

01036



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**JÓVENES MARGINADOS EN EL FILME PERFUME DE VIOLETAS. NADIE
TE OYE (2000), DE MARYSE SISTACH**

T E S I N A
P R E S E N T A D A P O R
L I Z B E T H I R I S M O R E N O A L D A N A
P A R A O B T E N E R E L G R A D O D E:
E S P E C I A L I D A D E N H I S T O R I A D E L A R T E

DIRECTORA DE TESINA: DRA. JULIETA PÉREZ MONROY



MÉXICO, D. F.

2005

0350515



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

***Iñaki, Rubén y Ma. del Rocío,
este trabajo es para ustedes***

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo reseccional.

NOMBRE: Marith Isis Moreno
aldea

FECHA: 23 de Noviembre 2005

FIRMA: 

Es imposible dejar de agradecer a las principales personas que me apoyaron para sacar adelante la tesina:

A la doctora Julieta Pérez Monroy, mi asesora, por su enorme paciencia y sus consejos.

A mis sinodales, los doctores Julieta Ortiz Gaitán y Aurelio de los Reyes, y las licenciadas Maricela González Cruz y Leticia López Orozco, quienes enriquecieron el trabajo con sus observaciones.

Al doctor Aurelio de los Reyes le debo, además, sus maravillosos seminarios que me permitieron, a lo largo de la elaboración de la tesina, corregir errores que de otra manera no hubiera percibido.

Al licenciado Germán Palomares Oviedo, al ingeniero Gonzalo López de Haro y a la Facultad de Ingeniería les agradezco mucho su apoyo para poder realizar estos estudios.

A mis amigos y compañeros, especialmente a Maru Fernández, Roque Alarcón, Jorge Estrada y Eduardo Martínez, les doy las gracias por sus comentarios, sugerencias y sus mensajes de aliento.

A mi familia que siempre me apoya en cualquier proyecto que emprendo.

Quedo en deuda con la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por haberme permitido formar parte del programa de Especialidad en Historia del Arte que ha enriquecido mi vida profesional y personal.

ÍNDICE

Introducción	1-10
Capítulo 1: Primer acercamiento al filme	11-25
1.1 Semblanza de Maryse Sistach	11-17
1.2 Circunstancias de producción	18-20
1.3 Premios y reconocimientos	20-22
1.4 Sinopsis argumental	22-25 26-48
Capítulo 2: Estructura narrativa	
2.1 Los personajes	27-42
2.1.1 Protagonistas	28-33
2.1.2 Antagonistas	33-34
2.1.3 Secundarios	35-40
2.1.4 Incidentales y extras	41-42
2.2 La Estructura del film	43-44
2.2.1 Exposición o introducción al conflicto	44-45
2.2.2 Desarrollo	45
2.2.3 Conflicto	46-47
2.2.4 Clímax dramático	47
2.2.5 Desenlace	47-48
Capítulo 3: La juventud y la sociedad vista por <i>Perfume de violetas</i>	49-62
3.1 La marginación: “¡Ya báñate pinche mugrosa!”	50-53
3.2 La criminalidad: “¿Qué haces chamaca rata?”	53-54
3.3 La violencia intrafamiliar: “¡Cállate o te rompo la boca!”	54-56
3.4 La violencia sexual: “¡Si pudiera te mataría!”	56-60
3.5 El sexismo: “¡Órale lávalo!”	60-61
3.6 La institución educativa anquilosada: “¿Qué no sabes lo qué es la menstruación? ¡Es la regla!”	61-62

Capítulo 4: Elementos formales	63-83
4.1 Los encuadres	63-71
4.1.1 Encuadres en los que predomina el graffiti	64-66
4.1.2 Encuadres con espejos	66-69
4.1.3 Encuadres en los que predominan las rejas	69-71
4.1.4 Encuadre con una varilla retorcida en un primer plano	71
4.2 Los planos	72-74
4.3 Los ángulos	75-77
4.4 Movimientos de cámara	78-80
4.5 Enlaces y transiciones	80
4.6 La iluminación y el color	80-81
4.7 La ambientación	81-82
4.8 Banda sonora	82-83
Conclusiones	84-90
Fuentes	91-97
Filmografía	98-101

INTRODUCCIÓN

El cine tiene, entre otras virtudes, la de captar momentos aparentemente intrascendentes de la vida cotidiana y presentarlos al público mediante su propio lenguaje (ángulos, encuadres, movimientos de cámara, escenografía, edición, sonido, etcétera).

Estudiosos como Pierre Sorlín¹, Luc D. Heusch² y los mexicanos Francisco Gómez Jara y Delia Selene de Dios hablan de sociología del cine. Ellos consideran que todo filme es el espejo de una sociedad, de la cual el cineasta acepta o rechaza, de buena o mala fe, los valores, pero de la cual, de todas maneras testimonia.³

También el historiador de cine mexicano Emilio García Riera escribió alguna vez: “cualquier película, por mal hecha que esté, conserva una porción de tiempo que parece vivo; es un simulacro escalofriante de inmortalidad y juventud eterna”.⁴

El presente trabajo surge de mi interés por analizar la manera en la que en los últimos años se ha abordado la temática juvenil en el cine mexicano, para lo cual seleccioné el filme *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000) de Maryse Sistach.

En todo grupo social podemos hablar de una división en clases de edad, por muy elemental que ésta sea, es decir, diversas condiciones asociadas a la edad que suponen una serie de derechos y deberes, una serie de comportamientos proscritos y prescritos. Dicha estructuración en clases de edad difiere enormemente de unas sociedades a otras.

¹Pierre Sorlín. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985.

²Luc D. Heusch. *Cine y ciencias sociales*, México, CUEC, 1988. (Material didáctico de uso interno)

³Francisco Gómez Jara y Raúl Martínez Merling. *Praxis cinematográfica. Teoría y técnica*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1988, p. 43.

⁴Edgar Soberón Torchia. *Un siglo de cine*, México, SEP/ Conaculta/ Secretaría de Gobernación/ Lotería Nacional/ Pemex/ Socicultur DDF, 1995, p. 19.

Cuando se habla de “juventud” estamos hablando de una clase de edad, de una “edad social”⁵ y no de un grupo social, es una categoría socio cultural específica e identificable, que forma parte de la historia más reciente de la humanidad.⁶ No se trata de una categoría homogénea, sino de una categoría en la que se agrupan sujetos y situaciones que sólo tienen en común su pertenencia a un rango de edades: “la juventud no es un sector social cristalizado, sino un conglomerado polisémico y cambiante”.⁷

El término “juventud” varía dependiendo de los factores socio culturales, económicos, institucionales y políticos, específicos de cada país. Asimismo, las identidades juveniles son construcciones social e históricamente situadas y significadas. Existen muchas maneras de ser joven y múltiples maneras de cargar de significados a la condición juvenil.

La posibilidad de juvenilizar a un grupo social es producto de una relación socialmente aceptada y regulada por los poderes sociales: “en esta relación se disfrutaban ventajas y se padecían desventajas y, comúnmente, los jóvenes resultan perdedores frente a los poderes gerontocráticos”.⁸

Hay otros términos que suelen asociarse con el de juventud como son “adolescencia” y “pubertad”, sin embargo, adolescencia es una categoría biológica-psicológica que se utiliza para definir la etapa que supone la transición entre la infancia y la edad adulta, la cual se identifica por los cambios dramáticos en el cuerpo y la psique del

⁵ Alfredo Nateras Domínguez (coord.). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, México, UNAM Iztapalapa-Porrúa, 2002, p. 9.

⁶ Roberto Brito Lemus. “Identidades juveniles y praxis divergente; acerca de la conceptualización de la juventud” en *Jóvenes mexicanos del siglo XXI: Encuesta Nacional de la Juventud 2000*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2002, p. 47.

⁷ José Manuel Valenzuela Arce. “Jóvenes y juventudes en México” en *Jóvenes mexicanos del siglo XXI: Encuesta Nacional de la Juventud 2000*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2002, p. 27.

⁸ *Ibidem*, p. 30.

individuo. Los psicólogos han dividido a la adolescencia arbitrariamente en tres etapas con la finalidad de poder estudiar y definir el alcance de los procesos que esperan cumpla un adolescente: adolescencia temprana (10 a 13 años), adolescencia media (13 a 17 años) y adolescencia tardía (18 a 21 años), las cuales poseen una serie de características.

Por otro lado, el término pubertad se usa en medicina para hacer referencia al proceso de cambios corporales de maduración sexual con los que el cuerpo de un niño se convierte en adulto, capaz de la reproducción.

Para conmemorar el Año Internacional de la Juventud (1985), la Organización de las Naciones Unidas (ONU) definió como persona joven a todo aquel individuo que se encuentra entre los 15 y los 24 años de edad, por lo que todas las estadísticas de este organismo que hacen referencia a la juventud parten de ese dato.⁹

En nuestro país, organismos como el Instituto Mexicano de la Juventud (IMJ)¹⁰ considera jóvenes a los individuos entre los 12 y los 29 años, y el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) a los que se encuentran entre los 15 y 29 años (INEGI; 2000).¹¹

Los investigadores han observado que, generalmente, la juventud tiende a ser más breve y empezar a edades más tempranas en los países pobres; de la misma manera, la duración de esta etapa se alarga o se prolonga según el estrato económico de pertenencia.¹²

La preocupación por llevar los problemas de los jóvenes a la pantalla grande cobró fuerza a mediados de los años cincuenta en Estados Unidos. La causa fue que las generaciones posteriores a la Segunda Guerra Mundial en ese país sufrieron una crisis de

⁹ Joop Theunissen. *Youth at the United Nations* [página web], <www.un.org/youth>. [Consulta: 10 de abril de 2005]

¹⁰ José Manuel Valenzuela Arce. *Op. cit.*, p. 22.

¹¹ INEGI. *Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)*, Aguascalientes, 2001.

¹² *Idem*.

valores y los jóvenes empezaron a cuestionar el *establishment* —valores, normas, sistemas y todo lo establecido—; esta situación llegó a su clímax con la *flower generation* o hippies de los años sesenta.¹³

Cabe destacar que después de la Segunda Guerra Mundial la población de los países llamados del “primer mundo” alcanzaron una insospechada esperanza de vida, lo cual tuvo repercusiones directas en la llamada vida socialmente productiva, por lo tanto, se hizo necesario retener a los jóvenes durante un periodo más largo en las instituciones educativas.¹⁴

Al mismo tiempo emergió una poderosa industria cultural que ofrecía por primera vez bienes “exclusivos” para el consumo de los jóvenes, quienes también adquirieron el derecho a participar en el espacio público.

La investigadora Julieta Ortiz Gaitán explica que en los años cincuenta el público joven ya no congeniaba con los galanes clásicos de Hollywood, los cuales “representaban esa etapa dorada en la vida de todo hombre cuando, a los bríos de la lozana juventud, se agrega la sabiduría que da la experiencia de la madurez. En ese sentido, son personajes en la plenitud de la vida que no manifiestan una edad definida, sino que simplemente están en los mejores años de su existencia”.¹⁵

En cambio, este público se sintió muy identificado con los intérpretes salidos del Actor’s Studio de Nueva York quienes eran más realistas, intensos y torturados, como

¹³ Julieta Ortiz Gaitán. *Los antihéroes de Kazan y el cine mexicano de los años cincuenta*, México, IIE- UNAM, 1986, p. 201. (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N° 55).

¹⁴ Rosana Reguillo. “Las culturas juveniles: un campo de estudio. Breve agenda para la discusión” en Gabriel Medina Carrasco, comp. *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, pp. 19-43.

¹⁵ Julieta Ortiz Gaitán. *Op. cit.*, p.193.

Marlon Brando, James Dean o Paul Newman y ya no interpretaban a los muchachos buenos, sino a jóvenes de clase media y baja, rebeldes y tortuosos.¹⁶

Los cineastas que iniciaron la temática propiamente juvenil en Estados Unidos fueron Elia Kazan¹⁷ con *A Streetcar named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*, 1951), *On the Waterfront* (*Nido de ratas*, 1954), así como *East of Eden* (*Al este del Edén*, 1955); László Benedek con *The Wild One* (*El salvaje*, 1953), cuyo personaje Johnny (Marlon Brando), jefe de una banda de motociclistas, se convirtió en símbolo de la rebeldía juvenil y portavoz de la *Beat Generation* o *beatniks*; Richard Brooks con *Blackboard Jungle* (1955) y Nicholas Ray con *Rebel without a cause* (*Rebelde sin causa*, 1955).¹⁸

Los protagonistas del cine mexicano en los años anteriores a la década de los cincuenta representaban, al igual que los de Hollywood, personas adultas tanto del campo como de la ciudad. Al ver el éxito que la temática juvenil tenía en el cine estadounidense, los productores del cine mexicano se empezaron a interesar por historias sobre jóvenes de la emergente clase media en ambientes urbanos.¹⁹

¹⁶ Juan Zavala, et al. *El cine contado con sencillez*, Madrid, 3ª. ed., Maeva, 2001, p. 136.

¹⁷ Los filmes de este director, cuyo nombre verdadero es Elia Kazanjoglous (Turquía 1909- Estados Unidos 2003), se consideraron películas de temática juvenil por el hecho de haber utilizado actores jóvenes como protagonistas, los cuales se formaron en el Actor's Studio en Nueva York, creado en 1947 por el propio Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis. El Actor's Studio se regía por el famoso método basado en los principios de Stanislavsky cuyos ejercicios consistían en el desarrollo de las sensaciones, la imaginación, la espontaneidad, la fuerza del actor y, sobre todo, la estimulación de sus posibilidades emocionales. Lee Strasberg, antiguo maestro de Kazan, quedó al frente de este célebre espacio de experimentación cuando Kazan, en 1954, relegó su actividad teatral para dedicarse de lleno al cine. Algunos de los actores que pasaron por el Studio fueron Julie Harris, Kim Hunter, Karl Malden, Anthony Quinn, Rod Steiger, Shelley Winters, Marilyn Monroe, Warren Beatty, Paul Newman, Montgomery Clift, Marlon Brando y James Dean.

Elia Kazan se ganó el desprecio de una gran parte de la comunidad filmica de Hollywood cuando, para proteger su carrera, delató a quince de sus compañeros por simpatizar con el comunismo ante la Comisión de Actividades Antiamericanas (HUAC) en 1952, época del Macartismo y los primeros años de la Guerra Fría, hecho que dio inicio a la llamada Caza de Brujas en Hollywood.

¹⁸ Julieta Ortiz Gaitán. *Op. cit.*, p. 195.

¹⁹ *Ibidem*, p. 189.

Antes de los años cincuenta el joven existió en el cine mexicano bajo la figura del hijo, como se observa en las cintas *Cuando los padres se quedan solos* (Juan Bustillo Oro, 1948), *El dolor de los hijos* (Miguel Zacarías, 1948) y, sobre todo, en *Cuando los hijos se van* (1941), también de Bustillo Oro, que coloca a Sara García como sinónimo de la madre abnegada, a Fernando Soler como el padre autoritario²⁰ y a los hijos como personajes obedientes, resignados, sumisos y sin libertad de albedrío, características que hacen posible que la familia se mantenga unida.

El hijo desobediente merecía ser expulsado o que se le diera la espalda, y la hija que elegía al hombre que amaba tarde o temprano sería castigada al transformarse en madre soltera, esposa golpeada por el marido, mujer abandonada, divorciada o prostituta. La única forma en la que a los hijos rebeldes se les puede ver regresar al núcleo familiar es andrajosos, arrepentidos y gimientes, implorando perdón.²¹

En este contexto, la cinta *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo resulta excepcional pues además de la familia paternalista, numerosa, católica y autoritaria, nos presenta a través del personaje de Maru Cataño (Martha Roth) tres conductas propias de la juventud: la ruptura, la dependencia y la independencia.²²

En esa época también se realizaron películas en las que se presentaban elementos de delincuencia juvenil como *Ángeles del arrabal* de Raúl de Anda, *Cuatro contra el mundo* de Alejandro Galindo, *Nosotros los rateros* de Jaime Salvador, *Dos pesos dejada* de Joaquín Pardavé, *El rey del barrio* de Gilberto Martínez Solares, *Perdida* de Fernando A. Rivero —todas de 1949—, *Vagabunda* de Miguel Morayta, *Quinto patio* de Raphael J.

²⁰ Héctor Miranda Duarte. *La imagen del cine industrial sobre la juventud de 1960 a 1969*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, UNAM, 1999, pp. 40-42.

²¹ Jorge Ayala Blanco. *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993, 42-53.

²² *Ibidem*, p. 43.

Sevilla, *Víctimas del pecado* de Emilio Indio Fernández, *Amor vendido*, *Arrabalera* y *El gendarme de la esquina*, de Joaquín Pardavé, *Crimen y castigo* de Fernando de Fuentes, *Trotacalles* de Matilde Landeta y *El suavecito* de Fernando Méndez, de 1950.

Asimismo, los jóvenes estuvieron presentes en algunos filmes sobre pobreza, explotación infantil y niños de la calle, los cuales se caracterizaron por sus historias melodramáticas cargadas de moralina, como *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948) de Ismael Rodríguez, *Ladronzuela* (1949), *Madre querida* (1935 y 1950) de Juan Orol, *Los hijos de la calle* (1950) de Roberto Rodríguez, *El papelerito*, *Ciudad perdida*, *Donde nacen los pobres* (1950) y *Ángeles de la calle* (1953) de Agustín P. Delgado, *El billetero* (Rafael J. Sevilla, 1951), *Cuatro horas antes de morir* (1952) de Emilio Gómez Muriel y *El camino de la vida* (Alfonso Corona Blake, 1956), entre otros.

Dentro de esa temática, una cinta que resulta excepcional en la cinematografía mexicana de la época por su crítica social es *Los Olvidados*,²³ de Luis Buñuel (1950), la cual muestra la crisis urbana envolviendo la existencia de la población, agudizada sobre los jóvenes, habitantes de los barrios perdidos.

Durante la década de los cincuenta proliferaron los filmes en los que se contaban historias sobre jóvenes de clase media, sumisos y autoreprimidos como lo demuestran los filmes *Mamá nos quita los novios* (1951) de Roberto Rodríguez; *Maldita Ciudad* (1954) de Ismael Rodríguez; *Hijas casaderas* (1954), de Gilberto Martínez Solares; *Los aventureros* (1954) y la *Locura del Rock'n roll* (1956) de Fernando Méndez; *Las engañadas* (1954) de Juan Bustillo Oro; *Y mañana serán mujeres* (1954) de Alejandro Galindo; *A dónde van*

²³ Este filme lo produjo Óscar Dancigers Azbekoff, hombre clave en la carrera de Buñuel. Dancigers nació en Rusia a principios del siglo XX, radicó en Francia desde los años treinta, huyó de la ocupación nazi en París y se exilió en México hacia 1940. Se integró a la industria cinematográfica mexicana en la que produjo algunas cintas de Emilio Indio Fernández y ocho películas de Buñuel a quien conoció en Francia.

nuestros hijos (1956) de Benito Alazraki; *Al compás del rock'n roll y Juventud desenfrenada* (1956) de José Díaz Morales, entre muchos otros.

Será hasta la década de los noventa y, sobre todo, en el cambio de milenio cuando se vuelven a retomar, con mayor fuerza, las historias en las que la juventud marginada, de una ciudad de México contemporánea, tiene un rol fundamental. Es el caso de *Lolo* (1991) de Francisco Athié, *Hasta morir* (1993) de Fernando Sariñana, *Principio y fin* (1993) de Arturo Ripstein, *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons, *Amores Perros. Amor y rabia* (1999) de Alejandro González Iñárritu, *De la calle* (2001) de Gerardo Tort, *Un mundo raro* (2001) de Armando Casas y el filme sobre el que versa este trabajo: *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000) de Maryse Sistach.

Fernando Cortés explica que el concepto de marginación, en su versión más abstracta, intenta dar cuenta del acceso diferencial de la población al disfrute de los beneficios del desarrollo: “la medición se concentra en las carencias de la población de las localidades en el acceso a los bienes y servicios básicos, captados en tres dimensiones: educación, vivienda e ingresos”.²⁴

Considero que el análisis de *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000) de Maryse Sistach nos permitirá conocer la forma en que esta cinta representa a los jóvenes marginados de principios del siglo XXI, de la ciudad de México y, al mismo tiempo nos dará la oportunidad de analizar las cualidades artísticas de la película.

Parto de la hipótesis de que el cine ayuda a entender la sociedad, las relaciones de poder, las mentalidades y cuestiones de la vida cotidiana. Pierre Sorlín afirma que las

²⁴ Fernando Cortés. *Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso* [página web] en *Papeles de Población*, Colmex/ CIEAP/ UAEM, enero-marzo de 2002, n.º. 31, 25p. <<http://papelesdepoblacion.uaemex.mx/rev31/pdf/presen31.pdf>> [consultada el 12 de febrero de 2005].

películas nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado, del contexto, que del hecho histórico o anécdota que pretenden contar.

En el caso específico de *Perfume de violetas. Nadie te oye* buscaré demostrar cómo el filme refleja algunas de las problemáticas a las que se enfrentan los jóvenes de la ciudad de México a principios del siglo XXI, como son la marginación, la criminalidad, la violencia intrafamiliar, la violencia sexual, el sexismo y un sistema educativo anquilosado que no responde a sus necesidades.

Asimismo, intentaré probar cómo en la utilización de los diferentes elementos técnicos, es decir, en la manera de contar la historia, podemos ver reflejada la mirada de la directora de la cinta: Maryse Sistach.

En ese sentido, expondré cómo la película *Perfume de violetas. Nadie te oye* pone de manifiesto el repudio de Sistach por la violencia física o psicológica que se ejerce contra la juventud, especialmente, contra las mujeres.

En cuanto a técnicas de investigación, para la elaboración de este trabajo se llevó a cabo la revisión exhaustiva del filme en el que se centra el análisis, así como la revisión de filmografía complementaria.

