 12 de enero de 1995, pág.10.
- CATO**, Susana. "Hasta Morir", revista Proceso, no.984, 11 de septiembre de 1995, pág.84  
Cineteca Nacional, Nueva Época, Año 16, No. 1118, pág.38
- "Concluyó el rodaje de "Señas particulares", 17 de noviembre de 1993.
- DEL CONDE** Teresa, "Hasta morir" periódico La Jornada, 11 de febrero de 1995
- DÍAZ**, Verónica. "El amor evoluciona poco: Serrano", Periódico El Financiero, 17 de diciembre de 1999, pág.93
- EHRENFELD**, Noemi. "Violencia y violación", JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud, Nueva Época año 3, no. 8. Enero a Junio de 1999 págs.84-95
- ESTRADA**, Marien." Entre muestras, festivales y palomitas. De película. Las andanzas en el cine mexicano". Revista Mexicana de Comunicación, Marzo-abril 2000, pág.12
- FLORES**, Bertha Alicia. "El filme *Lolo* es el espejo de la juventud mundial", periódico Ovaciones, 29 de mayo de 1993, pág.1.
- GALLEGOS**, José Luis. "Terminó el rodaje de la película *Lolo* con la participación de Lucha Villa" periódico Excélsior, 24 de diciembre de 1991.
- GARCÍA** Tsao, Leonardo. "Crimen y castigo en Neza", periódico El Nacional, 6 de mayo de 1993, pág.13
- GARCÍA** Tsao, Leonardo. "El amor en tiempos de rabia" periódico La Jornada, 23 de junio del 2000, pag.16
- "GENERACIÓN X", JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud, enero-marzo 1997, pág.8
- GRACIDA**, Ysabel. "¡Corte! Y (confesión)Sexo, pudor y lágrimas", periódico El Universal, pág.3
- GRACIDA**, Ysabel. "Lolo", periódico El Universal, 6 de mayo de 1993, sección Cultura, pág.3.
- GRACIDA**, Ysabel. "Alma y Lolo: Angeles caídos", periódico El Universal, 26 de octubre de 1993, sección Cultura, pág.3.
- GUILLÉN** Ramírez, Luz María. "Idea, concepto y significado de juventud". Revista de Estudios sobre Juventud, in Telpochtli, in Ichpuchtli. Consejo Nacional de recursos para la

- Atención de la juventud. Centro de Estudios sobre la Juventud Mexicana. Nueva época No.5, Enero-Marzo 1985, 127págs.
- HAVARD**, Tim. "Demián Bichir, La manzana de la discordia, periódico El Universal, 14 de junio de 1999, pág.11
- "JUVENTUD ¿Bendito tesoro Juventud...o simplemente Kids", JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud, Octubre-diciembre de 1997.No.5 pág.175
- LEÓN** Magaly, "Geografía perra" periódico Uno más uno, 17 julio del 2000, pág. 8
- "LOLO , una reactualización de *Los Olvidados* en Cannes", periódico Novedades, 20 de mayo de 1993, sección Espectáculos, pág.1.
- LÓPEZ**, Sonia. "La violencia y falta de comunicación afectan a la generación de fin de siglo" Gaceta UNAM, México, 21 de enero de 1999, pág. 22.
- MALDONADO** Verónica. "Hasta morir", revista DICINE, No.60, 61,Enero-Febrero de 1995, págs. 32y 33.
- MAZA**, Carlos. "Amores Imposibles. Sobre las relaciones entre la investigación y las políticas de Juventud", revista JOVENes, Revista de Estudios Sobre Juventud México, Enero-Marzo 1997, Cuarta Epoca, Año 1, No.3 pp.58-71.
- MERLO**, Roberto. Milanese Efre. Miradas en la ciudad. Métodos de intervención juvenil comunitaria. Ed. SEP, IMJUVE, México 2000, 193 págs.
- MIQUEL**, Ángel. Bohemios en el cine mexicano de los años treinta. Filmoteca de la UNAM, México, Mayo 2000, 21 págs.
- MOHENO**, Gustavo. "Amores perros. De pasiones animales, traiciones, hemorragias y otras cosas de la vida" revista Cine Premiere no.70, julio del 2000, pág.59
- MURRIETA**, Rosario. "Rodará IMCINE cinta sobre la problemática de los cholos" periódico Excélsior, 24 de septiembre de 1993.
- PEGUERO**, Raquel. "Adaptar mi obra al cine fue un tour de force", periódico La Jornada, 8 de junio de 1999, pág. 31
- PEREZ** Turrent, Tomás. "Hasta morir", periódico El Universal, pág.18
- PÉREZ** Turrent, Tomás. "Francisco Athié: Consagración como director de actores, periódico El Universal, 7 de mayo de 1993, pág.5
- PÉREZ** Grovas, Jorge. "Hasta morir", periódico El Día, 15 de febrero de 1995, pág.1
- "Quincena de realizadores. Lolo: escenificación de la desdicha", periódico El Nacional, 17