Además, se utilizaron fuentes de información bibliográfica, libros sobre estética, historia y crítica cinematográfica tanto mundial como nacional, así como sobre teorías del arte y sobre las problemáticas sociales de la juventud mexicana; fuentes hemerográficas, pues se consultaron los principales periódicos de la Ciudad de México para detectar las críticas y comentarios que se generaron en torno a este filme; fuentes documentales, concretamente datos sobre la ciudad y la juventud mexicana en documentos de organismos como el Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática (INEGI) y el Instituto

Mexicano de la Juventud (IMJ); asimismo, se utilizaron recursos electrónicos como sitios confiables de Internet y bases de datos en CD-ROM.

El trabajo quedó estructurado de la siguiente manera: el primer capítulo, Generalidades sobre *Perfume de violetas*, brinda una semblanza de la directora del filme, las circunstancias de producción, los premios y reconocimientos que se le otorgaron y la sinopsis argumental de la película.

En el segundo capítulo se hace un análisis de la estructura narrativa tomando en cuenta los personajes (protagonistas, antagonistas, secundarios, incidentales y extras) y la estructura del filme (exposición o introducción al conflicto, desarrollo, conflicto, clímax dramático y desenlace).

El tercer capítulo revisa los elementos formales del filme: encuadres, planos, ángulos, movimientos de cámara, fotografía e iluminación, locaciones, banda sonora y edición.

Y el cuarto capítulo destaca la manera en la que la juventud y la sociedad son retratadas en *Perfume de violetas*, destacando aspectos como la marginación, la criminalidad juvenil, la violencia intrafamiliar, el abuso sexual, el sexismo y las instituciones educativas

CAPÍTULO 1: PRIMER ACERCAMIENTO AL FILME

A lo largo de este capítulo se presentará una breve semblanza de la directora del filme en la que se revisan los sucesos más importantes de su biografía y las influencias que ha recibido con la finalidad de entender las circunstancias que dieron origen a su obra. A continuación se proporcionan datos específicos sobre la producción de la película, así como de los premios y reconocimientos a los que se hizo acreedora según información extraída básicamente de los periódicos más importantes de la Ciudad de México que le dieron cobertura informativa en el momento de su estreno y exhibición comercial.

1.1 SEMBLANZA DE MARYSE SISTACH²⁵

El cine es producto de una labor colectiva, de un equipo de trabajo, sin embargo, es también un espacio de expresión y decisión personal, por lo tanto, cuando se quiere analizar una película es indispensable preguntarse, en primera instancia, quién es el responsable de la existencia y configuración del filme.

Maryse Sistach, cuyo nombre verdadero es Maryse Sistache Perret, nació en la Ciudad de México el 10 de septiembre de 1952. Su padre, de origen catalán, y su madre, del sur de Francia, se conocieron en París y decidieron probar suerte en México. Se

²⁵ Esta semblanza se extrajo de las siguientes fuentes:

Marién Estrada. "Marisa Sistach. Contar historias y emocionar a la gente" en *Suplemento especial New Mexican Cine en La Jornada*, México, 7 de marzo de 1998, p. 10-13.

Margara Millán. *Derivas de un cine femenino*, México, PUEG/ Miguel Ángel Porrúa, 1999.

Maryse Sistach. "De ombligos y otras historias" en Francisco Blanco Figueroa (dir.). *Mujeres mexicanas del siglo XX*, México, Edicol, tomo IV, 2001, pp. 607-616.

Perla Ciuk (dir.). *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Conaculta/ Cineteca Nacional, 2000.

Fernando Martínez Ruiz y Ricardo Reynoso Serralde (coord.). *Cien años de cine mexicano 1896-1996* [CD-ROM interactivo], Colima, Conaculta/ IMCINE/ CENIDIC de la Universidad de Colima, 1999.

embarcaron en la última nave que salió de Europa antes de que comenzaran los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y a su llegada se establecieron, primero, en Alvarado, Veracruz, donde montaron un negocio textil, y después en la capital.

Maryse es la menor de tres hermanas que han estado siempre muy unidas a la cultura francesa. Cuando eran niñas sus padres solían llevarlas al parque los domingos y los sábados al cine. Las películas de vaqueros eran las favoritas; a Maryse le gustaban, sobre todo, las de John Ford quien, hasta la fecha, es uno de sus directores favoritos.

Estudió en el Liceo Franco Mexicano y al concluir la preparatoria, en 1971, se fue un año a Francia para estudiar artes plásticas, sin embargo, no le agradó ese ambiente artístico estudiantil en donde todos eran “pedantes” y “se consideraban unos genios”. Entonces comenzó a asistir a clases de antropología en la Universidad de París VII, campus de La Sorbona; ahí se dio cuenta que le interesaba más entender a su país que ser artista; como hija de extranjeros tenía una gran necesidad de encontrar su “identidad”, de ubicarse social y culturalmente.

Trató de ingresar a la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en un momento en que esta institución atravesaba por un conflicto interno y aunque no le quisieron revalidar ninguna de las materias que había cursado en Francia asistió a clases durante un año. Luego ingresó a la Universidad Iberoamericana, concluyó la carrera de antropología social y comenzó a trabajar en el gobierno. No obstante, observó que “el ejército burocrático de la antropología no tenía ningún caso, resultaba un sinsentido elaborar un estudio para que un funcionario menor lo guardara en un cajón de su escritorio”.²⁶

²⁶ Francisco Blanco Figueroa (dir.). *Mujeres mexicanas del siglo XX: la otra revolución*, México, Edicol, tomo IV, 2001, p. 609.

Como había tomado un curso de antropología del cine en París, se le ocurrió que el cine podría ser un excelente medio para difundir los resultados de sus investigaciones así que, con el objetivo de filmar documentales, ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) aunque poco a poco le fue interesando la ficción:

Cuando estudiaba antropología social me parecía terriblemente frustrante conocer los problemas de las personas, analizar su situación y después escribir un articulito que otros intelectuales leerían. Pensaba que lo importante es que la gente se entere qué problemas son semejantes y que existen formas de organización para luchar y resolverlos. Me parecía que el medio idóneo para lograr que la gente se informe, se solidarice y aprenda de las experiencias de lucha de otros, era el cine. Un día fui a la Cineteca, me enteré que había inscripciones para una escuela de cine y decidí inscribirme, pero estaba muy en la luna pues no tenía ni idea de lo que cuesta hacer cine, ni de los problemas de distribución.²⁷

En el CCC tuvo maestros de la talla de Jaime Humberto Hermosillo, José “El Perro” Estrada, Paul Leduc y Jorge Fons; ahí realizó el cortometraje documental *Ajusco* (1977) sobre la vida cotidiana de una ama de casa de la colonia Ajusco quien habla de su participación en la lucha de la colonia, pero también de su matrimonio, de su sexualidad y maternidad; *Zelda* (1977) sobre la vida de la mujer de Scott Fitzgerald, y *Habitación 19* (1978), adaptación de un cuento homónimo de Doris Lessig que habla de una mujer casada, con hijos y aparentemente feliz, la cual busca un espacio privado: la habitación 19. Su tesis *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), historia de un niño que despierta a la vida sexual y política en el 68, cuando descubre estos universos por medio de una jovencita del Instituto Politécnico Nacional, ganó el Ariel por Mejor Cortometraje de Ficción en 1981 y fue seleccionada para el Segundo *Festival International de Films de Femmes*, en Sceaux, Francia, en 1982.

²⁷ Lucrecia Martín y Cecilia Pérez Grovas. “Encuesta a las estudiantes de cine. En tierra de machos 2ª parte” en *Cine*, México, vol. 2, n. 22, enero-febrero 1980, p.34.

Después, con un dinero que ahorró trabajando como redactora en la Secretaría de Educación Pública filmó *Conozco a las tres* (1982), medimetro sobre tres mujeres que comparten su espacio físico y emocional, enfrentando situaciones difíciles con solidaridad y humor.

Cabe destacar que durante los años setenta militó en asociaciones feministas francesas y mexicanas, en esta etapa de su vida participó en la revista *La Revuelta* junto con teóricas feministas importantes como Elí Bartra y Marta Lamas, sin embargo, se desencantó rápidamente porque en su opinión había dentro de la revista una gran lucha por el poder.

En la segunda mitad de la década de los ochenta, Sistach realizó programas para la televisión cultural como fue el caso de la serie *De la vida de las mujeres* (1983-1984), junto con otras realizadoras como Dora Guerra, Olga Cáceres y Consuelo Garrido; filmó un programa dedicado al poeta *Gilberto Owen*, dentro de la serie *Los libros tienen la palabra*, y realizó algunos videos documentales con motivo del día Internacional del Medio Ambiente para Imevisión.

Participó en el Taller *Cómo contar un cuento* que impartió Gabriel García Márquez en 1986, en la Escuela de San Antonio de los Baños, en Cuba.

En 1987 ganó con *El peso del sol*, guión coescrito con su esposo, el cineasta José Buil, el Apoyo Nuevos Realizadores de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Además, éste fue seleccionado para participar en el Laboratorio de Escritura de Guión del *Sundance Institute*, sin embargo, hasta la fecha es un proyecto no filmado.

El peso del sol es una crónica de los años setenta: al momento en que una pareja se está casando, el antiguo amante de ella llega y se escapan rumbo a Zipolite, playa en Oaxaca que entonces reunía los mitos del *peace and love* y el nudismo. En el camino, los

amantes son asaltados justamente el día en que el ejército aprehende a Lucio Cabañas. El telón de fondo es la guerrilla, la violencia y el hambre.

En su *ópera prima*, *Los pasos de Ana* (1988), el video se empleó como un diario íntimo y personal al que accedemos indiscretamente para atisbar la vida de una joven mujer profesionalista, divorciada y con dos hijos: Juan, entrado a la adolescencia y Paula, una niña. El papá de los niños que vive en Tijuana se los lleva de vacaciones, le propone a Juan que se vaya a vivir con él y éste acepta. Ana enfrenta una etapa donde cuestiona su vida, sus fantasías y sus relaciones íntimas y de trabajo.

Esta cinta, que logró ser trasladada a 35 mm gracias a que fue solicitada para participar en el Festival de Berlín, la dio a conocer como una cineasta de marcada vocación intimista, característica que se confirmó en *Anoche soñé contigo* (1991), basada en un cuento de Alfonso Reyes adaptado por José Buil, la cual abordó la iniciación sexual de un adolescente clasemediero capitalino. Esta comedia urbana, producida por la empresa de Manuel Barbachano Ponce, fue ganadora de “Clásicos de México” del IV Concurso de Cine Experimental, 1991, no obstante, la autora fue acusada de machismo, por la crítica cinematográfica de la época:

... Lo que resulta penoso es que una cineasta talentosa, cuya obra se ha caracterizado por el cine de autora, ceda a la historia ramplona y machista del guionista-director José Buil que sabotea la visión de la mujer por su visión facilona de la cachondería femenina y su alarde masculino exaltado. Sistach se aleja del discurso feminista-solidario de sus anteriores trabajos y en lugar de los personajes sensibles y pensantes de aquella anticonvencional historia de tres mujeres independientes y solidarias entre sí en el medimetro *Conozco a las tres* o de la cruda mirada feminista de la escandalosamente aún sin estrenar *Los pasos de Ana*, muestra provocativas mujeres-objeto que ofrecen a Toto un sabroso despertar sexual... Resultan entonces una contradicción las declaraciones feministas de Sistach (“Hace tiempo dejamos de reconocernos en

las glamourosas imágenes de mujeres objeto”) ya que se regodea con lo mismo que desea criticar.²⁸

En 1995 codirigió con José Buil *La línea paterna* y, en 1998, *El cometa*. La primera está basada en las películas que el abuelo valenciano de José Buil filmó sobre su familia mexicana entre los años veinte y treinta en una región de El Tajín y de Papantla. Producida con ingresos provenientes de becas otorgadas por la fundación Rockefeller y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), fue selección oficial del 52º Festival de Venecia y ganó los Arieles por guión, argumento y documental, así como los premios del Jurado en los festivales de Trieste, Bogotá y Uruguay.

El cometa es la historia de amor y aprendizaje de dos jovencitos en 1910: él está fascinado con el cine y quiere convencer a su papá de que integre el cinematógrafo a la carpa; ella es la hija de un impresor maderista que debe llevar a San Antonio, Texas, el dinero de la causa. Un ex emisario de los Lumière le muestra el cine al joven; ella entra en la carpa y hacen el recorrido juntos.

En 1996 su guión *El centro del mundo* para un cortometraje en homenaje a Yolanda Montes “Tongolele”, que aún no realiza, recibió una mención especial en el III Festival de guiones convocado por IMCINE.

En el 2000 dirigió *Perfume de violetas. Nadie te oye*, basada en un argumento suyo que adaptó, editó y produjo José Buil, ya que esta pareja de cineastas intercambian opiniones desde fines de la década de los ochenta sobre el trabajo que hacen, no importando de quién sea el proyecto: “tratamos de tener claro cuál es el tipo de trabajo que le toca a

²⁸ Julia Elena Melche. “Anoche soñé contigo” en *La Jornada*, México 1 de noviembre de 1992, secc. Cultura, p. 40.

cada uno. Somos un equipo multiusos para hacer una película”.²⁹ Su cine aspira a ser de autor y a la vez busca tener éxito en taquilla y, por ende, llegar a una gran cantidad de público.

José Buil Ríos, mejor conocido como Pepe Buil, nació en Celaya, Guanajuato, el 19 de marzo de 1953. Abandonó la carrera de médico cirujano para entrar a la de Periodismo y comunicación colectiva en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. A principios de los años setenta fundó las revistas *Tintero* y *Sitios* y ejerció el periodismo cultural y la crítica cinematográfica para *El Nacional*, *La Revista de la Universidad* y *Su otro yo*.

En 1976 ingresó al CCC, donde dirigió los cortos *Endre en la ciudad* (1977), *Mis amigos desempleados* (1978) y *Apuntes para otras cosas* (1979).

Adiós, adiós idolo mío (1981), su medimetroraje de tesis, le sirvió como ensayo para el largometraje de ficción *La leyenda de una máscara* (1989), parodia sobre los mitos de la lucha libre y su relación con la cultura popular, la cual recibió los Arieles por Mejor *ópera prima*, Fotografía, Arte y Actor de Cuadro.

En el 2004 dirigió la segunda parte de una trilogía que inició con *Perfume de violetas. Nadie te oye* y en la cual Maryse Sistach fungió como productora: *Manos libres. Nadie te habla*, sobre una joven de clase media, hija de un periodista, que es raptada por unos delincuentes *yuppies*.

Asimismo, fue coautor, junto con Gerardo Pardo y José Agustín, del guión *Ahí viene la plaga*, editado en 1985 por Joaquín Mortiz.

²⁹ Laura Prado. “Violetas de verdad. Maryse Sistach, directo al alma” en *Reforma*, México, 2 de junio de 2001, secc. Primera Fila, p.18.

1.2 CIRCUNSTANCIAS DE PRODUCCIÓN

Perfume de violetas está inspirada en una nota roja que Maryse Systach recortó en 1985 de un diario nacional. La nota hablaba de un par de jovencitas que habían robado un perfume y por ello fueron llevadas a prisión y condenadas meses después.³⁰ Una de las jovencitas era prostituida por su hermano y golpeada por su padrastro.³¹

Con el objetivo de localizar a los actores idóneos para interpretar a los personajes principales de la película, la directora decidió crear un taller de Teatro en Santo Domingo, Coyoacán, con jóvenes que vivieran en la zona; de ese taller se seleccionaron algunos actores para el proyecto, entre ellos Nancy Gutiérrez, quien interpreta a Miriam.³²

De la misma manera, la directora y su equipo realizaron una investigación muy extensa para conseguir que la película fuera un buen reflejo de la realidad. Es también por ello, además de los pocos recursos con los que se contaba, que se filmó totalmente en locaciones.³³

Originalmente, Maryse Sistach y José Buil, pensaron en *Perfume de violetas. Nadie te oye* como el inicio de una trilogía sobre la violencia y la juventud, de la cual ya se realizó la segunda parte: *Manos libres. Nadie te habla* (2004), dirigida por Buil, y falta la última parte que llevará como subtítulo *Nadie te ve*.

Sin embargo, desde que realizó *Perfume de violetas. Nadie te oye*, Sistach nunca se ha mostrado totalmente segura de poder llevar a cabo sus proyectos. En declaraciones que

³⁰ *Idem*.

³¹ Carlos Montaña. "El origen del perfume de violetas en una pequeña nota roja: Pepe Buil" en *Vértigo*, México, 25 de junio de 2001, p. 68.

³² Columba Vértiz. "*Perfume de violetas* cambió la vida de Ximena Ayala y Nancy Gutiérrez" en *Proceso*, México, 4 de junio de 2001, n. 1283, p. 71.

³³ Manuel Monroy. "*Perfume de violetas* no recrea la nota roja asegura Maryse Sistach" en *Excélsior*, México, 8 de mayo de 2001, secc. Espectáculos, p. 5 E.

ha hecho a la prensa destaca: “en México ningún director tiene garantizado que contará con financiamiento para su siguiente proyecto”.³⁴

Sistach dijo en varias entrevistas que esta película estaba dirigida, originalmente, a los padres y a los maestros, más que a los jóvenes.³⁵ De hecho, esta cinta se utilizó en talleres de discusión de parroquias de la comunidad donde se filmó y en varias escuelas se sometió a debate entre los estudiantes.³⁶

En entrevista, el agente de comercialización de *Perfume* dijo que muchos distribuidores internacionales de cine no se atrevieron a adquirirla para su exhibición porque la consideraron muy fuerte, demasiado realista y dura para el público, y no les agradó que no tuviera un final feliz.³⁷

En varias declaraciones los promotores del filme aseguraron que la banda sonora de la película, elegida por Annette Fradera, se pensó como un proyecto de música urbana y subterránea³⁸, por eso se contrataron a grupos de ska, surf, rock, industrial y electrónico, como Salón Victoria, Las Ultrasónicas, Lost Acapulco, Cuarteto Ladus, Intestino Grueso y Limbo Zamba.

Perfume de violetas se filmó originalmente en 16 mm y luego se hizo el *transfer* a 35 mm.³⁹ Se estrenó comercialmente en México el 22 de junio de 2001 con la clasificación “B restringida”.

³⁴ Diana Anabel Mendoza G. “*Perfume de violetas*” en *El Universal*, México, 12 de septiembre de 2001, secc. Espectáculos, p.17.

³⁵ Laura Prado. *Op. cit.*

³⁶ Omar Cabrera. “Llevar *Perfume* a la parroquia” en *Reforma*, México, 11 de agosto de 2001, secc. Gente, p.1.

³⁷ Diana Anabel Mendoza. *op. cit.*

³⁸ Salvador Franco Reyes. “*Perfume de violetas*” en *El Universal*, México, 14 de junio de 2001, secc. Espectáculos, p. 15.

³⁹ Francisco V. González. “*Perfume de violetas* enmudeció a los espectadores” en *Milenio diario*, México, 13 de noviembre de 2000, secc. Cultura, p. 43.

Según datos de las notas periodísticas de la época, *Perfume de violetas. Nadie te oye* fue realizada con el más bajo presupuesto de producción del 2000: ochocientos mil pesos.⁴⁰

1.3 PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

En la XLIII edición del Ariel (2001), *Perfume de violetas. Nadie te oye* obtuvo cinco premios de las doce categorías en las que estaba nominada: Mejor coactuación femenina (Arcelia Ramírez), Mejor actriz (Ximena Ayala), Guión cinematográfico original (José Buil), Vestuario (Alejandro Dorantes) y Diseño de arte (Guadalupe Sánchez).

Este filme recibió también los siguientes premios y reconocimientos:⁴¹

- Premio a la Crítica en el Festival de Cine Mexicano de Guadalajara del 2001.
- Premio Tatú Tumpa a la Mejor Película y premio a la Mejor Actriz (Ximena Ayala) en el IV Festival Iberoamericano de Cine celebrado en Santa Cruz de la Sierra, al este de La Paz, en Bolivia.
- Fue nominada al premio Goya, de España, en la categoría de Mejor Película Extranjera de Habla Hispana.
- La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas la seleccionó para representar a México en la edición 74 de los premios Óscar en la tema de Mejor Cinta de Lengua no Inglesa.
- Participó en el Premio Flechazo, en Francia.
- Se exhibió con mucho éxito en el Festival Internacional de Cine de Toronto, Canadá; el *Latin Beat* 2001 (Ritmo Latino 2001), tercer Festival de Películas de

⁴⁰ Georgina Navarrete. "Perfume de violetas. Ciudades construidas de odio" en *México hoy*, México, 13 de marzo de 2001, p. 10

⁴¹ Cabe destacar que en esa edición del Ariel, la película que más premios obtuvo fue la de *Amores perros*, la cual se llevó once estatuillas, entre ellas, mejor película, dirección, *ópera prima*, actor, actor de cuadro, edición, fotografía, maquillaje, ambientación, sonido y efectos especiales.

Países Latinos organizado por la Sociedad Filmica del Lincoln Center, en NY; el Festival Latino de Alemania, en abril de 2002, y la Muestra de Mar del Plata, Argentina, en marzo de 2002.

Estos premios constituyen un reconocimiento de la crítica especializada al trabajo que realizaron esta pareja de cineastas con *Perfume de violetas. Nadie te oye*, el cual se vio reforzado por las reseñas que se publicaron en los principales diarios de la Ciudad de México, como el *Reforma*, *La Jornada*, *Unomásuno*, *Novedades* y *El Universal* en donde la mayoría de los articulistas escribió favorablemente sobre la película.

Así, por ejemplo, Andrés de Luna destacó en *El Universal*:

Sistach filma de manera notable. En la actualidad es con mucho la mejor realizadora mexicana pues relata con precisión y fluidez... Con sensibilidad y compromiso, *Perfume de violetas* es una excelente muestra de un cine que se niega a cobijarse en las comodidades de lo *light*. En el filme están los restos del naufragio priísta y del inicio de la República Mexicana S. A. de C. V. con todo y sus *juniors* y *yuppies*. Una magnífica cinta.⁴²

En el *Unomásuno* José María Espinasa la juzgó como “garbanzo de a libra, películas como ésta no son frecuentes en el cine mexicano, tampoco son de fácil recepción ya que el espectador está preso en los estereotipos televisivos que esta película no sólo no cumple sino que deliberadamente rechaza...”⁴³

Rafael Aviña afirmó que este filme recupera lo mejor de Sistach y de Buil: “por un lado, el retrato intimista y femenino y las precarias relaciones entre madres e hijas que ha explorado Sistach a lo largo de su carrera y a su vez, los asuntos de nota roja, la violencia

⁴² Andrés de Luna. “Los restos del naufragio. *Perfume de violetas*, la realidad que nos golpea” en *El Universal*, México, 5 de julio de 2001, p. 10.

⁴³ José María Espinasa. “Perfumes atendidos” en *Unomásuno*, México, 30 de junio de 2001, p. 9.

latente y soterrada que alimenta la sociedad y la húsqueda documental que ha filtrado Buil en su obra como guionista y realizador”.⁴⁴

1.4 SINOPSIS ARGUMENTAL

A Yéssica, de 15 años y escasos recursos económicos, la acaban de cambiar de escuela para que no se siga peleando con su hermanastro Jorge, quien tiene casi la misma edad que ella. En la nueva secundaria conoce a Miriam; las dos chicas congenian y se hacen grandes amigas. Como Alicia, madre de Miriam, trabaja todo el día en una zapatería, se quedan juntas por las tardes en el departamento de ésta maquillándose, peinándose, bailando, cantando, fumando y platicando. Dos de sus compañeros, Héctor y Juan, empiezan a cortejarlas.

Jorge hostiga constantemente a Yéssica para que tenga relaciones sexuales con el joven microbusero, apodado “El Topi”, quien le ha prometido una remuneración económica; como la muchacha no acepta, los dos hombres entran en contubernio para que el segundo la viole.

La infortunada adolescente decide no denunciar a su atacante pues a lo largo de su vida nunca ha encontrado un adulto que realmente la escuche o se preocupe por lo que ella siente y piensa; baste mencionar que nunca conoció a su padre, los maestros en la escuela la consideran una alumna problema, su padrastro no la quiere y a su madre no le interesa atender y escuchar las necesidades, problemas y preocupaciones de su hija. La jovencita está segura de que su madre, lejos de defenderla, la culpará por lo sucedido; desde su perspectiva, la única persona digna de conocer y guardar su secreto es Miriam.

⁴⁴ Rafael Aviña. “La juventud victimada” en *Reforma*, México, 22 de junio de 2001, secc. 1ª. Fila, p. 4.

Tratando de sobreponerse a la terrible violación, Yéssica se queda en el departamento de su amiga hasta muy tarde; las chicas no se percatan de lo tarde que es hasta que Alicia llega y sorprende a su hija maquillada excesivamente y bailando desparpajadamente para su amiga. Desde el primer instante la jovencita le causa una muy mala impresión a la mujer; sus temores se ven confirmados cuando descubre que la chica estuvo fumando con su hija y, peor aún, que ha dejado en el cesto de basura sus calzones manchados con lo que ella piensa es sangre menstrual.

La ausencia de Yéssica en su propia casa a lo largo del día y, en consecuencia, la falta de cumplimiento a sus deberes domésticos, provoca el enojo de su padrastro, Alfredo, quien exige a Elsa, la madre de la muchacha, que la meta a trabajar.

Otro día, Yéssica acompaña a su amiga al mercado y al ver un perfume de violetas no puede resistir el impulso de robarlo, entonces se echa a correr y jala a su amiga para que la siga. Confundida, Miriam no entiende lo que sucede y es atrapada por los comerciantes, quienes la maltratan y la obligan a pagar el perfume con el dinero que su mamá le dejó para el gasto. Al enterarse de lo sucedido, Alicia le prohíbe a Miriam ver o hablar con Yéssica, sin embargo, las jovencitas se reconcilian.

Esa misma tarde Yéssica roba el dinero que Alicia estaba guardando para comprar una televisión y el cual se hallaba oculto dentro de un alhajero.

Al día siguiente, la quinceañera es interceptada camino a la escuela por Jorge y “El Topi”, quienes la suben al microbús para llevarla al lote baldío donde el violador saciará de nuevo sus instintos. Miriam ve de lejos cómo se llevan a su amiga y regresa corriendo a su casa en busca de la ayuda de su madre, sin embargo, ésta ya ha descubierto el hurto de Yéssica y, aunque su hija le confiesa todo lo que le ha venido sucediendo a su amiga, le

asegura que esa muchacha es “una mentirosa, ratera, mal viviente, buscona y puta”, además, le advierte que si se sigue juntando con ella los muchachos la van a tratar igual.

Por su parte, Yéssica queda aturdida, en un estado mental muy alterado y físicamente muy lastimada. Guiada por su instinto se dirige al departamento de su amiga y al no encontrarla se queda a dormir bajo las escaleras. Ya de mañana se dirige a su casa, donde Elsa, mal informada por Jorge, la espera para insultarla por venderse con “El Topi”; desconcertada, la joven amenaza con no volver nunca más y se dirige a la secundaria sin cambiarse de ropa ni peinarse, lo cual provoca una serie de agresiones verbales por parte de sus compañeros y del mismo Héctor quien la llama “mugrosa”.

La madre de Miriam va a la secundaria para pedirle a la directora que alejen a Yéssica de su hija por ser “una mala influencia”. La prefecta va a buscar a la muchacha para castigarla pero por su apariencia decide llevarla a la enfermería, donde se da cuenta del maltrato del que ha sido objeto, sin embargo, la chica no delata a sus atacantes y las autoridades educativas no hacen tampoco averiguaciones.

Al final de las clases, Miriam cita a Yéssica en los sanitarios de la escuela para pedirle que le regrese el perfume de violetas o el dinero, no obstante, la joven ya no tiene la posibilidad de devolverle ninguna de las dos cosas. Molesta, Miriam repite los insultos que escuchó de su madre y llama “puta” a la que antes fuera su mejor y única amiga. Yéssica reacciona violentamente y zangolotea a Miriam sujetándola del collar de hule donde su débil agresora cuelga las llaves de su casa. El collar se rompe y Miriam cae de espaldas y se pega en la nuca con un excusado, lo cual le provoca una muerte instantánea.

Yéssica se queda petrificada y de pronto se da cuenta que en sus manos se han quedado las llaves del departamento de su amiga muerta. De una forma instintiva se dirige a la casa de Miriam, entra, se mete a la cama y se cubre con las cobijas. Una sonrisa de

felicidad se esboza en su rostro cuando Alicia llega de la zapatería y la abraza pensando que se trata de su propia hija. Mientras empiezan a correr los créditos finales sobre un fondo negro, se escucha en *off* la llamada telefónica que pondrá al descubierto a Yéssica.

Como hemos visto Maryse Sistach es una directora que a lo largo de toda su carrera se ha preocupado por explorar el mundo femenino. Su formación en antropología está presente en el tratamiento de su filme *Perfume de violetas. Nadie te oye* el cual está inspirado en un hecho real, y a decir por el recibimiento de la crítica cinematográfica la cineasta logra abordar temas tan difíciles como la violación con credibilidad y sin caer en el sensacionalismo de la nota roja. En el capítulo siguiente se analizará con más detalle la estructura narrativa de la cinta con el objetivo de observar en dónde radica su fuerza dramática.

CAPÍTULO 2: ESTRUCTURA NARRATIVA

El guión cinematográfico es el plan fundamental sobre el cual se construye el filme y por lo tanto es una parte importante del proceso creativo, sin embargo, nunca es en sí mismo una obra de arte acabada, como pueden serlo un cuento o una novela. Por este motivo me parece importante tratar de analizar los componentes que integran el guión así como la estructura del mismo.

Para este análisis se retoman las propuestas de dramaturgos como Lajos Egri,⁴⁵ Fernando Wagner⁴⁶ y John Howard Lawson⁴⁷, así como de cineastas y teóricos del cine como Simón Feldman,⁴⁸ Luis Gutiérrez Espada⁴⁹ y Ramón Carmona,⁵⁰ quienes brindan elementos esenciales para valorar una historia.

Este capítulo se divide en dos partes: la primera es una revisión de los personajes la cual incluye a protagonistas, antagonistas, secundarios, incidentales y extras, y la segunda consiste en el análisis estructural del filme el cual sigue el postulado de exposición o introducción al conflicto, desarrollo, conflicto, clímax dramático y desenlace.

⁴⁵ Lajos Egri. *Cómo escribir un drama*, México, CUEC-UNAM, 1986, pp. 26-37. (Material didáctico de uso interno, Área de Guión, n. 16).

⁴⁶ Fernando Wagner. *Teoría y técnica teatral*, 3ª edición, México, Editores mexicanos, 1992, p. 219.

⁴⁷ John Howard Lawson. *Teoría y técnica del guión cinematográfico*, México, UNAM-CUEC, 1986.

⁴⁸ Simón Feldman. *Guión argumental, guión documental*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 32. (Colec. Serie práctica).

⁴⁹ Luis Gutiérrez Espada. *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Pirámide, 1978, pp. 112-114.

⁵⁰ Ramón Carmona. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991 (Colec. Signo e imagen).

2.1 LOS PERSONAJES

Empezaremos haciendo un breve recorrido por el material básico de nuestro filme: los personajes. A través de los diálogos, las actuaciones y el desarrollo de la trama se puede ir visualizando el perfil de los personajes que la autora se planteó desde la concepción de la obra. Dramaturgos como Lajos Egri y Fernando Wagner, entre otros, hablan de tres dimensiones básicas inseparables del ser humano y fundamentales para conocer a un personaje: el aspecto fisiológico, el sociológico y psicológico.

El primero corresponde a las características físicas del personaje como son el sexo, la edad, altura y peso, apariencia, raza, salud, defectos físicos, postura y rasgos hereditarios. El sociológico tiene que ver con el contexto y el medio ambiente en el que está inmerso el personaje, su relación familiar, momento histórico, clase o condición económica, ocupación, educación, filiación política, religión, costumbres y posición social, entre otros. Y el psicológico se refiere a todo aquello que corresponde a la subjetividad del personaje, sus conflictos, necesidades, ambiciones, temperamento, emociones, comportamiento en relación con otros, vida sexual, normas morales, actitud en la vida, complejos, cualidades y demás. Sin el conocimiento de estas dimensiones no podemos apreciar a un ser humano, ni entender los motivos que lo compelen a actuar como lo hace.

Otro aspecto fundamental que se debe cuidar y analizar en un drama es la evolución del personaje, es decir, el cambio que sufre a lo largo de la trama. El cambio es inherente a la naturaleza humana y, por lo tanto, se debe ver reflejado en un cuento, novela o filme, sin embargo, estos no deben ser injustificados ni exabruptos.

La crítica cinematográfica habló muy bien, en su momento, del trabajo de creación de los personajes. Tomás Pérez Turrent escribió en *El Universal*: “*Perfume de violetas* es

una película dura, directa, muy sencilla, que nunca hace estética con lo sórdido y sitúa a sus personajes con una precisión admirables”.⁵¹

Asimismo, *Reforma* dio a conocer el punto de vista de Julia Elena Melche:

En *Perfume de violetas* la proletaria colonia Santo Domingo Coyoacán es vista como un microcosmos cotidiano de poder viril, desatención familiar e inseguridad urbana... Sistach accede a elevados sistemas de realismo argumental en el marco de la edición notable de José Buil, guionista de la trama, dejando que los acontecimientos transcurran de manera lineal en un ritmo exacto. Delinea con precisión a todos los personajes, para dejar ver con claridad sus complejidades, motivaciones y reacciones. En este aspecto, Buil y Sistach se apartan de estereotipos y retratan seres creíbles con cualidades y defectos, cuyos actos se justifican debido al entorno que los rodea.⁵²

Desde la selección de los actores se nota el interés de Maryse Sistach y José Buil por darle al filme mayor realismo y un tinte documental.

2.1.1 PROTAGONISTAS

Iniciaremos la revisión de los personajes del filme *Perfume de violetas*. *Nadie te oye* con los dos protagonistas, es decir, con los personajes que condicionan cada parte y la totalidad del filme de forma tal que cualquier detalle narrativo depende de ellos directa o indirectamente⁵³ y que en este caso son Yéssica y Miriam.

⁵¹ Tomás Pérez Turrent. “Perfume de violetas (Nadie te oye)” en *El Universal*, México, 10 de julio de 2001, secc. Espectáculos, p. 1.

⁵² Julia Elena Melche. “Su ‘perfume’ tiene un olor violento” en *Reforma*, México, 22 de marzo de 2001, secc. Gente, p. 4.

⁵³ Luis Gutiérrez Espada. *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Pirámide, 1978, pp. 112-114.



(Fig.1) Yéssica

Es el personaje central y más trabajado del filme; se pueden identificar perfectamente sus tres dimensiones básicas. Tiene quince años de edad, es de compleción y estatura media, piel blanca, cabello negro y ojos castaños (fig.1). A partir de uno de sus diálogos, ella explica que empezó a menstruar cuando tenía doce años y todo parece indicar que este hecho significó un cambio trascendental para ella, pues a partir de ese momento cambió su arreglo personal.

Es atractiva ya que al chavo más ligador de la clase le atrae desde un principio, sin embargo, suele reaccionar agresivamente a la menor provocación, como puede ser una mirada o un comentario, por lo que le es difícil socializar. Es entonces cuando este atractivo inicial no le sirve pues sus compañeros la etiquetan como “marimacho”:

Héctor: ¿está guapa la nueva no?

Juan: pero se ve medio gandalla ¿no?

Héctor: pues a mi sí me late.⁵⁴

A sus compañeros les causa admiración que muestre poco respeto hacia los maestros y éstos la califican como una “alumna problema” e “irrespetuosa”:

Maestra: ¿cuántos años tienes y por qué llegas a la secundaria a medio año?

⁵⁴ Todos los diálogos de la película que se utilizan en este trabajo se extrajeron del filme y no del guión, el cual también se consultó en el acervo de la Cineteca Nacional (clasificación G-02773).

Yéssica, con cara de enojo, molesta de tener que dar explicaciones, responde retadora: Tengo 15 años, vivo en la colonia Santo Domingo y llegué aquí porque me cacheteó a la prefecta de la otra escuela.

El resto de los muchachos se alborotan y exclaman: ¡juuuuuuuuuu!

Maestra: ¿cómo que te cacheteaste a quién?

Yéssica: Ya le dije, ¡me expulsaron!

Maestra: ¿te expulsaron?, ¿y por eso estás aquí?

Yéssica levanta la voz: Ajá.

Pertenece a una familia de escasos recursos económicos. No sabe quién fue su padre, vive con su madre, su padrastro, su hermanastro y dos medios hermanos, un pequeño que debe tener de 8 a 10 meses, y una niña de aproximadamente 3 años, en una pequeña casa rentada (como lo manifiestan la madre de Yéssica y su esposo durante una conversación) en la colonia Santo Domingo, al sur de la ciudad de México.

Está estudiando la secundaria en una escuela pública en la colonia Tizapán de San Ángel. Aunque trata de cumplir con sus tareas escolares, los deberes que por orden de su madre tiene que realizar en la casa, tales como atender a sus medios hermanos, lavar y planchar su ropa y la de su hermanastro, entre otras cosas, le impiden concentrarse por completo en sus estudios:

Jorge se mira al espejo en la habitación: ¡Elsa, mi camisa!

Elsa entra con la ropa ajena que ya lavó y planchó: ¿no te la planchó? ¡Yéssica!

Yéssica está sentada en la mesa tratando de copiar los apuntes que Miriam le prestó: ¡Chale ma, tengo que estudiar!

Elsa: ¡Pero no planchaste la camisa!

Jorge: Yo tengo que irme a cambiar a la pesera.

Yéssica le muestra el cuaderno: Me lo prestó Miriam, son los apuntes, tengo que pasarlos en limpio.

Elsa: ¡Que pasarlos en limpio ni que nada, plancha la camisa!

Cuando Elsa sale de la habitación Yéssica toma la camisa y, sin plancharla, se la avienta a Jorge: Toma menso.

Jorge: ¡Pinche güevona!

Sus pasatiempos preferidos son bailar, cantar y fumar a escondidas con Miriam. Tiene una obsesión por maquillarse de manera exagerada y ponerse en la cara brillitos o estrellitas lo cual, desde mi punto de vista, es una manera de expresarse libremente en el

que pareciera ser el único espacio donde puede todavía hacerlo: su cuerpo, el cual se transforma en una especie de muro graffiteado y, por lo tanto, se vuelve también un sello que la identifica como parte del sector juvenil. Le gustan mucho los perfumes y se peina a la moda.

Tiene una gran necesidad de afecto y, sobre todo, de comprensión y amor de parte de su madre. Desea que ésta la apoye, la escuche y se interese más por sus sentimientos, sin embargo, su madre parece estar más preocupada por complacer a su esposo:

Yéssica lava su falda manchada de sangre en la azotea de la casa de Miriam, luego de haber sido violada por “El Topi”.

Miriam: ¿pero por qué no se lo quieres decir a tu mamá?

Yéssica: Porque si se lo cuento no me va a creer y me va a ir peor.

Miriam: No entiendo, según tú te van a culpar.

Y: El pinche Jorge siempre anda diciendo que ando de loca y tú sabes que ni novio tengo.

M: Híjole manita, ¿entonces por qué estás tan segura que te van a echar la culpa?

Y: porque ya ha pasado, te lo juro, mi mamá siempre le da la razón a Jorge para no tener problemas con el ruco.

M: ¿cuál ruco?

Y: ¿cómo cuál ruco? Su esposo mensa.

A lo largo de la historia hay una “evolución” del personaje en un sentido negativo ya que al ser violada se hace aún más insegura, impulsiva y temerosa del contacto físico con un muchacho de su edad, como lo es Héctor. A partir de estas experiencias traumáticas, Yéssica pierde el sentido de la realidad, lo cual desembocará en el asesinato imprudencial de Miriam y en el que, en lugar de huir, decida refugiarse en la casa de su víctima.

Miriam (Nancy Gutiérrez)



(Fig. 2) Miriam.

Tiene catorce años de edad, es de cabello y ojos castaños, tez morena clara y constitución débil (fig. 2). Es de clase media baja, hija única de una madre soltera que trabaja como vendedora en una zapatería.

Por las tardes se ocupa de ir al mandado y hacer sus tareas mientras su mamá trabaja. Es introvertida y poco sociable; antes de que conociera a Yéssica solía pasar las tardes sola. Es una alumna regular, no tiene conflictos con los maestros ni con los compañeros, más bien pasa desapercibida.

No le gusta la materia de biología, quizás porque en su casa la sexualidad es un tema tabú e inquietante como lo refleja el hecho de que a su madre le inquiete que su hija empiece a menstruar o que pueda tener novio:

Alicia después de bajar del microbús con su hija: ¿Viste cómo se nos quedaba viendo?, seguramente me reconoció, yo le vendí los tenis que traía puestos.

Miriam: Ay que casualidad, es hermanastro de Yéssica.

A: ¿Ah sí? Óyeme, no te ande queriendo ligar ese, ya te he dicho que tú no estás en edad de tener novio.

M: No, si Yéssica los odia.

A: ¿Y eso?

M: Es que él la jode todo el tiempo.

A: ¿La qué?

M: La molesta.

Este personaje tiene enormes deseos de crecer, lo cual se expresa a través de su inquietud al no menstruar; intenta dejar de ser una niña sumisa y sobreprotegida para ser una joven que puede maquillarse y tener novio pero no lo logra. En momentos salta a la vista una agresividad antes inexistente que es una muestra de esa enorme necesidad que tiene por ser más independiente:

En los pasillos de la secundaria, las dos amigas observan las tiras de fotos que se sacaron juntas en una máquina instantánea.

Yéssica: pido escoger.

Miriam responde agresiva: ¡Ni madres, yo primero!

Yéssica: Te estás volviendo bien abusivita.

Después de que su amiga roba el perfume y, luego, el dinero que su madre está ahorrando para una televisión, vuelve a su antiguo estado de soledad y retraimiento, ahora con una honda depresión y desencanto de la amistad frustrada.

2.1.2 ANTAGONISTAS

Son aquellos personajes con los que los protagonistas establecen una relación de contrarios en la que es imposible toda avenencia. En *Perfume de violetas*. *Nadie te oye* estos antagonistas están encarnados en Jorge, hermanastro de Yéssica y el microbusero “El Topi”.

Jorge (Luis Fernando Peña)



(Fig. 3) Jorge.

De 15 o 16 años, estatura y complexión mediana, cabello castaño oscuro con mechones pintados de un color más claro, tez morena. Anda siempre erguido en posición más bien desafiante.

Aunque está inscrito en la secundaria, suele “irse de tinta” con “El Topi”. Nunca se le ve estudiar o preocupado por hacerlo. Le gusta leer cómics.

Junto con su padre se escuda en el hecho de que aportan parte del sustento económico del hogar para exigirle a Elsa y a Yéssica que realicen los quehaceres del hogar y los atiendan.

No le importa pisotear a los demás con tal de conseguir lo que quiere. Siempre anda con el uniforme de la secundaria; al parecer sólo tiene un par de calcetines rotos.

El personaje de Jorge adquiere mayor confianza en cuanto va cumpliendo con sus objetivos de tener más dinero.

“El Topi” (César Balcázar)



(Fig. 4) Jorge, “El Topi” (al centro) y Yéssica.

Este joven oscila entre los 18 y 20 años de edad, es alto y corpulento, de cabello lacio, largo y negro, ojos castaños, piel morena. Es chofer de microbús, seguramente no tuvo preparación académica. No tiene remordimientos pese a que es un violador. La “evolución” de este personaje va de ser un acosador a un violador.

2.1.3 SECUNDARIOS

El crítico de cine Leonardo García Tsao⁵⁵ explica que los actores secundarios, también llamados de carácter, cumplen la tarea de apoyar a los protagonistas con caracterizaciones concisas y, por lo general, verosímiles.

Alicia, madre de Miriam (Arcelia Ramírez)



(Fig. 5) Alicia.