de mayo de 1993.

**QUIROZ** Arroyo, Macarena. "Le echan los perros al público mexicano" revista Somos, 1º de julio del 2000, págs.98, 99.

**QUIROZ** Arroyo, Macarena. "La problemática de los cholos, tema de la película "Señas particulares" que dirigirá Fernando Sariñana, periódico Excélsior 24 de septiembre de 1993, sección espectáculos, pág.5.

**RABELL**, Malkah. "Estreno de una película mexicana", periódico El Día, 27 de octubre de 1992

**REYES**, Rosario. "Estoy envenenado. Habla Gonzalez Iñárritu director de la premiada Amores perros", periódico El Financiero, 15 de junio del 2000, pag.75

"Roberto Sosa habla sobre la película de Lolo", periódico Excélsior, 20 de diciembre de 1992.

**SÁNCHEZ** Dávila, Carmen. "Pizarrazo de Sexo, pudor y lágrimas, cinta que impulsará talentos en el cine" periódico El Heraldo de México, 21 de abril de 1998, pág.4

"Sorprendente Ópera Prima: "Hasta morir" revista Siempre, 12 de enero de 1995, pág.83

**TOVAR**, Luis. La inocencia de la primera vez. Entrevista con Alejandro González Iñárritu. Revista Cinemanía Año 4, no.46, julio 2000, págs.1,2.

**TORRES**, Salvador. "Señas particulares, 1ª. Cinta nacional sobre los cholos en la frontera: Sariñana", periódico Uno mas uno, 21 de septiembre de 1993, secc. Ciencia, cultura y espectáculos, pág.36.

**VALDEZ**, Mónica. "Diálogo con Luis Carlos Restrepo", JOVENes Revista de Estudios sobre Juventud, Nueva Epoca, Año 3, No.8, Enero a junio 1999, págs. 4-8

**VALERDI**, Alvaro. "Sexo, pudor y lágrimas", periódico Reforma, 20 de junio de 1999, pág.1

**VEGA**, Verónica. "Sexo, pudor y lágrimas, una historia de la Ciudad de México: Antonio Serrano" periódico Uno mas uno, 8 de junio de 1999, pág.35

**VERTIZ**, Columba. "Amores perros: muy moderna, refleja al México actual: Alfonso Arau", revista Proceso 20 de junio 2000, no.1233 pág.90

**VIÑAS**, Moisés. "Una película que parte de la idea de la novela clásica *Crimen y Castigo*" periódico El Universal, 18 de junio de 1993.