Entre los 28 y 35 años de edad, altura y complexión mediana, cabello negro, ojos castaños, piel clara. Pone mucho cuidado en su arreglo personal. Es vendedora en una tienda de zapatos porque, dice, no estudió y no quiere que Miriam cometa los mismos errores de juventud que ella cometió, es decir, embarazarse joven, no estudiar y ser madre soltera.

Es prejuiciosa, autoritaria, aprensiva y sobreprotectora con su hija:

Alicia: ¿Te bañaste en tina?

Miriam: ¿Qué tiene de raro?

A: No, si lo raro es que te bañes.

M: ¡Ay ma, cómo eres!

A: Lo que pasa es que me preocupa que te pase algo cuando te quedas sola, ¿qué tal si te ahogas?, ¡Jesús, María y José, ni Dios lo quiera! (hace como si “tocara madera”).

M: ¡Ay mamá, que exagerada eres!

A: Ya te he dicho que te quedes quieta hasta que yo llegue.

⁵⁵ Leonardo García Tsao. *Cómo acercarse al cine*, México, CNCA/ Limusa/ Fondo Editorial de Querétaro, 1995, pp. 23-24 (Colec. Cómo acercarse a).

M: ¡Yaaaa, si por ti fuera yo tendría que estar inmóvil durante todo el día!

A: Pues fíjate que sí.

Aunque la sexualidad es un tema tabú en su casa, mantiene una relación secreta con su jefe quien, a juzgar por un anillo de oro que lleva en la mano, es casado. Conforme la historia se desarrolla, Alicia se vuelve más intolerante, sobreprotectora y manipuladora con Miriam:

Alicia espera a Miriam afuera de la escuela, en cuanto la ve se le acerca: ¿Cómo te fue?

Miriam, molesta y sin detenerse: Bien, ¿cómo quieres que me vaya?

A: Pedí permiso para llegar tarde, comemos juntas y me voy corriendo

M: Lo que quieres es vigilarne, ¿no sé a qué le tienes miedo!

Elsa, madre de Yéssica (María Rojo)



(Fig. 6) Elsa.

Tiene entre 39 y 42 años, estatura y complexión mediana, cabello y ojos castaños. Pone muy poco cuidado en su arreglo personal, su cabello siempre está desordenado, camina con los hombros hacia abajo y la cabeza gacha, lo cual delata su baja autoestima.

Es ama de casa y también contribuye con el gasto familiar ya que se dedica a lavar y planchar ajeno. Para ella es muy importante complacer en todo a su marido. Tiene un temperamento colérico y es pesimista, está resignada con el papel que tiene en la vida.

Quiere a su hija, sin embargo, no sabe cómo demostrárselo; a lo único que atina es a gritarle:

Yéssica está en su casa lavando la ropa que orinó de miedo luego de robar el perfume en el mercado, Elsa se acerca: ¿Te sigues miando como si fueras niña chiquita verdad cabrona? ¡Ya vi tus sábanas! ¿Y estas cuándo las vas a lavar, eh? ¡Cochina!

(Como Yéssica no voltea a verla pierde la paciencia) Lo que voy a hacer es sacarte de la escuela y ponerte a trabajar aunque sea en una pinche esquina pidiendo dinero que tanta falta nos hace.

Yéssica con voz temblorosa: Pero ma, ya vio cómo han mejorado mis calificaciones.

Elsa: ¡Ay ya!

El personaje que interpreta María Rojo crece en frustración y neurosis conforme la historia se desarrolla. Es un personaje al que le cuesta cada vez más trabajo entablar una relación estrecha con su hija.

Alfredo, padrastro de Yéssica (Eligio Meléndez)



(Fig. 7) Alfredo.

Tiene unos cuarenta y cinco años, complexión y estatura mediana, cabello negro, ojos castaños, postura erguida, mal encarado. Todo el día trabaja como despachador en una base de microbuses; con ese sueldo no le alcanza para mantener a su familia. Ejerce su poder de macho en la casa, sobre todo con su mujer a la que acosa todo el tiempo para que ponga a

trabajar a Yéssica. Posee un temperamento colérico y pesimista. Es un personaje al que no se le ve crecer.

Héctor (Gabino Rodríguez)



(Fig. 8) Héctor.

De unos catorce años, estatura mediana, complexión delgada, cabello negro, ojos castaños, piel morena, anda siempre erguido y con la cabeza en alto. Al parecer es de clase media. Es sociable y atractivo. Pone mucho cuidado en su apariencia.

En este personaje son las actitudes hacia Yéssica las que cambian a lo largo de la historia. Primero le atrae la muchacha y trata de “ligarla”, después de que consigue besarla quiere manosearla, sin embargo, esto ocurre poco después de la violación de Yéssica por lo que la chica lo rechaza, finalmente la descalifica por completo cuando la ve llegar sucia a la escuela:

Alumno: ¡Ay güey, la llorona!

Yéssica se acerca a Héctor: ¿No viste a Miriam?

Alumna: La novia de Héctor no se baña

Héctor: ¡Esa mugrosa no es mi novia!

Juan (Pablo Delgado)



(Fig. 9) Héctor y Juan (derecha).

De catorce años, estatura mediana, complexión delgada, cabello y ojos castaños, piel morena clara. Es simpático, sociable, amable y tolerante.

Este personaje se mantiene en su postura de patifño que, no obstante, es amable; así, cuando todos los compañeros rechazan a Yéssica por llegar mugrosa a la escuela, él es el único que la defiende aunque sin lograr romper la barrera de la incomprensión.

La prefecta (Rosario Zúñiga)



(Fig. 10) Prefecta

Mujer de aproximadamente 38 años de edad, complexión delgada, cabello negro, piel morena clara. Para poner en orden a los muchachos de la secundaria adopta una actitud de autoritarismo aunque más bien le causan gracia las actitudes de los jóvenes, las cuales considera infantiles.

El personaje de la prefecta sufre un solo cambio en el filme: pasa de la falta de interés por los problemas de fondo que provocan que Yéssica sea considerada una “alumna problema” a la preocupación por el estado físico y mental en el que llega la jovencita a la escuela después de ser violada por segunda ocasión.

La directora (Soledad González)



(Fig. 11) Directora.

Oscila entre los 40 y 45 años, cabello negro corto, ceja espesa, complexión mediana. Es una mujer muy prejuiciosa, sexista, que en realidad no tiene vocación para la docencia, es demasiado inflexible con los alumnos y no le preocupa entender las razones que llevan a los muchachos a actuar de determinada forma:

La prefecta lleva a la dirección a Héctor y a Yéssica quienes se peleaban en un pasillo por las fotos que Héctor y Juan le arrebataron a Miriam.

Directora: ¡Agarrarse a golpes con un muchacho! ¡Las cosas que se tienen que ver hoy en día! Nada más falta que resultes una alumna problema. El segundo reporte que recibo tuyo en apenas dos semanas, ¡es increíble!, ¡tiempo récord!

Yéssica: No tuve la culpa.

Directora: Eso no es lo que estamos discutiendo; es tu actitud. Primero te burlas de la maestra diciendo que te expulsaron por abofetear a una prefecta y luego te quieres hacer justicia por tu propia mano, ¿te parece correcto?

El personaje se muestra cada vez más intolerante, restrictivo y sexista conforme se desarrolla la historia.

2.1.4 INCIDENTALES Y EXTRAS

Los personajes incidentales son los que pronuncian tan sólo un par de líneas en el filme y no se les vuelve a ver, mientras que los extras son los actores que se contratan para servir de multitudes.

En este filme, son personajes incidentales: las maestras de Historia y Educación Física, el maestro de Taquigrafía, la enfermera de la secundaria, así como la vendedora del puesto del mercado.



(Fig. 12) Maestra.

El trabajo de los extras sirve muy bien para dar la idea de la cotidianeidad, por ejemplo, de la hora de entrada y salida de la secundaria, el ambiente de un salón de clases, el pasaje de un microbús, entre otras cosas.



(Fig. 13) Extras.

Como se habrá notado la mayoría de los personajes son femeninos, incluso los incidentales y los personajes masculinos se encuentran poco desarrollados y están casi desdibujados. Andrés de Luna⁵⁶ opina:

Los dos personajes estelares, Ximena Ayala y Nancy Gutiérrez, son las jóvenes que asumirán los rigores de la amistad y el destino. Sistach y Buil procuran una mirada crítica de los personajes masculinos, quienes se mueven en la turbulencia de una estupidez que se disfraza de virilidad. Lo interesante es también que las mujeres adultas están vistas sin idealizaciones, todas ellas son refractarias al dolor cotidiano y se recluyen en sus propios miedos.

El que los personajes masculinos se encuentren poco desarrollados en este filme se debe a que la directora está más preocupada por explorar el mundo femenino, de tal suerte que las acciones y los diálogos de los hombres sirven sólo para observar mejor las reacciones de las mujeres.

⁵⁶ Andrés de Luna. "Los restos del naufragio. *Perfume de violetas*, la realidad que nos golpea" en *El Universal*, México, 5 de julio de 2001, p. 10.

2.2 ESTRUCTURA DEL FILME

En esta película, la narración sigue el desarrollo cronológico de la historia, que queda delimitada en torno a los bloques narrativos principales.⁵⁷ Originalmente, José Buil había planteado la posibilidad de iniciar la película con la conclusión de la historia, es decir, con un *flash back*, no obstante, dentro de él la historia también se desarrollaba linealmente. Finalmente, el *flash back* quedó sugerido con los créditos iniciales de la película en donde aparecen los recortes de periódico de la prensa amarillista y en los que ya se indica que una tragedia ocurre en la historia.

Esta entrada me parece muy importante ya que en ella la directora nos da una idea de la opinión que tiene sobre el tema que va a abordar mediante los recortes de nota roja que ha recolectado de diferentes diarios del país y en donde contrasta titulares como “Las escuelas son el espacio más civilizado del país” con “Secundarias, la violencia latente. Inseguridad en escolares del D. F.”, y hace referencia a la “protección a violadores” por parte de las propias autoridades, lo cual provoca en algunos casos el “suicidio de la víctima”.

Además la directora presenta los elementos visuales que poseen un valor simbólico en la película, como el maquillaje, el graffiti, el perfume y las rejas o barrotes, sobre los cuales abundaré en el capítulo sobre los elementos formales. En los créditos iniciales se escucha también el tema que será el *leit motiv* musical de la película (figs. 14 y 15).

⁵⁷ Luis Gutiérrez Espada. *Op. cit.*, p. 61.



(Figs. 14 y 15) En los créditos iniciales vemos elementos como los barrotos, el perfume, el graffiti, los tonos violeta, así como titulares de recortes de prensa donde se habla de delincuencia y pobreza.

Luego de los créditos y ya dentro de la narración lineal del filme, se van presentando al espectador la exposición o introducción al conflicto, el desarrollo, el conflicto, el clímax dramático y el desenlace.

2.2.1 EXPOSICIÓN O INTRODUCCIÓN AL CONFLICTO

Generalmente, los filmes contienen escenas⁵⁸ introductorias que sirven para que el espectador entienda quiénes son los personajes y sus objetivos. En la exposición se encuentran las motivaciones centrales para la acción de cada uno de los personajes, datos sobre su contexto social, cultural y el medio del que provienen. Información específica de los acontecimientos que se están presentando, lo cual quiere decir que antes de que se inicie una narración al personaje ya le han ocurrido cosas, de carácter irreversible que lo conducen a un solo fin.⁵⁹

Las primeras escenas de *Perfume de violetas. Nadie te oye* brindan al espectador, en efecto, una idea de quién es Yéssica, por qué parece estar siempre de mal humor, cuál es su

⁵⁸ El término “escena” se refiere a una serie de planos que forman parte de una misma acción o ambiente dentro de un espacio y de un tiempo concretos.

⁵⁹ John Howard Lawson. *Op. cit.*, pp. 51-55.

situación económica, así como la relación con los miembros de su familia y sus motivaciones.

En esta película las escenas que conforman la exposición o introducción al conflicto constituyen una “secuencia”, es decir, una serie de escenas que forman parte de una misma unidad narrativa.

2.2.2 DESARROLLO

Es la forma en la que se ordenan los acontecimientos, se encadenan los sucesos y progresa la acción hacia el final de la historia. *Perfume de violetas* avanza sin trabas de la siguiente manera: en una primera secuencia se presentan a los personajes principales del filme y se les define a grandes rasgos en sus tres dimensiones básicas; en la segunda, tercera y cuarta secuencia se ve cómo se consolida la amistad entre las jovencitas y cómo es su relación con Héctor y Juan; la quinta secuencia corresponde a la primera violación de “El Topi” a Yéssica y la incompreensión de los maestros, autoridades y compañeros de la escuela. En esa misma secuencia se inician los actos delictivos de Yéssica, los cuales tienen precedentes en las dos siguientes escenas, llevando al rompimiento definitivo de la amistad entre las jóvenes protagonistas, con el matiz de la segunda violación en la octava secuencia; para culminar con el asesinato imprudencial de Miriam en la novena y última secuencia.

2.2.3 CONFLICTO

Simón Feldman, John Howard Lawson y Lajos Egri, entre otros, consideran que lo que mueve al drama es el conflicto.

No hay ninguna acción que tenga el origen y resultado en sí misma; en una obra literaria o en un filme la mayoría de las acciones son provocadas por un conflicto. Casi todo conflicto puede ser delineado en el medio ambiente, en las condiciones sociales del individuo porque, a final de cuentas, éste nace del personaje y si se quiere conocer la estructura del conflicto, primero es necesario conocer al personaje.

En un guión cinematográfico, “conflicto se refiere a una confrontación de diferencias, de acción y reacción: caracteres opuestos, intereses opuestos, sentimientos interiores opuestos, que se vinculan y se oponen en la acción narrativa y que conducen a una culminación y un desenlace”.⁶⁰

Según Lajos Egri hay tres principales tipos de conflicto: estático, a saltos y creciente.⁶¹

Los causantes del conflicto estático en un drama son los personajes incapaces de tomar una resolución; en el conflicto a saltos los personajes cambian drásticamente de un estado o sentimiento a otro en el polo opuesto, resultando poco creíbles; el conflicto creciente es el resultado de una premisa clara y de personajes tridimensionales bien instrumentados, entre los cuales se establece fuertemente la unidad. Considero que el de *Perfume de violetas* es un conflicto creciente que lleva al personaje de Yéssica de una situación de marginación e incompreensión por parte de los adultos y de otros jóvenes a

⁶⁰ Simón Feldman. *Guión argumental, guión documental*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 32. (Colec. Serie práctica).

⁶¹ Lajos Egri. *Op. cit.*, pp. 84-123.

convertirse en objeto del abuso intrafamiliar, escolar, a la violación sexual y, finalmente a cometer al asesinato accidental de su mejor amiga.

2.2.4 CLÍMAX DRAMÁTICO

Es la parte más alta de la historia que resulta de los acontecimientos que se han suscitado en el desarrollo, es el momento de mayor intensidad. En *Perfume de violetas* hay, a mi modo de ver, varios momentos climáticos: el momento de las violaciones a Yéssica, el robo del perfume de violetas y el asesinato imprudencial de Miriam a manos de Yéssica, siendo éste último el más importante para dar paso al desenlace.

2.2.5 DESENLACE

En él se dan las posibles soluciones de los acontecimientos ocurridos a lo largo de la historia; se determina la situación futura de los personajes y el conflicto llega a su término. El desenlace puede tener diversos finales: feliz, desdichado, inesperado, cómico, inesperado o abierto, por mencionar algunos.

Michel Chion explica que a veces se practica el llamado final “abierto”, que “deja subsistir un misterio, un proyecto no realizado, una dificultad e incluso otras veces acaba con el enfrentamiento final”.⁶² Nuestro filme tiene un final abierto: Luego de que Yéssica es violada por segunda ocasión y su madre cree que se acuesta con “El Topi” por dinero, Yéssica se dirige instintivamente a la escuela a buscar a Miriam. No obstante, en la secundaria sólo encuentra burlas y rechazo, la prefecta llega al salón a buscarla para llevarla a la dirección pero al verla se da cuenta de su estado y la lleva a la enfermería.

⁶² Michel Chion. *Cómo se escribe un guión*, 8a. ed., Madrid, Cátedra, 2000, p. 155. (Colec. Signo e imagen).

Mientras está en la enfermería, Miriam le lanza un papel en donde le dice que quiere verla a la salida en los baños. Yéssica se alegra pues piensa que se reconciliará con su amiga pero cuando la encuentra se da cuenta de que lo que Miriam quiere es que le devuelva el perfume y el dinero que se robó.

Luego de que Yéssica mata accidentalmente a Miriam decide irse a la casa de su amiga muerta para ocupar su lugar en su cama, lo cual indica el enorme deseo de Yéssica de tener un hogar como el de Miriam con una madre que se preocupe por ella, en donde no falte la comida y tenga su propia habitación. Llega Alicia y pensando que es Miriam la abraza; Yéssica, ante esta reacción de afecto poco común hacia ella, esboza una sonrisa. Cuando empiezan a correr los créditos sobre un fondo negro se oye en *off* cómo la mujer contesta el teléfono por el que, seguramente, recibirá la trágica noticia.

De esa manera, se deja la libertad al espectador de imaginar lo que vendrá después: ¿Yéssica irá a prisión?, ¿habrá quedado embarazada en alguna de las dos ocasiones en las que “El Topi” la violó?, ¿las vejaciones a Yéssica quedarán impunes?...

Como se pudo observar a lo largo de este capítulo, la directora y el guionista concentraron toda su atención en desarrollar los personajes femeninos y sólo utilizaron a los masculinos para explicar a los primeros. Con la finalidad de darle claridad al relato decidieron contar la historia en orden cronológico y al utilizar el clásico esquema de exposición o introducción al conflicto, desarrollo, conflicto, clímax dramático y desenlace, consiguieron un elevado realismo argumental. En el siguiente capítulo veremos de qué manera conjugaron la estructura narrativa con los elementos formales.

CAPÍTULO 3: LA JUVENTUD Y LA SOCIEDAD VISTA POR *PERFUME DE VIOLETAS*

El cine se inspira en la sociedad y, según considera Edgar Morin⁶³, nos revela la universalidad de la condición humana al sumergirnos en la singularidad de los destinos individuales de las historias de sus personajes. Lo anterior también es aplicable, en muchos sentidos, a la literatura, con en que el cine se hermana en la narración.

Luc D. Heusch considera que, en ocasiones, el cine es en las ciencias sociales un instrumento de investigación sociológica y una original manera de exponer un problema, una situación concreta, que apela tanto a la inteligencia como a la sensibilidad del espectador:

El cine es pues, esencialmente, una particular técnica de expresión y de difusión de los resultados de una investigación, pero también es un momento de esta investigación puesto que el filme se realiza durante la indagación y conserva la frescura del diálogo, impone con fuerza el sentimiento de la realidad, establece un contacto directo entre una comunidad y todas las demás: el inmenso público de las salas oscuras. El cine es el único lenguaje sociológico universal; se sitúa más allá de todas las disputas de palabra. Ciertamente, el cine sociológico excepcionalmente se encuentra libre de todo compromiso; en él se refleja como en los sabios tratados, las posiciones doctrinales, conformistas, no conformistas, revolucionarias o anarquistas. Como todo lenguaje, es una eficaz arma de propaganda para mejorar o para empeorar.⁶⁴

También el historiador Marc Ferro⁶⁵ considera que el cine puede ser fuente, documento y agente de la historia. Un filme puede transformar o distorsionar los elementos que extrae del contexto inmediato porque los puede enmarcar en un mundo ficticio, es por

⁶³ Edgar Morin. *La mente bien ordenada*, 2ª. ed., Barcelona, Seix Barral, p. 55.

⁶⁴ Luc D. Heusch. *Op. cit.*, p.125.

⁶⁵ Marc Ferro. *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gilly, 1980.

ello que en este apartado se identificarán las problemáticas sociales que aborda el filme y se tratarán de contrastar con el contexto social de la época.

A continuación se presentan las problemáticas sociales más importantes que nuestro filme aborda, a saber: la marginación, la criminalidad, la violencia intrafamiliar, la violencia sexual, el sexismo y el anquilosamiento de las instituciones educativas.

3.1 LA MARGINACIÓN: “¡YA BÃÑATE PINCHE MUGROSA!”

Críticos como Tomás Pérez Turrent destacaron que el contenido del filme “está muy claramente determinado por la crisis nacional, por medio de un ‘caso’ ocurrido realmente y trabajado para darle ecos generales y por medio de una serie de temas muy vigentes: la violencia—que siempre golpea a los más débiles—, la amistad, la crisis económica, la marginalidad, la situación de la(s) mujer(es)”.⁶⁶

Como se dijo con anterioridad, Yéssica, personaje central de este filme, es una joven marginada. Esta situación de marginación en la que vive es uno de los factores más importantes para que este personaje sea víctima de la violencia intrafamiliar o que decida robar o no denunciar a sus atacantes, entre otras cosas.

Fuera de la pantalla grande, el fenómeno de la marginación en el aspecto urbano ha sido objeto de estudio por diversos especialistas, los cuales consideran que su origen es la consecuencia histórica de un conjunto de factores económicos, sociales, culturales y políticos.⁶⁷

⁶⁶ Tomás Pérez Turrent. *Op. cit.*

⁶⁷ Esmeralda Ponce de León. *Los marginados de la ciudad. La educación en la comunidad*, México, Trillas, 1987.

Se dice que un marginado es aquél individuo que queda en el límite de los beneficios del desarrollo nacional y de los beneficios de la riqueza generada. Habita donde terminan los servicios y ocupa los empleos asalariados más bajos.⁶⁸

En *Perfume de violetas*. Nadie te oye los personajes que podemos identificar perfectamente como marginados son Yéssica y toda su familia, es decir, su madre, sus dos medios hermanos, su hermanastro y su padrastro, así como el microbusero “El Topi”.