**VIÑAS**, Moisés. "Lolo de Francisco Athié", periódico Uno mas Uno, 21 de abril de 1993.

“Voces, Diálogo con Froylan López”, JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud, abril-junio 1997, pág.7

“Voces, Diálogo con Carlos Monsiváis”, JOVENes Revista de Estudios Sobre Juventud, No.1 pág.8-10

**ZAMORA**, Fernando. “Nace un clásico”, periódico *Milenio*, 16 junio del 2000, pág.54.

#### **DIRECCIONES ELECTRÓNICAS:**

[http://www.hrm.com.mx/corporativo htm/](http://www.hrm.com.mx/corporativo.htm/)

<http://www.nrm.com.mx/estaciones/sinfonola>

[www.amoresperros.com](http://www.amoresperros.com)

# F I L M O G R A F Í A.

## **LOLO ( 1992)**

### **FICHA TÉCNICA:**

**Producción:** Erwin Neumaier, Gustavo Montiel.

**Dirección:** Francisco Athié.

**Guión:** Francisco Athié

**Fotografía:** Jorge Medina.

**Música:** Juan Cristobal.

**Sonido:** Antonio Diego, Samuel Larson.

**Formato:** 35 mm.

**Duración:** 147 min.

**País:** México.

### **FICHA ARTÍSTICA:**

Lucha Villa (Doña Rosario), Roberto Sosa (Dolores Chimal "Lolo"), Damián Alcázar (Marcelino), Alonso Echánove (Marcelino), Alicia Montoya (Doña Luz), Esperanza Mozo (Sonia), Teresa Mondragón (Doña Martha), Artemisa Flores (Olimpia).

## **HASTA MORIR (1993)**

### **FICHA TÉCNICA:**

**Producción:** Fernando Sariñana, IMCINE

**Dirección:** Fernando Sariñana.

**Guión:** Marcela Fuentes-Beráin.

**Fotografía:** Guillermo Granillo.

**Música:** Enrique Quezadas.

**Sonido:** Miguel Sandoval.

**Formato:** 35 mm.

**Duración:** 100 min.

**País:** México.

### **FICHA ARTÍSTICA:**

Demián Bichir (El Mau), Juan Manuel Bernal (El Boy), Verónica Merchant (Victoria Güemes), Vanessa Bauche (Ester), Dolores Beristáin (Tía Chenta), Octavio Galindo (Arturo Loza), Jorge Jiménez (Ernesto).

## **SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS (1999).**

### **FICHA TÉCNICA:**

**Producción:** Antonio Serrano.

**Dirección:** Antonio Serrano.

**Guión:** Antonio Serrano.

**Fotografía:** Javier Pérez Grobet.

**Música:** Lena Esquenazi.

**Sonido:** Antonio Diego

**Formato:** 35 mm.

**Duración:** 107 min.

**País:** México.

### **FICHA ARTÍSTICA:**

Demián Bichir (Tomás), Susana Zabaleta (Ana), Mónica Dionne (María), Jorge Salinas (Miguel), Cecicilia Suárez (Andrea), Víctor Hugo Martín (Carlos), Angélica Aragón (Mamá de Carlos)

## **AMORES PERROS (2000)**

### **FICHA TÉCNICA:**

**Producción:** Alejandro González Iñárritu.

**Dirección:** Alejandro González Iñárritu.

**Guión:** Guillermo Arriaga

**Fotografía:** Rodrigo Prieto.

**Música:** Gustavo Santaolla.

**Sonido:** Martín Hernández.

**Formato:** 35 mm.

**Duración:** 147 min.

**País:** México.

### **FICHA ARTÍSTICA:**

Emilio Echevarría (El Chivo), Gael García Bernal (Octavio), Goya Toledo (Valeria), Álvaro Guerrero (Daniel), Vanessa Bauche (Susana), Jorge Salinas (Luis), Marco Pérez (Ramiro), Rodrigo Murray (Gustavo), Humberto Busto (Jorge), Gerardo Campbell (Mauricio), Dunia Saldívar (Madre alcohólica), Adriana Barraza (Madre de Octavio), Gustavo Sánchez Parra (El jarocho).