Desde la primera escena, en la primera secuencia, nos percatamos de que la situación económica de Yéssica es poco favorable. Sin embargo, hay dos escenas que detallan la situación de marginación de este personaje:

En la cuarta escena de la primera secuencia vemos a la jovencita, en plano general, caminar rumbo a su casa por la calle de Papalotl, en la colonia Santo Domingo; hay material de construcción por todos lados. Su casa está en un predio terroso, a unos dos metros por debajo del nivel de la calle y se observa, además, el cable del famoso “diablito” para robar la luz eléctrica.

La casa, en obra negra, se compone de dos cuartos que, en lugar de puertas, tienen cortinas para darle al espacio cierta privacidad. Dentro de uno de los cuartos, Elsa atiende a sus dos niños pequeños y al mismo tiempo plancha ajeno, mientras afuera Yéssica, a falta de agua potable, lava los trastes con unas cubetas de agua. Elsa llama a su hija para que entre a atender a sus hermanitos; la chica obedece y aprovecha para pedirle a su madre unos útiles escolares, sin embargo, la respuesta de la madre es negativa; en esa casa no se tienen los recursos suficientes para comprar más cuadernos.

⁶⁸ Larissa Adler de Lomnitz. *Cómo sobreviven los marginados*, México, Siglo XXI, 1980.

En ese mismo cuarto Jorge está comiendo y al terminar le estira el plato a Yéssica para que lo lave; ella se rehúsa y su hermanastro, en respuesta, la acosa para que tenga relaciones sexuales con “El Topi”.

En esta escena se pasa de los planos generales a los planos medios y primeros planos. Las tomas se encadenan mediante el corte directo, el ángulo de la cámara es normal y los movimientos consisten, básicamente, en paneos.

Otra escena que acentúa la situación de marginación en la que vive la protagonista es la octava escena del filme, ubicada en la segunda secuencia: Yéssica entra al departamento de su amiga Miriam por vez primera y se sorprende de que haya un refrigerador con comida, que los dulces los ocupe de adorno, que tenga un perfume, muñecos de peluche y hasta una tina con agua caliente.

En cuanto Yéssica entra al cuarto de Miriam se utiliza una cámara al hombro que la sigue hasta el final de la escena, en donde la chica se mete a la tina y le pide a su amiga que “le de chance de bañarse”. La escena termina con una elipsis sugerida por las burbujas de jabón que caen en primer plano y dan la idea, en la siguiente escena, de que las chicas llevan mucho rato bañándose.

En la vida real, a fines del siglo XX y principios del siglo XXI se ofrecen datos en los que se señala que la posibilidad de acceso a una vida digna es para 200 millones de latinoamericanos un espejismo. Si además tomamos en cuenta que el perfil demográfico del continente es mayoritariamente juvenil, no se requieren grandes planteamientos para inferir que uno de los sectores más vulnerables por el empobrecimiento estructural, es precisamente el de los jóvenes.⁶⁹

⁶⁹ Gabriel Medina Carrasco (comp.). *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México, Centro de Estudios Sociológicos del Colegio de México, 2000, p. 22.

Según datos de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)⁷⁰ de las Naciones Unidas, en el 2001 la juventud (población entre 15 y 24 de años) constituía el 20.3% de la población total y el 33.4% de la población económicamente activa. De la misma maneja, destaca que aunque desde la década de los setenta disminuyó paulatinamente la tasa promedio de crecimiento demográfico, de 3.4% a 1.4%, para el 2001 sigue siendo aún elevada frente a la insuficiencia de la economía para generar empleo productivo y puestos de trabajo de calidad y que, en las ciudades, el porcentaje de familias en situación de pobreza en la década de los noventa y principios del nuevo milenio llegó a un 31%.

Existen ciertas características que se asocian, comúnmente, con las conductas de las poblaciones marginadas⁷¹, sean estas rurales o urbanas, como la anomia social, el desarraigo, la inadaptabilidad, el tradicionalismo, la pasividad, la criminalidad, el pesimismo, el fatalismo y la violencia intrafamiliar, las cuales están presentes en varios personajes de la película.

3.2 LA CRIMINALIDAD: “¿QUÉ HACES CHAMACA RATA?”

La criminalidad juvenil tiene cabida en este filme en la serie de robos que comete Yéssica. El primer robo ocurre luego de que es violada por “El Topi”, cuando toma unos calzones limpios de un tendero donde Alicia y su hija secan su ropa interior; el segundo es el del perfume de violetas en el mercado; y el tercero sucede cuando Yéssica roba el dinero que Alicia ha estado ahorrando para comprar una televisión.

⁷⁰ CEPAL. *Marginados en México, El Salvador, Nicaragua y Panamá* [libro digital], 23 de agosto de 2001,

<<http://www.ilo.org/public/spanish/region/ampro/cinterfor/temas/youth/doc/not/libro266/>>.

[Consulta: 28 de mayo de 2005]

⁷¹ Carlos Vélez Ibañez. *La política de lucha y resistencia. Procesos y cambios culturales en el México central urbano. 1969-1974*, México, FCE, 1981.

La doctora Elke Kort, asesora psicológica del guión, explicó durante una plática⁷² que Yéssica es una sociópata que no siente remordimiento alguno por robar porque ha vivido en un ambiente familiar en el que la constante es el abuso. El término de sociópata o psicópata se aplica frecuentemente a adolescentes o jóvenes que parecen incapaces de someterse a las reglas de la sociedad. Las características psicológicas de este tipo de personas incluyen una incapacidad para tolerar frustraciones sin importancia, incapacidad para desarrollar relaciones humanas estables, incapacidad para aprender a partir de experiencias pasadas, por muy desagradables que éstas hayan sido, y una tendencia a actuar impulsiva o imprudentemente.

También es importante destacar que en México, según datos proporcionados por el INEGI, la población de 16 a 29 años juzgada por delitos cometidos en la última década del siglo XX, representó entre el 53 y 56 por ciento del total de delincuentes.⁷³

3.3 LA VIOLENCIA INTRAFAMILIAR: “¡CÁLLATE O TE ROMPO LA BOCA!”

La cinta *Perfume de violetas. Nadie te oye* refleja los cambios que se han producido en la constitución de muchas familias mexicanas, como es el caso de las familias reconstruidas a partir del divorcio o de la muerte de algunos de los padres.

Aunque este tipo de familia ya es frecuente en la sociedad mexicana, la de Yessica tiene todas las características de una familia disfuncional⁷⁴ pues en ella los padrastros y los hijastros tienen a dificultades de adaptación recíproca, los miembros de la familia no se

⁷² Plática sobre *Perfume de violetas* que dirigió la doctora Elke Kort durante la proyección de este filme en la Facultad de Psicología de la UNAM el 18 de junio de 2003 a las 16.30 horas.

⁷³ INEGI. *Los jóvenes de México*, México, 2000, p. 113.

⁷⁴ Sofía Rita Vázquez Zamudio. *La intervención del psicólogo en el trabajo con niños de la calle y sus familias*. Tesis de licenciatura en Psicología. Facultad de Estudios Superiores Iztacala, México, UNAM, 2004.

apoyan, no tienen capacidad para reconocer y resolver sus problemas emocionales, no hay comunicación ni expresión afectiva, se ejerce la violencia física y psicológica, algunos de ellos tienen problemas patológicos, hay conflictos no resueltos, no se favorece el desarrollo de la identidad personal, no hay flexibilidad, no se promueve la libertad de pensamiento, no hay respecto ni valoración mutua, los roles son rígidos e impuestos.

Desde la primera escena, de la primera secuencia, el espectador se percata de que Yéssica es víctima de la violencia intrafamiliar: la joven y su madre caminan rumbo a la secundaria. Elsa lleva en la mano un montón de ropa recién planchada y lavada que tiene que entregar; su hija camina lentamente y a disgusto; por el diálogo nos percatamos de que la acaban de cambiar de escuela contra su voluntad porque, a decir de su madre, se peleaba mucho con su hermanastro.⁷⁵

Elsa la jala y la empuja para que se apresure y la agrede verbalmente. Además se destaca que a su madre le interesa más su esposo, padrastro de Yéssica, que su propia hija. Para la escena se utilizan el plano general y el plano medio, así como el *dolly back*.

Asimismo, en la escena en la que Yéssica lava su ropa sucia se verá cómo su madre la golpea por orinarse en la cama.

En un diagnóstico basado en los registros del Centro de Atención de la Violencia Intrafamiliar (CAVI), la Secretaría de Educación, Salud y Desarrollo Social del Departamento del Distrito Federal de 1998⁷⁶ dio a conocer que mensualmente se reportan, en promedio, mil 200 casos de violencia intrafamiliar, de estos el 86% corresponde a mujeres y el 14% a hombres. Además se estimó que el 76.3% de los mil 200 casos

⁷⁵ Más tarde, frente a sus nuevos compañeros de secundaria, Yéssica dirá que la cambiaron por “cachetearse a la prefecta de la otra escuela”, una mentira que, seguramente, utiliza para ocultar su fragilidad tras la máscara de “marimacho”.

⁷⁶ Elia Baltasar. “En el DF, la violencia intrafamiliar se centra en el género femenino” en *La Jornada*, México, 6 de agosto de 1998, p. 27.

denunciados, pertenece a niveles socioeconómicos bajos. La dependencia capitalina señala que el 71.3% de las víctimas de la violencia intrafamiliar son mujeres entre los 18 y los 39 años, en tanto que el 36.9% se ubica entre los 25 y los 34 años.

Este reporte oficial indica que 53% de los casos sufrió una combinación de maltrato físico y psicológico, mientras que 30% reportó, además de los anteriores, abuso sexual.

La Secretaría de Educación, Salud y Desarrollo Social del Departamento del Distrito Federal calificó a la violencia intrafamiliar como el acto más recurrente, intencional y cíclico, dirigido a dominar, someter, controlar o agredir física, verbal, psicoemocional o sexualmente principalmente a las mujeres; en este sentido, la violencia intrafamiliar es reconocida como uno de los fenómenos sociales más recurrentes en la sociedad capitalina.

En cuanto al grado de parentesco entre víctimas y agresores, se dijo que en 61.7% de los casos, la víctima es el cónyuge del agresor y en 13.1% hay una relación de concubinato. En este universo, las amas de casa componen uno de los grupos más vulnerables a la violencia y significan 41.4% del total de los casos.

3.4 LA VIOLENCIA SEXUAL: “¡SI PUDIERA TE MATARÍA!”

Una de las problemáticas centrales de este filme es el de la violación, la cual se aborda de las siguientes maneras: en plano general vemos el amanecer con el contorno de algunas casas de la colonia Santo Domingo y en una segunda toma se ve la silueta del Ixtaccíhuatl. Ya en casa de Yéssica, vemos en plano general cómo la quinceañera se prepara para ir a la escuela mientras todos duermen y, aún en la oscuridad, camina rumbo a la secundaria.

Mientras tanto, “El Topi” y Jorge esperan el momento en el que Yéssica pase frente a un lote baldío donde han ocultado el microbús. Yéssica camina tranquila y despreocupada, arreglándose el cabello —en plano medio—, cuando “El Topi” la sorprende

y la arrastra, contra su voluntad, hacia el interior del lote baldío y dentro del microbús la joven es violada (figuras 16 a 19).



(Fig. 16) Yéssica camina a la escuela



(Fig.17) "El Topi" sorprende a Yéssica



(Fig. 18) La conduce por el lote baldío



(Fig. 19) La sube al microbús

Yéssica intenta escapar por la puerta delantera pero el criminal ha tenido el cuidado de cerrarla; por la ventanilla se observa cómo "El Topi" arrastra a Yéssica a la parte trasera del microbús; los personajes salen de cuadro y lo único que puede ver el espectador son las cosas de Yéssica regadas en el piso. Luego viene un corte directo a un plano detalle de estos objetos y mediante un paneo vemos que consisten en un lápiz labial, cuadernos, pinturas, una cajita con el nombre de Yéssica, un esmalte de uñas y, en especial, unos brillitos rojos que han quedado esparcidos por el suelo; manera metafórica de hacer alusión al rompimiento del himen y al ultraje del que es objeto la joven (figura 20).



(Fig. 20) La violación se muestra mediante una elipsis y una metáfora con los cosméticos regados en el piso.

Mientras tanto, en plano general y con una cámara casi a ras del suelo, se ve a Jorge esperar y al mismo tiempo vigilar, fuera del microbús, que nadie se acerque. Luego de un rato, Yéssica baja desaliñada y sale corriendo del lote baldío. “El Topi” llama a Jorge para darle su pago: un billete de \$500, en plano detalle. El microbusero baja el billete para indicarle a Jorge que debe completar su trabajo recogiendo las cosas de su hermanastra. Molesto pero deseoso por obtener el pago, Jorge mete los objetos a la mochila, toma el billete y sale corriendo.

Todas las tomas de esta escena son enlazadas por corte directo. Con la finalidad de no mostrar la crudeza de la violación Maryse Sistach recurre a una elipsis indefinida, la cual, como explica Ramón Carmona en su libro *Cómo se comenta un texto filmico*⁷⁷, en función de su duración mínima no es percibida como tal por el espectador, conservándose así, una apariencia de identidad temporal entre el tiempo del relato y el de la historia y que en este caso se utilizó para omitir el transcurso de la violación; para hacer imperceptible la elipsis se utiliza el plano detalle de las cosas de Yéssica regadas en el suelo.

⁷⁷ Ramón Carmona. *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991, p.189.

En esta escena los diálogos son mínimos, se privilegia la imagen y el sonido. El desempeño actoral es bueno; Yéssica (Ximena Ayala) logra captar la desesperación y el miedo de una mujer atacada. Las miradas entre Jorge y “El Topi” son muy elocuentes y enfatizan la complicidad en la violación.

En la octava secuencia, un plano general nos muestra a Yéssica caminando de nuevo hacia la escuela, cuando el microbús de “El Topi”, en segundo plano, se ve salir de una esquina y acercarse a ella; en un tercer plano aparece Miriam quien corre hacia su amiga en cuanto ve que el vehículo se le acerca. Cuando el microbús alcanza a Yéssica, Jorge salta para acorralarla y junto con el microbusero la obligan a subir al vehículo, todo esto lo vemos en un plano medio. Miriam ve cómo se llevan a su amiga y asustada corre a su casa en busca de la ayuda de su madre, la cual no quiere escucharla porque está alterada pues ha descubierto que Yéssica le robó sus ahorros. Una vez más Jorge vigila en el lote baldío que nadie se acerque al microbús donde “El Topi” viola por segunda vez a Yéssica.

Ninguna de estas dos escenas muestra el sexo explícito. Sistach, explicó en entrevista:

Es importante hablar de la agresión sexual que existe en México, porque lamentablemente hechos como estos son una constante en el país. No obstante, llevar el tema a la pantalla grande no es fácil. Para no caer en el amarillismo se debe tener delicadeza a la hora de filmar el crimen y la tragedia. Por ello fue importante trabajar con niñas que por primera vez se enfrentaban a una cámara de cine.

Estas escenas donde Sistach muestra su preocupación por los altos índices de violación y asesinato a niñas y adolescentes mexicanas despertó en la crítica cinematográfica comentarios como el de Rafael Aviña, quien consideró al filme “un sensible y doloroso recorrido por un tema cotidiano que indigna pero que sigue siendo un

tópico tabú para las autoridades de nuestro país: la violación y la inseguridad”⁷⁸, o el de Andrés de Luna quien destacó: “el Distrito Federal es territorio inhóspito para la mayoría de sus ciudadanos. *Perfume de violetas. Nadie te oye* (México, 2000) de Maryse Sistach es una imagen rigurosa de la adolescencia fracturada. En la cinta, la urbe capitalina descubre lo que está a la vista: su oscuridad trágica”.⁷⁹

La psicóloga Elke Kort dice que desde el punto de vista clínico:

Existen diferencias en cuanto a la posibilidad de la superación del trauma de la violación. Alguien que cuenta con y recibe apoyo incondicional de las personas afectivamente más cercanas, que no cuestionen y mucho menos culpen, sí puede enfrentar el proceso de recuperación y elaboración de la experiencia traumática con mayor fuerza y valor. Pero la película nos muestra el peor de los escenarios posibles. Para Yéssica no existe nadie a quien recurrir. Está realmente sola.⁸⁰

3.5 EL SEXISMO: “¡ÓRALE LÁVALO!”

Perfume de violetas. Nadie te oye contiene varias escenas que hacen referencia al sexismo que existe en la sociedad mexicana. Con sexismo me refiero a la discriminación, opresión, abuso y explotación de las personas por su pertenencia a un sexo. Esta manera de actuar está cargada de prejuicios e ideas tradicionales, según las cuales, como consecuencia de las diferencias determinadas por la naturaleza, un sexo es más capaz y valioso que otro y, por lo tanto, puede pretender posiciones sociales más elevadas, mayores posibilidades de desarrollo y mejores condiciones de vida. En nuestra sociedad el sexismo generalmente implica ideas, prejuicios, actitudes, opiniones y formas de conducta discriminatorias frente

⁷⁸ Rafael Aviña. “La juventud victimada” en *Reforma*, México, 22 de junio de 2001, secc. 1ª Fila, p. 4.

⁷⁹ Andrés de Luna. “Los restos del naufragio. *Perfume de violetas*, la realidad que nos golpea” en *El Universal*, Por fin, 5 de julio de 2001, p. 10.

⁸⁰ Plática sobre *Perfume de violetas* que dirigió la doctora Elke Kort durante la proyección de este filme en la Facultad de Psicología de la UNAM el 18 de junio de 2003 a las 16.30 horas.

a la mujer, así como exigencias de dominio y exaltación y aprovechamiento del sexo masculino.

El sexismo se muestra en la cuarta escena, primera secuencia, de la cual también se habló en el apartado sobre la marginación; básicamente, esta actitud está presente cuando Jorge le dice a Yéssica que le lave el plato. Posteriormente, en la segunda secuencia, séptima escena, Jorge se peina frente al espejo y le pide a Elsa su camisa planchada; ésta, a su vez, le reprocha a Yéssica que no la haya planchado, la joven alega que está pasando en limpio los apuntes que le prestó Miriam, pero su mamá no entiende de razones. Jorge le truena los dedos pero Yéssica le avienta la camisa tal como está, por lo que su hermanastro contesta “¡pinche güevona!”.

En la escuela también hay sexismo, así, en la tercera secuencia, escena doce, luego de que Yéssica se líe a golpes con Héctor para que le devuelva las fotos que se tomó con Miriam, la prefecta los lleva a la dirección. La directora reprende sólo a Yéssica porque le parece inconcebible que una jovencita se pelee a golpes con un muchacho para hacerse justicia, mientras que Héctor no recibe castigo.

3.6 LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA ANQUILOSADA: “¿QUÉ NO SABES LO QUE ES LA MENSTRUACIÓN? ¿ES LA REGLA!”

La escuela secundaria de Yessica y Miriam es un entorno que funciona como centro social, campo de pruebas para las capacidades de los jóvenes y como una sociedad en miniatura muy particular en la que los maestros, lejos de incentivar el aprendizaje, potenciar sus habilidades sociales y su capacidad de relacionarse con los demás, tienen actitudes discriminatorias sobre el rol de género que inhiben la ambición educativa de sus alumnos.

Así, por ejemplo, en la escena 21, secuencia cinco, después de que las compañeras de Yéssica y la maestra de educación física descubren la mancha de sangre en la falda blanca de Yéssica y como consecuencia la insultan, viene una escena en dónde se muestra una moral sexual retrógrada por parte de la maestra y la directora quienes reprimen y cuestionan antes de apoyar o educar: “¿qué no sabes de los padecimientos de nosotras las mujeres?, ¿no sabes lo que es la menstruación? ¡Es la regla!”. Esta escena consiste en un plano secuencia que inicia con el detalle de la mancha de sangre en la falda de Yéssica y luego hace un *tilt up* para ver en contrapicado el rostro de la directora; es una cámara al hombro que sigue a la directora y encuadra también a la maestra y luego a Yéssica en primer plano.

En este filme, la directora y los profesores de la escuela no se interesan por los problemas de sus jóvenes alumnos.

Como vimos a lo largo de este capítulo, *Perfume de violetas. Nadie te oye* recrea con un alto grado de realismo la complejidad de un entorno social que lleva a los personajes, según su temperamento, sus vivencias personales y su psicología, a actuar de la manera en que lo hacen.

CAPÍTULO 4: ELEMENTOS FORMALES

Cineastas y teóricos como Simón Feldman⁸¹, Michel Chion⁸², Marcel Martín⁸³, Ephraim Katz⁸⁴, Jean Mitry⁸⁵ y Eduardo A. Russo⁸⁶ explican que los elementos formales de una película se refieren a la manera en la que el cineasta puso en escena la historia o la idea plasmada en el guión o argumento. Dentro de estos elementos se encuentran los encuadres, planos, ángulos, movimientos de cámara, enlaces y transiciones, la iluminación y el color, la ambientación y la banda sonora, los cuales se estudiarán en el orden antes descrito a lo largo de este capítulo.

Es importante analizar estos elementos, ya que es a través de ellos que el cineasta revela, en muchas ocasiones, su punto de vista.

4.1 LOS ENCUADRES

Se refieren a la composición de las tomas desde el punto de vista de la cámara. Los encuadres pueden tener una o varias finalidades: la finalidad descriptiva pretende introducirnos en el mundo en el que se desarrolla la acción; la narrativa brinda los elementos necesarios para que se entienda objetivamente la acción; la expresiva busca introducir más al espectador en el mundo de lo narrado o hacerle entender el punto de vista del director; y la simbólica introduce dentro del encuadre elementos que subrayan,

⁸¹ Simón Feldman. *Realización cinematográfica: análisis y práctica*, Barcelona, Gedisa, 1983.

Simón Feldman. *La composición de la imagen en movimiento*, Barcelona, Gedisa, 1990. (Colec. Gedisa Multimedia).

⁸² Michel Chion. *Op. cit.*

⁸³ Marcel Martín. *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990.

⁸⁴ Ephraim Katz. *The Film Encyclopedia*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1979.

⁸⁵ Jean Mitry. *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*, Madrid, Akal, 1990.

⁸⁶ Eduardo A. Russo. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Barcelona, Paidós, 1998.

explican, dan profundidad psicológica, entre otras cosas, a la acción, personajes u objetos presentados.

La mayoría de los encuadres de *Perfume de Violetas* tienen una función descriptiva y narrativa, sin embargo, llaman particularmente la atención algunos encuadres expresivos y simbólicos, como los que se señalan a continuación.

4.1.1 ENCUADRES DONDE PREDOMINA EL GRAFFITI

El graffiti es un elemento de gran importancia en toda la película y posee un valor simbólico ya que, desde mi punto de vista, se convierte en un reflejo de la mente de los jóvenes adolescentes marginados deseosos de encontrar espacios de expresión. Una mente en la que se confunden las ideas, en la que no hay claridad en los pensamientos y que llega incluso a parecer agresiva y sin sentido a los adultos.

Esta expresión juvenil sirve también para delimitar los espacios que los jóvenes frecuentan en la película y de los que, de esta manera, se han apropiado. Es así como en la película veremos que la secundaria se encuentra llena de graffiti, así como las bardas y muros de las calles aledañas a la secundaria y en el parque de las Fuentes Brotantes, donde los jóvenes acostumbran “irse de pinta”, se ven marcas de graffiti en las rocas.

Muestra de la importancia que la directora da a este elemento de la composición en sus encuadres es la escena en donde Yéssica (a los 00:03:27 de haber iniciado la película), en un plano medio, camina por el pasillo que la llevará hacia su nuevo salón de clases (figs. 21 y 22). Antes de decidirse a entrar, inspecciona a sus compañeros a través de las ventanas cubiertas por graffiti de diversos colores (fig. 23). Desde dentro, la imagen de Yéssica se ve como si estuviera cubierta por una especie de *body paint* creado a partir del graffiti; su rostro se distorsiona y se llena de rayones (figs. 21 a 23, y 25).

Juan y Miriam, en plano general, son quienes más intrigados se encuentran con las miradas de esta joven desconocida (fig. 24). A Miriam parece causarle gracia la actitud de Yéssica y le sonrío; en una cámara subjetiva vemos como la mirada de Yéssica recae sobre esta joven a quien observa detenidamente a través de un pequeño espacio del vidrio que ha quedado libre de ralladuras (fig. 25).



(Fig. 21) Yéssica se dirige al salón de clase



(Fig. 22) Desde dentro su rostro se ve como si estuviera cubierto de rayones.



(Fig. 23) Antes de entrar, inspecciona a sus compañeros a través de las ventanas.



(Fig. 24) Juan y Miriam observan, a su vez, a Yéssica.



(Fig. 25) Yéssica observa detenidamente a Miriam.

Más tarde (00:10:56), serán los jóvenes Juan y Héctor, en plano medio, quienes inspeccionen a través de las ventanas graffiteadas a su nueva compañera de curso y queden

cubiertos por este ilusorio maquillaje corporal. La cámara subjetiva nos muestra cómo estos personajes ven la reacción agresiva de Yéssica que al otro lado manotea y parece gritarles: ¡¿Qué me ven?!

En estos dos tipos de encuadre, la composición establece como centro de atención a los jóvenes “graffiteados”, lo cual crea también un vínculo con el tipo de maquillaje que usa Yéssica y que le enseña a usar a Miriam. El rostro de Miriam se convierte entonces en una especie de barda callejera en donde Yéssica se siente en libertad de expresarse y que a ambas las hace sentirse más audaces, más agresivas y seguras de lo que en realidad son.



(Fig. 26) Yéssica maquilla a Miriam



(Fig. 27) Miriam baila para Yéssica usando el maquillaje que su amiga le enseñó a usar.

4.1.2 ENCUADRES CON ESPEJOS

Béla Balázs⁸⁷ explica que en ocasiones los realizadores recurren a los llamados encuadres indirectos, es decir, aquellos en los que la imagen no muestra al personaje o la escena sino su imagen en un espejo o su sombra en la pared, con la finalidad de aumentar su fuerza dramática. En su opinión, tras este tipo de imágenes indirectas se oculta un secreto amenazador, prometedor o algo que despierta la curiosidad.

⁸⁷ Béla Balázs. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 80. (Colec. Comunicación visual, Serie Clásicos).

En esta película hay varias escenas en donde la directora recurre a encuadres indirectos como aquélla en la que vemos en una toma detrás del hombro (00:11:49) a Jorge, en camiseta, peinándose a través del espejo roto de un tocador dentro de la recámara donde duermen Elsa, su esposo y los niños pequeños y donde está también el comedor (figs. 28 a 34). La rotura del espejo marca una división entre la figura de Yéssica quien, sentada en la mesa, trata de copiar los apuntes de la escuela que le prestó Miriam, y ocupa visualmente un pequeño espacio en el lado inferior izquierdo de la pantalla, y la de Jorge que ocupa casi la totalidad del espejo. Cuando Elsa entra a cuadro queda partida a la mitad por esta línea diagonal formada por el espejo. Todos los planos se encuentran perfectamente iluminados y hay profundidad de campo.

Considero que esta composición tiene un valor simbólico ya que el espejo roto muestra el grado de separación y rompimiento entre Jorge y su hermanastra; mientras que la figura dividida de Elsa refleja cómo ella se encuentra dividida entre el amor por su hija y el sometimiento a las exigencias de los hombres de la casa. Que el ángulo de la cámara esté inclinado a la derecha es una señal de que todo le favorece a Jorge, mientras que Yéssica queda como una figura encorvada, borrosa y empequeñecida.



(Fig. 28) Jorge se peina frente al espejo roto, mientras Yéssica copia unos apuntes en la mesa.



(Fig. 29) La figura de Elsa queda partida a la mitad.



(Fig. 30) Jorge pide a Elsa una camisa planchada.



(Fig. 31) Elsa le ordena a Yéssica planchar la camisa.



(Fig. 32) Yéssica le avienta a Jorge una camisa arrugada.



(Fig. 33) Jorge insulta a Yéssica.



(Fig. 34) Jorge se pone la camisa arrugada.

Otro encuadre indirecto importante es aquel donde Yéssica ve su reflejo en el espejo del baño de la secundaria (00:30:06) el cual se encuentra todo pintarrajeado y ultrajado, como ella, que limpia con agua sus piernas ensangrentadas por la rotura del himen. A través del espejo vemos cómo entra Miriam al baño y desconcertada le pregunta a su amiga qué es lo que hace, Yéssica reacciona de manera agresiva y le dice que eso no le importa, pero

luego se calma, la abraza, le pregunta a su amiga si huele raro y cuando ésta le responde negativamente decide irse con ella a clase.

4.1.3 ENCUADRES EN LOS QUE PREDOMINAN LAS REJAS

Sistach usa mucho las verticales en la composición de varios encuadres, lo que produce un efecto de estrechamiento. Las rejas anuncian el destino trágico de Yéssica quien, seguramente, terminará en prisión por el asesinato imprudencial de Miriam y también le recuerdan a cada momento al espectador que este personaje está atrapado en un contexto social en el que los jóvenes no tienen muchas oportunidades de expresión.

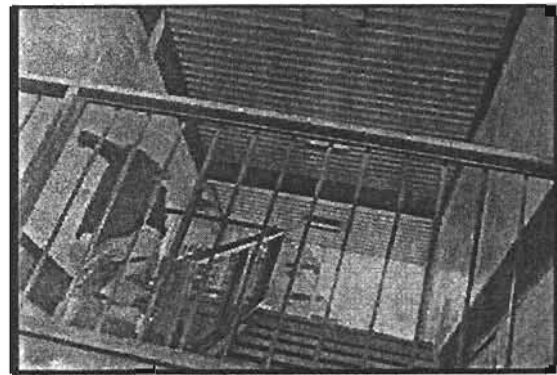
A continuación describo algunas escenas en donde las rejas tienen un papel muy importante.

Después de ser violada por segunda ocasión, Yéssica va en busca de Miriam. En una toma en picada, vemos en primer plano las rejas verticales de la puerta de entrada del departamento de Miriam y desde ahí observamos la pequeña y dolorida figura de Yéssica subir lentamente por las escaleras.

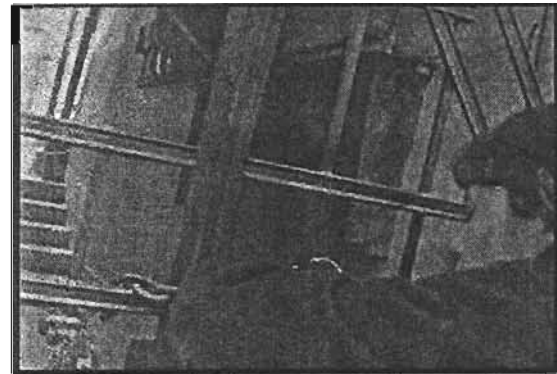
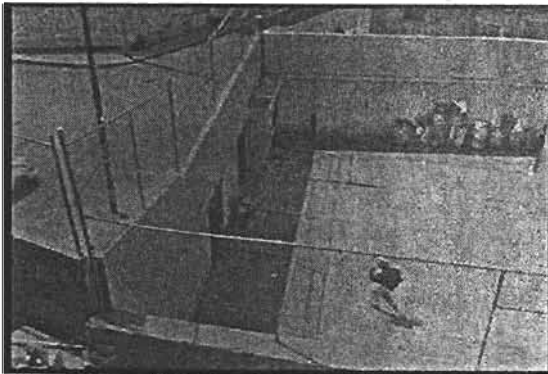
En la escena donde Miriam le pide a Yéssica que le devuelva el dinero y el perfume todo el tiempo observamos las sombras de unos barrotes que se proyectan en la pared (figs. 35 y 36). Tras matar accidentalmente a Miriam, Yéssica sale corriendo del baño y, en una contrapicada inclinada a la derecha, la vemos bajar a toda velocidad las escaleras de la secundaria. En primer plano vemos el barandal del entrepiso el cual está hecho a base de barrotes verticales; de esa manera se crea el efecto de que Yéssica se encuentra tras las rejas de una prisión (figs. 37 y 38).



(Figs. 35 y 36) Las sombras que se proyectan en la pared forman barrotes



(Figs. 37 y 38) El barandal de la escuela también simula los barrotes de una prisión



(Figs. 39 y 40) Por donde quiera que va los barrotes la persiguen ya sea en la escuela o en la entrada del edificio de Miriam.

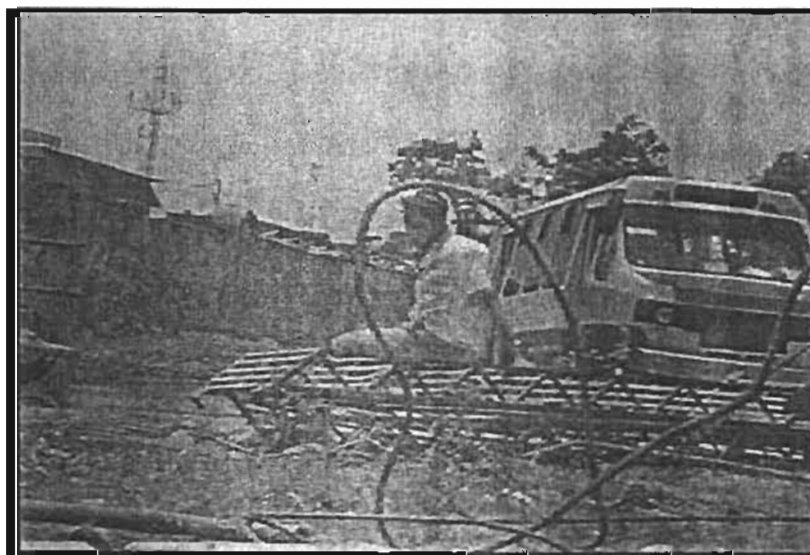
En otra escena, Yéssica llega toda sucia a la escuela porque pasó la noche debajo de las escaleras del edificio donde vive Miriam, al verla sus compañeras la agreden verbalmente. La cámara hace un paneo circular, tomando el punto de vista de Yéssica quien mira como todos sus compañeros se burlan de ella, detrás de los jóvenes se encuentra la

mallas de protección de la escuela. Yéssica se aleja del resto de los estudiantes y se sienta solitaria en una parte de la barda que también tiene un enrejado de malla.

Más adelante, Miriam espera a Yéssica en los baños de la secundaria; los muros están cubiertos de graffitis y la luz que entra por las ventanas ha creado unas sombras duras en las que se marcan unas rayas verticales, como barrotes, sobre ella.

4.1.4 ENCUADRE CON UNA VARILLA RETORCIDA EN PRIMER PLANO

Otra composición que llama mucho la atención es el plano general en el que vemos en un tercer plano el microbús de “El Topi” en un lote baldío; el público sabe que dentro del microbús “El Topi” está violando a Yéssica por segunda ocasión. El primer plano lo ocupa una varilla retorcida, mientras en segundo plano vemos a Jorge sentado sobre los desechos de una estructura metálica. La varilla retorcida envuelve la figura de Jorge, dando a entender que la personalidad de este joven se ha deformado con el tiempo hasta convertirse en un desecho de la sociedad (fig. 41).

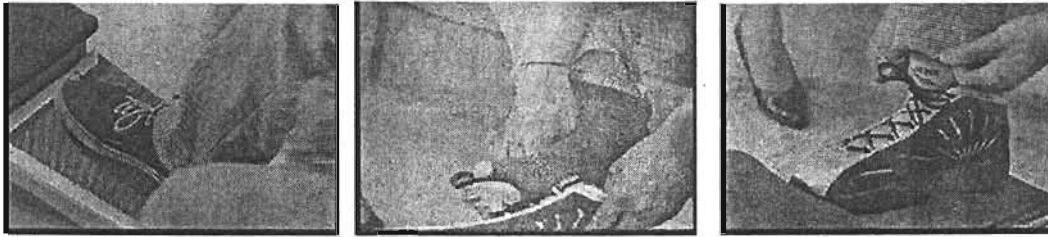


(Fig. 41) Una varilla retorcida envuelve la figura de Jorge

4.2 LOS PLANOS

El plano designa modos típicos de distancia del encuadre, es decir, está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado. Se le llama gran plano general (*extreme long shot*) cuando los seres humanos quedan reducidos a pequeñas manchas en el paisaje; en el plano general (*long shot*) se muestra a la figura humana completa, a buena distancia del observador y con suficiente espacio dentro del cuadro como para que deambule hacia los costados, suba o baje, sin escaparse por algún borde; en el plano total (*full shot*) la integridad del cuerpo se encajona en la pantalla; el plano americano corta a los actores hacia la mitad de los muslos; el plano medio (*medium shot*) corta a una persona por la cintura y permite que se integren en la pantalla varias figuras humanas en un contacto estrecho; el primer plano (*close up*) es aquel en el que el rostro de un personaje ocupa la totalidad del cuadro; en el plano detalle, un objeto o fragmentos del cuerpo de un personaje abarcan toda la pantalla.

La mayor parte de los planos en la película cumplen con una función descriptiva, como es el caso de un plano general en picada donde vemos la secundaria y los locales que la rodean, así como los jóvenes que salen de la escuela y se quedan a conversar un rato, o la panorámica, también en picada, en donde vemos a Miriam y Yéssica correr por las calles de San Ángel hasta llegar al mercado. En cambio hay otros, en especial los primeros planos, los planos detalle y los grandes planos generales, que poseen además una función dramática, por ejemplo, el plano detalle (00: 32:58) de los tenis viejos de Jorge que éste se tiene que quitar, dejando ver sus calcetines agujerados, para probarse los que va a comprar en la zapatería donde trabaja Alicia con el dinero que le dio “El Topi” por su complicidad en la violación de Yéssica, que lleva al espectador a pensar ¡vendió a su hermana por unos tenis nuevos! (figs. 42 a 44).



(Figs. 42, 43 y 44) planos detalle de los tenis de Jorge y de su calcetín agujerado.

O el plano detalle de las piernas de Alicia (1:17:29) en el momento en que ella le dice a la directora de la secundaria que está muy preocupada por la mala influencia que puede tener Yéssica sobre su hija. La cámara hace un recorrido desde sus zapatillas de charol negro hasta la orilla de su falda, con el objetivo de mostrar posteriormente la reacción de Alicia cuando la directora le dice que tomarán medidas respecto a Yéssica y que espera que ella, por su parte, “ahora sí haga lo correspondiente con su propia hija”, ya que en ese momento ella se jala las medias con sus uñas pintadas al punto de casi rasgarlas y el primer plano de su rostro muestra una expresión de confusión y desagrado, lo cual muestra su frustración porque de pronto parece que todo el esfuerzo que ha puesto para que su hija sea sumisa y obediente no ha rendido frutos.

Asimismo, hay planos donde se acentúa la soledad de Yéssica como el gran plano general elevado (00:19:30) en que la vemos permanecer de pie, completamente sola en el patio de la secundaria (fig. 45), donde está castigada por pelearse con Héctor. Este plano se intercala con un primer plano de su rostro sudoroso y enrojecido por los rayos del sol (figs. 46 y 47).

A lo largo de la película los diversos planos se combinan adecuadamente logrando una narración armónica.



(Fig. 45) Yéssica permanece sola, de pie, en el patio de la secundaria.



(Fig. 46) Su rostro está enrojecido por los rayos del sol.



(Fig. 47) El sudor corre por sus mejillas.



(Fig. 48) Míriam espera a Yéssica afuera de la secundaria.



(Fig. 49) Héctor y Juan también esperan, sin acercarse a Míriam.



(Fig. 50) Un gran plano general elevado, acentúa la soledad de Yéssica.



(Fig. 51) Yéssica sale, al fin, de la secundaria.

4.3 LOS ÁNGULOS

Se refieren a la diferencia que hay entre el nivel de la toma y el objeto o figura humana que se filma. El ángulo afecta la cualidad estética de la escena y la actitud psicológica del espectador. Se le llama ángulo normal cuando la cámara se ubica a la altura de los ojos del sujeto encuadrado, esté sentado o parado; picado al que toma al individuo u objeto de arriba hacia abajo; contrapicado al que lo toma de abajo hacia arriba; inclinado al que se encuentra desequilibrado hacia la derecha o a la izquierda; en el desordenado la cámara es sacudida en diferentes direcciones; en el cenital la cámara enfoca hacia abajo con el eje óptico perpendicular al plano del suelo; y el supino es el ángulo que se adopta, por ejemplo, cuando una persona tendida en el suelo mira el cielo.

En *Perfume de violetas* encontramos tres ejemplos interesantes de ángulos cenitales. El primero ocurre cuando en un plano total vemos a Yéssica y a Miriam bañarse en la tina (00:14:42 a 00:16:09); esta toma se intercala con primeros planos de las chicas y planos detalles de sus manos sosteniendo una burbuja de jabón, así como de sus piernas entrelazadas jugueteando en el agua (figs. 52 a 64).



(Fig. 52) Yéssica hace una burbuja



(Fig. 53) Miriam también



(Fig. 54) Toma desde un ángulo cenital



(Fig. 55, 56 y 57) Las jóvenes se hacen preguntas mutuamente para conocerse más

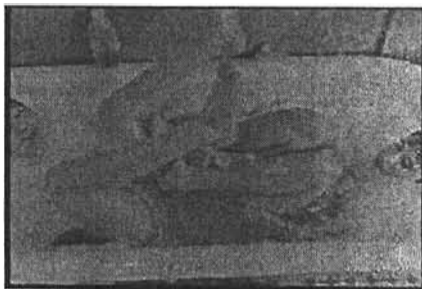


(Figs. 58, 59 y 60) Miriam intenta darle una burbuja de jabón a Yéssica, sin embargo, se rompe, lo cual puede ser también una alusión a los lazos que se romperán entre ellas.



(Fig. 61 y 62) En primer plano observamos las reacciones de las jovencitas.

(Fig. 63) Las chicas juegan con sus piernas en el agua.



(Fig. 64) Otro plano cenital describe la batalla en la tina.

En el segundo Yéssica orina con dolor en el baño del departamento de Miriam; toma unos calzones limpios de su amiga que están colgados y tira los suyos, ensangrentados, en el cesto de la basura. Este ángulo nos permite ver también los rasguños y moretones en las piernas de la muchacha.

El tercero se utiliza para mostrar a Miriam muerta (1:22:29), con los ojos abiertos, en el suelo del baño, rodeada de un charco de sangre junto al excusado. La cámara hace un movimiento semicircular y sube lentamente (Fig. 65).



(Fig. 65) Miriam, desnucada, en el piso del baño de la secundaria

Asimismo, resulta interesante el uso dramático de la contrapicada cuando Alicia entra angustiada al departamento (1:23:28) después de ver que la puerta está abierta y la llave de Miriam no fue retirada de la chapa. Este ángulo deforma el rostro del personaje el cual, además, queda envuelto en una atmósfera de color rojo.

La directora recurre al ángulo inclinado para dar un mayor énfasis psicológico a los personajes de Jorge y “El Topi” a los cuales muestra como personajes mentalmente desequilibrados. El microbús, que es en este filme el espacio masculino en donde estos dos personajes poseen el dominio total, aparece en planos generales con ángulo inclinado como se muestra al minuto 00:51:19.

De la misma manera, se recurre a un ángulo desordenado para transmitir el estado de conmoción, agitación y desesperación de Yéssica cuando ésta huye rumbo al departamento de Miriam después de haber matado a su amiga (1:22:10 al 1:22:30).

4.4 MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los principales movimientos de cámara son el pánico o panorámica, el *travelling*, *dolly*, grúa, *zoom* y cámara en mano. En la panorámica la cámara, sin cambiar de lugar, gira sobre su propio eje, de manera horizontal, vertical u oblicua y puede alcanzar un recorrido de 360°. Al vertical hacia arriba se le suele llamar *tilt up* y al vertical hacia abajo *tilt down*.

Travelling se llama al movimiento de cuadro de la imagen en pantalla obtenido por un desplazamiento de la cámara, sea cual fuere el soporte en que esta se mueva, o la dirección que ese trayecto mantenga.

Dolly es el nombre con el que se designa a la plataforma móvil sobre la que se empalma la cámara para hacer un *travelling*.

La grúa es un extenso brazo mecánico en cuyo extremo se sitúa una plataforma para instalar la cámara lo cual permite que ésta se mueva a diferentes alturas por encima del nivel del suelo.

El *zoom* es un movimiento óptico que produce el efecto de acercamiento o de alejamiento de la figura. Al efecto de acercamiento se le denomina *zoom in* y al de alejamiento, *zoom back*.

Como su nombre lo dice, en la cámara en mano el operador por su propio movimiento hace vibrar la cámara, para este tipo de tomas desde los años ochenta se suele recurrir al *steadycam*, el cual es una montura de cámara equilibrada con un balancín que se sujeta al cuerpo del camarógrafo, permitiendo que éste se desplace con mucha comodidad y, a su vez, logre una imagen estable, imposible de conseguir con la cámara en mano.

En este filme predomina el uso de la cámara en mano la cual expresa en ocasiones el punto de vista subjetivo de la protagonista, en otras ocasiones acentúa la violencia y la tensión de las escenas y, en general, le da al filme un tinte documental. Al respecto,

Leonardo García Tsao escribió: “gracias a la ágil cámara en mano de Servando Gajá, la cineasta consigue meter al espectador en el centro de la acción”.⁸⁸

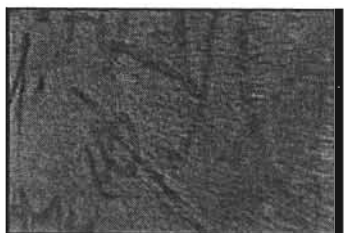
Como ejemplo de su uso subjetivo se puede mencionar la escena en donde Yéssica, después de ser violada, se dirige hacia la secundaria (00:29:24) y la cámara como si fuera ella avanza lentamente a largo de la barda graffiteada, de pronto se topa con una mochila y se escucha decir a Yéssica ahogada en llanto “¡mi mochila!, ¡mis útiles!” (figs. 66 a 71).



(Fig. 66) Yéssica se dirige a la secundaria después de ser violada.



(Fig. 67) En cámara subjetiva vemos como avanza sosteniéndose del muro.



(Fig. 68) Es un muro cubierto de graffiti.



(Fig. 69) Ya en la entrada de la secundaria recuerda que le falta algo...



(Fig. 70) ¡Su mochila se quedó en el microbús de “El Topi”!



(Fig. 71) Desesperada, Yéssica no sabe si entrar o no a la escuela.

⁸⁸ Leonardo García Tsao. “Corrupción de menores” en *La Jornada*, México, 29 de junio de 2001, p.10.

En cuanto a la violencia acentuada por el uso de la cámara en mano, basta recordar toda la secuencia de la primera vez que “El Topi” viola a Yéssica (00:26:16 a 00:27:48), así como la secuencia de la clase de educación física en donde Yéssica es agredida verbalmente por sus compañeras y la maestra por traer una mancha de sangre en la falda blanca (00:34:00 a 00:35:03).

4.5 ENLACES Y TRANSICIONES

Se refieren a la manera en la que se unen los planos, escenas y secuencias de la película. Los más usados en la actualidad son el corte directo, en el que las imágenes de un plano suceden a las del anterior sin ningún proceso intercurrente, y la disolvencia, que se refiere al comienzo o al fin gradual de un plano, con el oscurecimiento de la pantalla a partir de (*fade in*), o hasta el (*fade out*) negro, el blanco, otro color u otro plano.

La unión de planos y escenas en esta película se realiza a través del corte directo, mientras que el final y el inicio de cada secuencia queda claramente diferenciado por las disolvencias a y desde negro.

4.6 LA ILUMINACIÓN Y EL COLOR

La iluminación es un factor decisivo en la creación de la expresividad de la imagen ya que contribuye a crear la “atmósfera” donde se desarrolla la acción. En *Perfume de violetas* hay varias escenas donde, por medio de la iluminación, se logra un predominio de tonos violetas, azules o rojos los cuales les dan un valor psicológico, simbólico o incrementan su fuerza dramática.

El uso de los tonos violeta produce en el espectador un efecto anímico depresivo, exalta la soledad de la protagonista y está relacionado con el perfume de violetas, con el

espacio íntimo de Miriam (su habitación en el departamento), mientras que el espacio físico de Alicia en el departamento está más bien asociado con los tonos rojizos.

Los tonos azules se utilizan para incrementar la tensión de escenas como la primera violación a Yéssica o la escena en donde Alicia y Miriam abordan el microbús de "El Topi".

4.7 LA AMBIENTACIÓN

El ambiente, en cada una de las imágenes compuestas, es la representación de la psicología y una forma vital a través de un conjunto de objetos, y es de suma importancia para la realización cinematográfica ya que por medio de ésta se atrae y se atrapa al espectador cautivo, involucrándolo en la trama de la película.⁸⁹

Considero que en el filme *Perfume de violetas* se puso mucho cuidado en la ambientación, la cual permitió acentuar el estado anímico de las protagonistas y despertar en el espectador diversas sensaciones, tal como lo revela el comentario de Leonardo García Tsao:

Ese estilo directo de filmar con una sensación de espontaneidad le confiere a la película un realismo casi documental que a su vez impide cualquier rasgo sensacionalista. Por eso mismo, la secuencia de la violación es de una discreción ejemplar. Y el resto de la historia parece desarrollarse con la lógica inexorable del orden natural de las cosas. Sistach no juzga a sus personajes en ese cuadro social de marginación. Si las madres no escuchan a sus hijas no es por negligencia: su existencia también está teñida de desesperanza.⁹⁰

En efecto, la cámara no sólo se limitó a mostrar una acción, sino que logra reflejar la complejidad dramática de los objetos a través de las imágenes, logrando transmitir emociones, sentimientos e ideas. Quizá por ello Tomás Pérez Turrent consideró que este filme utiliza "una estética no sólo realista sino naturalista, para abordar un hecho muy

⁸⁹ Raúl Martínez Merling y Francisco Gómez Jara. *Op. cit.*, p.76.

⁹⁰ Leonardo García Tsao. *Op. cit.*

ligado a las relaciones sociales que se dan en nuestra inmensa ciudad y la violencia ejercida sobre todo a los desamparados”.⁹¹

Además, el que la directora haya recurrido a escenarios naturales (locaciones) y no artificiales (set o foro) le da a la cinta un toque documentalista. Al respecto, Andrés de Luna destacó:

Sistach y Buil parten de un tono realista que evita cualquier suspicacia melodramática, sin que esto excluya una fuerte carga emotiva. También debe admitirse que el Pedregal de Santo Domingo, zona donde se ubican las acciones de la cinta, está descrito sin retóricas visuales, en su crudeza y en su fealdad, con todo y sus graffitis y sin ánimos miserabilistas. Por eso una de las piezas claves del filme es la fotografía de Servando Gajá.⁹²

4.8 BANDA SONORA

Es el conjunto de elementos acústicos de un filme, tal y como son percibidos por el espectador. Estos sonidos tienen diferentes fuentes y su procesamiento es distinto. Una de las diferenciaciones más frecuentes consiste en dividirlos en directos y postsincronizados; los primeros se registran al momento del rodaje y los segundos se agregan en la posproducción.

Los tres grandes rubros que comprenden la banda sonora de un filme son el diálogo, la música y los efectos sonoros.

En éste filme se utiliza el sonido directo para los diálogos y una gran parte de los ruidos ambientales. Sobre los diálogos también es importante destacar que, como señala Andrés de Luna⁹³, José Buil hizo un trabajo de guión que recupera un habla visceral, directa, que establece un entorno.

⁹¹ Tomás Pérez Turrent. *Op. cit.*

⁹² Andrés de Luna. “Los restos del naufragio. *Perfume de violetas*, la realidad que nos golpea” en *El Universal*, México, 5 de julio de 2001, secc. Por fin, p. 10.

⁹³ *Idem.*

La música consiste en un popurrí de grupos de ska, surf, rock, industrial y electrónico cuyas canciones se utilizan para reforzar la narrativa, los estados psicológicos de los personajes o como ambiente de fondo. El *leit motiv* de la película es el *Cuarteto de cuerdas #1* de Sina Engelman, interpretado por el Cuarteto Laudus.

Al respecto, Anette Fradera, supervisora musical de la cinta, explicó:

Al leer el guión me maravillé con la historia y acepté trabajar bajo el entendido de que había poco presupuesto. Esto nos limitaba a no producir música para la película (*score*) sino a acomodar temas ya creados, trabajar sobre imagen. Sí existe una tendencia actual a introducir *rolas*, pero yo creo que eso se vale cuando el guión lo pide; no a fuerza ni por moda... Recurrí al rock independiente mexicano porque *Perfume de violetas* es un drama urbano actual, localizado en un lugar muy específico: un barrio del Distrito Federal. Esta música tiene todo que ver con los chavos de secundaria, quienes protagonizaron la historia. A los chavos de la escuela que participaron en la película se les preguntó qué les gustaba oír, y dijeron: ska, trash, garage, surf, electrónico. Y toda esa música está ahí...⁹⁴

En cuanto a los efectos de sonido, hay algunos que se utilizan para dar énfasis dramáticos a las escenas, como ocurre con el sonido de goteo de agua en la escena donde vemos a Miriam muerta (1:22:31).

Luego de hacer la revisión de los elementos formales más importantes del filme podemos afirmar que *Perfume de violetas*, pese a los escasos recursos con los que fue elaborada y sin necesidad de recurrir a los grandes efectos especiales del cine hollywoodense, es una cinta en la que se puso mucho cuidado en los detalles, gracias a lo cual se logra crear un retrato intimista y femenino de las protagonistas.

⁹⁴ Patricia Peñaloza. "De perfumes, roñas y debrayes" en *La Jornada*, México, 19 de julio de 2001, secc. Cultura, p. 13.

CONCLUSIONES

Como se vio en el primer capítulo, la directora Maryse Sistach se ha preocupado a lo largo de su carrera cinematográfica por explorar el mundo femenino a través de historias en donde las mujeres son protagonistas o juegan un rol fundamental.

Con su película *Pefume de violetas. Nadie te oye* (2000) la cineasta construye, en estrecha colaboración con el guionista José Buil, el retrato intimista y femenino de unas jovencitas que viven en un barrio marginado de la ciudad de México.

En el filme de Maryse Sistach los personajes femeninos son los predominantes, mientras que los masculinos se construyen sólo para explicar y conocer mejor a las mujeres de la cinta.

Luego de revisar las circunstancias de producción de la película encontré que está basada en un hecho real, contó con poco presupuesto para su realización (ochocientos mil pesos) y, sin embargo, fue reconocida tanto en México como en el extranjero por la crítica especializada.

A partir del análisis de los personajes y de la estructura narrativa que realicé en el segundo capítulo, advertí que Sistach y Buil buscaron que sus personajes principales tuvieran tridimensionalidad, es decir, trabajaron a fondo su aspecto fisiológico, sociológico y psicológico.

En cuanto a la estructura de la historia, siguieron el planteamiento aristotélico tradicional que en orden cronológico presenta la exposición o introducción al conflicto, desarrollo, conflicto, clímax dramático y desenlace con la finalidad de darle la mayor claridad posible al relato.

En el tercer capítulo *La juventud y la sociedad vista por Perfume de violetas*. *Nadie te oye* nos percatamos que Sistach construye el complejo mundo de sus adolescentes a través de aspectos como la amistad, la escuela, la relación con sus compañeros, el despertar sexual y la familia, dando como resultado una especie de documento sociológico sobre unos personajes con problemáticas a las que podrían enfrentarse los jóvenes de cualquier lugar del mundo y de cualquier nivel socioeconómico como son la criminalidad, la violencia intrafamiliar, la violencia sexual, el sexismo o un sistema educativo que no responde a sus necesidades.

El análisis de los elementos formales que se realiza en el cuarto y último capítulo me permitió darme cuenta cómo la directora utilizó los encuadres, planos, ángulos, movimientos de cámara, enlaces y transiciones, la iluminación y el color, los escenarios y la banda sonora para apoyar el drama, la puesta en escena y, sobre todo, mostrar su postura ante las problemáticas juveniles que expone a lo largo de la historia.

Es así como llama la atención el uso recurrente de ciertos elementos compositivos que, además de su valor narrativo y descriptivo adquieren un valor simbólico y psicológico como el graffiti, los espejos, el empleo de verticales como si fueran rejas o barrotes y la creación de una atmósfera de tonos violetas, azules o rojos.

El elemento del graffiti se convierte en una metáfora visual de la mente de los jóvenes adolescentes marginados quienes tienen la necesidad de encontrar espacios de libre expresión en un ambiente urbano que no se los ofrece.

Este elemento también se relaciona con el maquillaje de Yéssica y Miriam quienes, como una forma de rebeldía, utilizan sus rostros como si se tratara de bardas callejeras a través de los cuales pueden aparentar ser más agresivas de lo que en realidad son y de mayor edad.

Por medio de un espejo roto vemos cómo la directora plantea la disfuncionalidad de la familia de Yéssica y por medio del reflejo de la protagonista en un espejo graffiteado nos habla del ultraje y de la violencia de la que fue objeto y del terrible desequilibrio emocional que sufrirá.

El uso de las verticales en la composición de varios encuadres de la película, que simulan rejas o barrotes, le dan la sensación al espectador de que la protagonista está atrapada en un contexto del que no puede salir y a la vez se anuncia el destino de Yéssica: acabar en prisión, el cual nunca veremos plasmado como tal en pantalla.

El recurso de crear en muchas de las secuencias de la película una atmósfera de tono violeta nos remite constantemente a la importancia que tendrá el perfume como elemento simbólico y a la vez produce en el espectador un efecto anímico depresivo que le ayuda a empatizar con los sentimientos de soledad de la protagonista.

El tono violeta sirve también para identificar el espacio íntimo de Miriam, su recámara, el cual se contrapone con el de su madre, para el que la directora utiliza, incluso en el vestuario, los tonos rojos.

Asimismo, la directora emplea los tonos azules para incrementar la tensión en escenas como la de la violación.

Los ángulos y movimientos de la cámara son también importantes para establecer el punto de vista de la realizadora, en especial los planos detalle, los ángulos cenitales, el ángulo inclinado (plano holandés), el ángulo desordenado y la cámara en mano.

Varios acentos dramáticos del filme se establecen a través del empleo de los planos detalle y de los primeros planos, como las escenas en donde vemos el primer plano de los tenis y los calcetines de Jorge a partir del cual se comprende que la principal motivación de

este joven para colaborar con El Topi en la violación de su hermanastra es el poderse comprar unos tenis de moda.

El sentimiento de soledad de la protagonista se enfatiza mediante grandes planos generales como en el que la vemos castigada en el patio de la secundaria por un acto en el que también se debía haber reprendido a su compañero Héctor.

Los ángulos cenitales generan en el espectador la sensación de compartir, junto con Yéssica y Miriam, momentos de gran intimidad, pues muestran la estrechez de espacios tan privados como los baños.

Por medio de los ángulos inclinados y de los desordenados que adoptan el punto de vista subjetivo, se acentúa el aspecto psicológico de los personajes; en el primer caso nos hablan de un desequilibrio mental de Jorge y El Topi, y en el segundo del grado de conmoción, agitación y desesperación de la protagonista.

Aspectos como el empleo de la cámara en mano, así como las locaciones, o el hecho de que varios de los jóvenes que participaron en la cinta fueran en la realidad habitantes de la colonia Santo Domingo, denota el interés de José Buil y Maryse Sistach por darle a su película un tono realista y documental.

Otro aspecto de interés en el filme son los objetos y los espacios que adquieren un valor dramático y también simbólico como es el propio perfume de violetas, los cosméticos, una varilla retorcida, el microbús y los baños.

Dentro de la trama de la película se puede entender que el perfume de violetas simboliza para Yéssica el deseo de tener una madre y un hogar como el de Miriam, así como la amistad que Miriam le ofrece, la cual la hace sentirse “limpia” y “pura”; de ahí su obsesión por rociarse de perfume cada vez que puede y, sobre todo, después de ser violada.

Considero que la idea de “limpieza” y “pureza” se establece desde el momento en que Yéssica y Miriam se conocen en la secundaria cuando la primera huele el cabello de Miriam y se asombra de lo bien que huele, en respuesta, Miriam le regala al siguiente día un jabón de violetas para que el cabello de Yéssica huela como el de ella.

Como se vio también en este trabajo, los cosméticos en el suelo del microbús son una metáfora de la violación y sirven para marcar una elipsis en la que logra evitar mostrar explícitamente este acto. De esta manera la directora logra que sea el espectador quien recree, en su imaginación, la violencia de la escena y, por lo tanto, sufra la incertidumbre por lo que está ocurriendo, pero que no puede ver.

La cineasta manifiesta visualmente su repudio a los actos cometidos por el Topi y Jorge a través de un encuadre en el que el primer plano muestra una varilla retorcida que envuelve la figura de Jorge que se encuentra en un tercer plano.

En tanto que el microbús se convierte en el espacio de intimidación y acoso masculino. En el microbús El Topi y Jorge dominan y gracias a él intimidan a Yéssica, Miriam y Alicia.

Los baños son espacios fundamentales en esta película ya que, en primer lugar, es el en el baño del departamento de Alicia en donde Miriam y Yéssica estrecharán su amistad al hacerse confesiones mientras se bañan en la tina; en el baño de la secundaria Yéssica se limpiará el cuerpo luego de ser violada por el microbusero y en el baño de su amiga se deshará de sus calzones manchados de sangre; en el baño de su casa, Yéssica romperá para siempre el vínculo con su madre, quien en ese espacio estrellará el perfume de violetas contra el suelo y llamará a su hija “puta”; finalmente, será en el baño de la secundaria en donde la amistad de Yéssica y Miriam tendrá un terrible desenlace cuando la segunda se desnude al estrellarse con un excusado.

El excusado nos remite a la idea de que la “pureza” de la amistad de las jovencitas termina para siempre, ya que es una secuencia que entra en contraposición con la del baño en la tina de burbujas de jabón.

Por otro lado, en este trabajo también se pudo observar que los diálogos de los personajes son indispensables para hacer creíble su pertenencia a un contexto específico y, de esa manera apoyan, en el caso de la protagonista y su familia, el aspecto de marginación.

De la misma manera, los grupos que se eligieron para conformar el *soundtrack* de la película, los cuales pertenecen al rock independiente mexicano de vertientes como ska, surf, rock, industrial y electrónico, fueron el resultado de una investigación de los realizadores sobre el tipo de música que suelen escuchar los jóvenes que, en ese momento, vivían en la colonia Santo Domingo.

Tanto las canciones de estos grupos como el *leit motiv* y algunos efectos sonoros de la película tienen una resonancia emocional y dramática, guían al espectador en los acontecimientos narrativos y en la percepción de los estados de ánimo de los personajes; como sucede en la escena donde se escucha la canción de *La paloma valiente* para hacer referencia a la injusticia que la directora de la secundaria comente con Yéssica, o cuando la canción *En la rueda de la fortuna* anuncia el encuentro casual de Jorge y Alicia, o cuando el sonido repetitivo de la gota de agua que cae en el baño de la secundaria donde Miriam yace muerta acentúa el hecho de que su sangre sale poco a poco de su cuerpo y se esparce por el suelo.

A diferencia del cine estadounidense y mexicano de los cincuenta que condenaba, con altas dosis de moralina, la irresponsabilidad, los vicios, la inmadurez y los excesos de una juventud clasemediera —a la cual se etiquetaba como “rebelde”— o marginada, la película *Perfume de violetas. Nadie te oye* plantea una serie de problemáticas a las que se

pueden enfrentar los jóvenes. Sin afán de generalizar y sin la intención de plantear una moraleja o un regaño, esta cinta refleja la intención de contar una buena historia que permita a los espectadores reflexionar sobre algunas problemáticas juveniles.

Perfume de violetas. Nadie te oye (2000) forma parte de una serie de películas cuyos personajes principales presentan a jóvenes de escasos recursos, de hogares disfuncionales, carentes de oportunidades educativas y laborales, y que se vienen realizando con mayor frecuencia desde la década de los noventa, como *Lolo*, *Hasta morir*, *Principio y fin*, *El callejón de los milagros*, *Amores Perros. Amor y rabia*, *De la calle*, *Ciudades oscuras* y *Un mundo raro*.

Por todo lo anterior, considero que con este trabajo se comprueba la hipótesis de que la película *Perfume de violetas. Nadie te oye* refleja algunas de las problemáticas a las que se enfrentan los jóvenes de la ciudad de México a principios del siglo XXI: la situación de marginación de una buena parte de la población, la violencia intrafamiliar en el seno de una familia reconstruida que es disfuncional, la violencia sexual que queda impune, el sexismo que se sigue dirigiendo con mayor fuerza hacia las mujeres, un sistema educativo que no responde a las necesidades actuales de los jóvenes; un tipo de delincuencia y agresividad producto de complejos factores sociales y psicológicos.

De la misma manera, se comprobó que en el uso de los diferentes elementos cinematográficos se ve reflejado el repudio de Maryse Sistach por la violencia física o psicológica que se ejerce contra la juventud, especialmente, contra las mujeres; su rechazo a la discriminación social de la mujer y su inconformidad por la falta de espacios institucionales en donde se pueda escuchar las opiniones, inquietudes e inconformidades de los jóvenes.

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

- Adler de Lomnitz, Larissa. *Cómo sobreviven los marginados*, México, Siglo XXI, 1980.
- Adsuara Sevillano, Eduardo, *et al.* *La juventud en la sociedad contemporánea*, México, Arte y Cultura, 1970.
- Ávila Dueñas, Iván Humberto. *El cine mexicano de Luis Buñuel. Estudio analítico de los argumentos y personajes*, México, Imcine/ CONACULTA, 1994.
- Ayala Blanco., Jorge. *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993.
- Balázs, Béla. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. (Colec. Comunicación visual, Serie Clásicos).
- Buil, José y Maryse Sistach. *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000), México, los autores, 2000. (Acervo de guiones filmicos de la Cineteca Nacional, clasificación G-02773)
- Blanco Figueroa, Francisco (dir.). *Mujeres mexicanas del siglo XX*, t. IV, México, Edicol, 2001.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra, 1991. (Colec. Signo e imagen).
- Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud. *Encuesta Nacional de Juventud, 2000*, México, SEP/ IMJUVE, 2002.
- Ciuk, Perla (dir.). *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, Conaculta/ Cineteca Nacional, 2000.
- Cordera, Rafael, *et al.* *México joven. Políticas y propuestas para la discusión*, México, UNAM, 1996.
- Chion, Michel. *Cómo se escribe un guión*, 8ª. ed., Madrid, Cátedra, 1989. (Colec. Signo e Imagen).
- Egri, Lajos. *Cómo escribir un drama*, México, CUEC-UNAM, 1986. (Material didáctico de uso interno, Área de Guión, n. 16).
- Feldman, Simón. *Guión argumental, guión documental*, Barcelona, Gedisa, 1990. (Colec. Serie práctica).

- ------. *La composición de la imagen en movimiento*, Barcelona, Gedisa, 1990. (Colec. Gedisa Multimedia).
- ------. *Realización cinematográfica: análisis y práctica*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- Ferro, Marc. *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gilly, 1980.
- García Tsao, Leonardo. *Cómo acercarse al cine*, México, CNCA/ Limusa/ Fondo Editorial de Querétaro, 1995. (Colec. Cómo acercarse a).
- Gomezjara, Francisco y Raúl Martínez Merling. *Praxis cinematográfica. Teoría y técnica*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1988.
- Gutiérrez Espada, Luis. *Narrativa filmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Madrid, Pirámide, 1978.
- Chion, Michel. *Cómo se escribe un guión*, 8a. ed., Madrid, Cátedra, 2000. (Colec. Signo e imagen)
- Gómez Jara, Francisco y Delia Selene de Dios. *Sociología del cine*, México, SEP/ Setentas, 1973.
- Heusch, Luc D. *Cine y ciencias sociales*, México, CUEC, 1988. (Material didáctico de uso interno)
- Howard Lawson, John. *Teoría y técnica del guión cinematográfico*, México, UNAM- CUEC, 1986.
- IMJUVE. *Jóvenes mexicanos del siglo XXI: Encuesta Nacional de la Juventud 2000*, México, Instituto Mexicano de la Juventud, 2002.
- INEGI. *Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)*, Aguascalientes, Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, 2001.
- INEGI. *Los jóvenes de México*, México, Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, 2000.
- Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1979.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- López Martínez, María Teresa. *Los jóvenes vistos por el cine en la actualidad. Análisis de las películas Lolo, Hasta morir, Sexo, pudor y lágrimas y Amores perros*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, UNAM, 2001.

- Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Medina Carrasco, Gabriel (comp.). *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México, Centro de Estudios Sociológicos del Colegio de México, 2000.
- Millán, Margara. *Derivas de un cine femenino*, México, PUEG/ Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- Miranda Duarte, Héctor. *La imagen del cine industrial sobre la juventud de 1960 a 1969*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, UNAM, 1999.
- Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*, Madrid, Akal, 1990.
- Morin, Edgar. *La mente bien ordenada*, 2ª. ed., Barcelona, Seix Barral, p. 55.
- Nateras Domínguez, Alfredo (coord.). *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, México, UNAM/ Porrúa, 2002.
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Los antihéroes de Kazan y el cine mexicano de los años cincuenta*, México, IIE- UNAM, 1986. (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N° 55).
- Ponce de León, Esmeralda. *Los marginados de la ciudad. La educación en la comunidad*, México, Trillas, 1987.
- Russo, Eduardo A. *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Barcelona, Paidós, 1998.
- San Martín, José. *La mente de los violentos*, Ariel, Barcelona, 2002.
- Sedesol. *Política Social del gobierno del D. F.: documento marco*, México, Gobierno del D. F., 1988.
- Soberón Torchia, Edgar. *Un siglo de cine*, México, SEP/ Conaculta/ Secretaría de Gobernación/ Lotería Nacional/ Pemex/ Socicultur DDF, 1995.
- Sorlín, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985.
- Stam, Robert, et al. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Vázquez Zamudio, Sofia Rita. *La intervención del psicólogo en el trabajo con niños de la calle y sus familias*. Tesis de licenciatura en Psicología. Facultad de Estudios Superiores Iztacala, México, UNAM, 2004.

- Vélez Ibáñez, Carlos. *La política de lucha y resistencia. Procesos y cambios culturales en el México central urbano. 1969-1974*, México, FCE, 1981.
- Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*, 3ª ed., México, Editores mexicanos, 1992.
- Zavala, Juan, et al. *El cine contado con sencillez*, Madrid, 3ª. ed., Maeva, 2001.

HEMEROGRÁFICAS

- Anabitarte, Ana. “Gael García es candidato para un Goya. Está nominado en la categoría de Mejor Actor de Reparto por su papel en *Sin noticias de Dios*. México compite con *Perfume de violetas* y *El espinazo del diablo*” en *El Universal*, México, 2 de febrero de 2002, secc. Espectáculos, p. 1.
- Aviña, Rafael. “La juventud victimada” en *Reforma*, México, 22 de junio de 2001, secc. 1ª Fila, p. 4.
- Baltasar, Elia. “En el DF, la violencia intrafamiliar se centra en el género femenino” en *La Jornada*, México, 6 de agosto de 1998, p. 27.
- Cabrera, Omar. “Llevan *Perfume* a la parroquia” en *Reforma*, México, 11 de agosto de 2001, secc. Gente, p.1.
- De Luna, Andrés. “Los restos del naufragio. *Perfume de violetas*, la realidad que nos golpea” en *El Universal*, México, 5 de julio de 2001, p. 10.
- Espinasa, José María. “Perfumes atendidos” en *Unomásuno*, México, 30 de junio de 2001, p. 9.
- Estrada, Marién. “Marisa Sistach. Contar historias y emocionar a la gente” en *Suplemento especial New Mexican Cine* en *La Jornada*, México, 7 de marzo de 1998, p. 10-13.
- García Tsao, Leonardo. “Corrupción de menores” en *La Jornada*, México, 29 de junio de 2001, p. 10.
- González, Francisco V. “*Perfume de violetas* enmudeció a los espectadores” en *Milenio diario*, México, 13 de noviembre de 2000, secc. Cultura, p. 43.
- Franco Reyes, Salvador. “Busca *Perfume de violetas* ser el disco más alternativo del cine” en *El Universal*, México, 14 de junio de 2001, secc. Espectáculos, p. 15.
- -----. “Buscará *Perfume de violetas* su nominación para el Óscar. De ser elegida competirá como Mejor Cinta en Lengua no Inglesa” en *El Universal*, México, 10 de noviembre de 2001, secc. Espectáculos, p. 1.

- -----. “Competirá *Perfume de violetas* por premio Goya” en *El Universal*, México, 11 de octubre de 2001, secc. Espectáculos, p. 4.
- -----. “El cine mexicano ilumina París. Proyectarán 15 largometrajes del 13 al 19 de noviembre, entre ellos *Perfume de violetas* y *El Tigre de Santa Julia*” en *El Universal*, México, 9 de noviembre de 2002, secc. Espectáculos, p. 9.
- -----. “Inspiró a *Perfume de violetas* nota roja ocurrida en 1985” en *El Universal*, México, 22 de junio de 2001, secc. Espectáculos, p. 21.
- -----. “*Perfume de violetas*” en *El Universal*, México, 14 de junio de 2001, secc. Espectáculos, p. 15.
- -----. “*Perfume de violetas* es la cinta favorita en el Ariel” en *El Universal*, México, 27 de mayo de 2001, secc. Espectáculos, p. 6.
- -----. “*Perfume de violetas* recibe buenas críticas en el festival. Concluyó el ciclo *La mujer y el cine*, dentro de la muestra de Mar del Plata. Exhibieron filmes de cineastas de todo el mundo” en *El Universal*, México, 13 de marzo de 2002, secc. Espectáculos, p. 8.
- -----. “*Perfume de violetas* representa a México. Inicia el jueves la Muestra Internacional de Cine. Lamentan ausencia de Woody Allen” en *El Universal*, México, 9 de marzo de 2001, secc. Espectáculos, p. 1.
- -----. “Retrata *Perfume de violetas* el drama de la violación” en *El Universal*, México, 23 de marzo de 2001, secc. Espectáculos, p. 22.
- Martín, Lucrecia y Cecilia Pérez Grovas. “Encuesta a las estudiantes de cine. En tierra de machos 2ª parte” en *Cine*, v. 2, n. 22, México, enero-febrero 1980, p.34.
- Mendoza González, Jessica y Salvador Franco Reyes. “Arrasa *Amores Perros* con Arieles. Le arrebató *Perfume de violetas* el premio como mejor guión original. Pide Fons apoyo a la industria” en *El Universal*, México, 29 de mayo de 2001, secc. Nación, p. 22.
- Melche, Julia Elena. “Anoche soñé contigo” en *La Jornada*, México, 1 de noviembre de 1992, secc. Cultura, p. 40.
- -----. “Su ‘perfume’ tiene un olor violento” en *Reforma*, México, 22 de marzo de 2001, secc. Por fin, p. 4.
- Mendoza G., Diana Anabel. “Se oponen a la exhibición de *Perfume de violetas* porque la consideran muy fuerte” en *El Universal*, México, 12 de septiembre de 2001, secc. Espectáculos, p.17.

- Mitchell, Elvis/ *The New York Times*. “México asiste al Latin Beat 2001 en Nueva York. Intenta este festival de cine latino dar la importancia que se merece a cada película. *Perfume de violetas* y *Sin dejar huellas* nos representan” en *El Universal*, México, 15 de agosto de 2001, secc. Espectáculos, p. 1.
- Montaña, Carlos. “El origen del *Perfume de violetas* en una pequeña nota roja: Pepe Buil” en *Vértigo*, México, 25 de junio de 2001, p. 68.
- Monroy, Manuel. “*Perfume de violetas* no recrea la nota roja asegura Maryse Sistach” en *Excélsior*, México, 8 de mayo de 2001, secc. Espectáculos, p. 5 E.
- Navarrete, Georgina. “*Perfume de violetas*. Ciudades construidas de odio” en *México hoy*, México, 13 de marzo de 2001, secc. B, p. 10
- Peñalosa, Patricia. “De perfumes, roñas y debrayes” en *La Jornada*, México, 19 de julio de 2001, secc. Cultura, p. 13.
- Pérez Turrent, Tomás. “*Perfume de violetas*. Nadie te oye” en *El Universal*, México, 10 de julio de 2001, secc. Espectáculos, p. 1.
- Prado, Laura. “Violetas de verdad. Maryse Sistach, directo al alma” en *Reforma*, México, 2 de junio de 2001, secc. Primera Fila, p.18.
- S/a. “Anuncian festival de cine mexicano en Nueva York. El Museo Guggenheim exhibirá nueve películas, entre ellas *Perfume de violetas*, *Y tu mamá también*, *Un mundo raro* y *La ley de Herodes*” en *El Universal*, México, 6 de marzo de 2002, secc. Espectáculos, p. 9.
- S/a. “Competirá *Perfume de violetas* por el gran premio del festival francés. La cinta dirigida por Marysa Sistach se disputará el galardón Flechazo con otras siete películas de América Latina” en *El Universal*, México, 22 de febrero de 2002, secc. Espectáculos, p. 1.
- S/a. “El Festival de Cine Latino de Alemania, dedicado a Chile. México estará presente con *Y tu mamá también*, *Perfume de violetas* y *Amores perros*” en *El Universal*, México, 16 de abril de 2002, secc. Espectáculos, p. 7.
- S/a. “*Perfume de violetas* gana festival de cine” en *El Universal*, México, 1 de septiembre de 2002, secc. Espectáculos, p. 12.
- S/a. “*Perfume de violetas* en la competencia por el Goya. Enfrenta a ocho cintas latinas en la categoría Mejor Película Extranjera de Habla Hispana” en *El Universal*, México, 19 de noviembre de 2001, secc. Espectáculos, p. 11.
- Sandoval Alarcón, Francisco. “*Perfume de violetas*. Nancy Gutiérrez y Jimena Ayala comparten como actrices una tragedia insoportable y como amigas una

aventura inolvidable” en *El Universal*, México, 23 de junio de 2001, secc. Espectáculos, p. 1.

- Vértiz, Columba. “*Perfume de violetas* cambió la vida de Ximena Ayala y Nancy Gutiérrez” en *Proceso*, n. 1283, México, 4 de junio de 2001, p. 71.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- CEPAL. *Marginados en México, El Salvador, Nicaragua y Panamá* [libro digital], 23 de agosto de 2001.
- <<http://www.ilo.org/public/spanish/region/ampro/cinterfor/temas/youth>> [Consulta: 28 de mayo de 2005]
- Cortés, Fernando. *Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso* [página web] en *Papeles de Población*, Colmex/ CIEAP/ UAEM, enero-marzo de 2002, n°. 31, 25p. <<http://papelesdepoblacion.uaemex.mx/rev31/pdf/presen31.pdf>> [consulta: 12 de febrero de 2005].
- Martínez Ruiz, Fernando y Ricardo Reynoso Serralde (coord.). *Cien años de cine mexicano 1896-1996* [CD-ROM interactivo], Colima, Conaculta/ IMCINE/ CENIDIC de la Universidad de Colima, 1999.
- Maza, Maximiliano y Tania Soto. *Cine mexicano* [página web], <cinemexicano.mty.itesm.mx>, México, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey. [Consulta: diciembre de 2004, enero y febrero de 2005]
- Theunissen, Joop. *Youth at the United Nations* [página web], <www.un.org/youth>. [Consulta: 10 de abril de 2005]

FILMOGRAFÍA

FILMOGRAFÍA BÁSICA

Perfume de violetas. Nadie te oye (2000) de Maryse Sistach

Producción: Conaculta, Foprocine, Imcine y Producciones Tragaluz con el apoyo de John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Hubert Blas Fund, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Palmera Films, CCC, Filmoteca de la UNAM y Tv. UNAM. México, 2000.

Dirección: Maryse Sistach.

Argumento: José Buil y Maryse Sistach.

Guión: José Buil.

Fotografía: Servando Gajá.

Supervisión musical: Annette Fradera

Sonido directo: Gabriela Espinoza y Antonio Diego.

Edición: José Buil y Humberto Hernández.

Duración: 90 min.

Reparto: Ximena Ayala, Nancy Gutiérrez, Arcelia Ramírez, María Rojo, Luis Fernando Peña, Gabino Rodríguez, Pablo Delgado, Eligio Meléndez, Rosario Zúñiga, Soledad González, Clarissa Malheiros, César Balcázar, taller de teatro “Escuelita Emiliano Zapata” de la Unión de Colonos Pedregal de Santo Domingo.

FILMOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Una familia de tantas (1948) de Alejandro Galindo

Producción: Producciones Azteca. Producción ejecutiva: César Santos Galindo. México, 1948.

Dirección: Alejandro Galindo.

Guión: Alejandro Galindo.

Fotografía: (blanco y negro) José Ortiz Ramos.

Escenografía: Gunther Gerszo.

Música: Raúl Lavista.

Sonido: Luis Fernández.

Edición: Carlos Savage

Duración: 130 min.

Reparto: Fernando Soler, David Silva, Martha Roth, Eugenia Galindo, Felipe de Alba), Isabel del Puerto, Alma Delia Fuentes, Carlos Riquelme, Enriqueta Reza), Manuel de la Vega.

***Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel**

Producción: Ultramar Films. Producción ejecutiva: Óscar Dancigers y Jaime Menasce; México 1950.

Dirección: Luis Buñuel

Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Sonido: Monoaural

Fotografía: (blanco y negro) Gabriel Figueroa.

Escenografía: Edward Fitzgerald.

Música: Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittalug.

Sonido: José B. Carles y Jesús González Gancy.

Edición: Carlos Savage.

Duración: 80 min.

Reperto: Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, Jesús García Navarro, Efraín Arauz, Jorge Pérez, Javier Amézcua, Mario Ramírez, Juan Villegas, Héctor López Portillo, Ángel Merino, Daniel Corona, Roberto Navarrete, Diana Ochoa.

***Lolo* (1991) de Francisco Athié**

Producción: Gustavo Montiel, CCC, Imcine, Estudio Churubusco Azteca, FFCC, México 1991.

Dirección: Francisco Athié.

Guión: Francisco Athié.

Fotografía: Jorge Medina.

Escenografía: ambientación: Marissa Pecannins.

Música: Juan Cristóbal Pérez Grobet.

Edición: Tlacateotl Mata.

Duración: 88 min.

Reperto: Lucha Villa, Roberto Sosa, Leonardo Hernández, Damián Alcázar, Alfonso Echánove, Esperanza Mozo, Artemisa Flores, Alicia Montoya, Teresa Mondragón, Ángeles Marín, Rosario Zúñiga, Lorena Caballero.

***Hasta morir* (1993) de Fernando Sariñana**

Producción: Fernando Sariñana, Jorge Ramírez Suárez, Imcine, FFCC, Ocimex, Universidad de Guadalajara, Estudios Churubusco Azteca; México 1993.

Dirección: Fernando Sariñana.

Guión: Marcela Fuentes Berain.

Fotografía: Guillermo Granillo.

Escenografía: dirección de arte: Gloria Carrasco.

Música: Eduardo Gamboa, Enrique Quezadas Luna.

Edición: Carlos Bolado.

Duración: 100 min.

Reperto: Verónica Merchant, Demián Bichir, Juan Manuel Bernal, Dolores Beristain, Vanesa Bauche, Maru Dueñas, Dino García, Montserrat Ontiveros, Ximena Sariñana, Alfredo Sevilla.

Principio y fin (1993) de Arturo Ripstein

Producción: Conaculta, Imcine, FFCC, Universidad de Guadalajara, Alameda Films, Alfredo Ripstein Jr., México 1993.

Dirección: Arturo Ripstein.

Guión: Paz Alicia García Diego, sobre la novela homónima de Naguib Mahfouz.

Fotografía: Claudia Rocha.

Escenografía: Marisa Pecannis; Decorador: Macedonio Ramos.

Música: Lucía Álvarez.

Sonido: Antonio Diego.

Edición: Rafael Castanedo.

Duración: 180 min.

Reparto: Ernesto Laguardia, Julieta Egurrola, Lucía Muñoz, Bruno Bichir, Alberto Estrella, Ernesto Yáñez, Blanca Guerra, Verónica Merchant, Alonso Echánove, Luis Felipe Tovar, Julián Pastor, Luisa Huertas, Jorge Fegán, Alejandro Parodi, Dolores Beristáin, Luis Rábago, Lolo Navarro, Abel Woolrich, Darío T. Pie, Alejandra Montoya, Osami Kawano, Roberto Antúnez, Gastón Melo, Alexandra Vicencio, Mariana León, Jaime Hinojosa, Lupita Gámez, Graciela Bernardos.

El callejón de los milagros (1994) de Jorge Fons

Producción: Alfredo Ripstein H, Alameda Films, Imcine, FFCC, Universidad de Guadalajara; México 1994.

Dirección: Jorge Fons.

Guión: Vicente Leñero sobre la novela homónima de Naguib Mahfouz.

Fotografía: Carlos Marcovich.

Escenografía: Carlos Gutiérrez

Música: Lucía Álvarez.

Edición: Carlos Savage.

Duración: 140 min.

Reparto: Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir, Delia Casanova, Daniel Jiménez Cacho, Claudio Obregón, Luis Felipe Tovar, Tiare Scanda, Margarita Sanz, Juan Manuel Bernal, Esteban Soberanes, Abel Woolrich, Gina Morett, Ignacio Retes.

Amores Perros. Amor y rabia (1999) de Alejandro González Iñárritu

Producción: Tita Lombardo, Estudio México Films, Alta Vista Films, OCESA; México, 1999.

Dirección: Alejandro "El Negro" González Iñárritu.

Guión: Guillermo Arriaga Jordan.

Fotografía: Rodrigo Prieto.

Escenografía: Brigitte Broch.

Música: Gustavo Santaolaya, Illya Kuyaki and The Valderramas, Control Machete, Celia Cruz, Nacha Pop. Supervisión musical: Lynn Fainchtein.

Edición: Alejandro González Iñárritu, Fernando Pérez Unda, Luis Carballar.

Duración: 147 min.

Reperto: Vanesa Bauche, Gabriel García Bernal, Álvaro Guerrero, Humberto Busto, Adriana Barraza, Dunia Zaldívar, Gerardo Campbell, Emilio Echevarría, José Sefami, Rodrigo Murria, Jorge Salinas, Marco Antonio Pérez Cabrera, Gabriel Gurrola.

De la calle (2001) de Gerardo Tort

Producción: Imcine, FOPROCINE, Tiempo y Tono Films, Zimat Consultores, con el apoyo de la Lotería Nacional, FFCC, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa, Hubert Bals Fund, Inernational Film Festival Róterdam, Fundación Toscano, Sundance Institute, Secretaría de Turismo del Gobierno del D. F., Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno del D. F., Fundación Quimera A. C., Lillian Haugen, Héctor Ortega. Producción ejecutiva: Lillian Haugen, Héctor Ortega. Productor Asociado: Gerardo T. Julio Derbez; México, 2001.

Dirección: Gerardo Tort.

Guión: Mariana Stavenhaden.

Fotografía: Héctor Ortega

Música: Diego Herrera. Diseño de audio: Carlos Aguilar.

Edición: Juan Carlos Solórzano. Montaje: Juan Carlos Solórzano, Carlos Hagerman, Gerardo Tort. Postproducción: Juan Carlos Rulfo.

Duración: 90 min.

Reperto: Luis Fernando Peña, Maya Zapata, Armando Hernández, Mario Zaragoza, Alfonso Figueroa, Abel Woolrich, Cristina Michaus, Vanesa Bauche, Luis Felipe Tovar, Jorge Zárate, Norma Angélica, Roberto Ríos "Raki", Alfredo Escobar, Dolores Heredia.