



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Estudios Superiores Aragón

El cine mexicano como factor de la auto-reproducción del machismo en México. Estudio de caso “Amores Perros”

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA**

PRESENTA:

ALEJANDRO ZAMUDIO MICHUAD

DIRECTOR DE TESIS:

JAVIER LAZARÍN GUILLEN



CD. MX. 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 4 |
| Capítulo 1 “Entendiendo el proceso” | |
| 1.1 Definición | 9 |
| 1.2 La narrativa cinematográfica | 11 |
| 1.3 La dualidad narrativa-representativa | 14 |
| 1.4 Las narrativas como espejo crítico de la realidad | 16 |
| 1.5 La conexión cine-narrar-narrativa | 21 |
| 1.6 Las narrativas del cine mexicano | 24 |
| 1.6.1 Antecedentes del cine en México (primera etapa) | 24 |
| 1.6.1.1 1897-1900 | 26 |
| 1.6.1.2 1900-1910 | 26 |
| 1.6.1.3 1910-1917 | 27 |
| 1.6.2 Las narrativas a través del tiempo en el cine mexicano | 29 |
| 1.6.2.1 1917-1920 | 29 |
| 1.6.2.2 1920-1930 | 30 |
| 1.6.2.3 1930-1940 | 31 |
| 1.6.2.4 1950-1960 | 34 |
| 1.6.2.5 1960-1970 | 35 |
| 1.6.2.6 1970-1980 | 36 |

| | | |
|---------|--|----|
| 1.6.2.7 | 1980-1990 | 38 |
| 1.6.2.8 | 1990-2000 | 39 |
| 1.7 | Las narrativas actuales en el cine mexicano | 41 |
| 1.8 | Las narrativas como reflejo de la situación social | 42 |

Capítulo 2 “Del cine a la persona”

| | | |
|-----|--|----|
| 2.1 | Un enfoque psicológico sobre la recepción del cine por parte de los espectadores | 46 |
|-----|--|----|

| | | |
|-----|--|----|
| 2.2 | Un enfoque comunicativo/social sobre la recepción del cine por parte de los espectadores | 55 |
|-----|--|----|

| | | |
|-----|--|----|
| 2.3 | Un enfoque multidisciplinario sobre la recepción del cine por parte de los espectadores (psicología-comunicación-social) | 60 |
|-----|--|----|

Capítulo 3 “Del papel a la realidad: el cine mexicano como factor de la autoreproducción del machismo”

| | | |
|-----|-------------------------|----|
| 3.1 | Machismo | 63 |
| 3.2 | Análisis de la película | 67 |
| 3.3 | Análisis cuantitativo | 78 |
| 3.4 | Confrontación de datos | 85 |

| | |
|----------------------------------|----|
| Conclusiones | 86 |
| Fuentes de consulta | 92 |
| Anexos | 95 |

Introducción

En el presente proyecto se abordará un tema que acontece en la cotidianidad en la que nos encontramos en la actualidad, ya que nos acercamos a un objeto que está estrechamente cercano a lo que fuimos, somos y muy probablemente seremos (al menos conjuntamente como sociedad); estamos hablando del machismo.

El machismo ha sido a lo largo de la historia en México un punto del cual no nos hemos podido desprender a pesar de diversas estrategias, acciones, políticas públicas las cuales han buscado erradicar esta situación o al menos minimizarla o hacerla menos visible. Pero ¿Por qué no lo hemos conseguido eliminar?

La respuesta a esta interrogante puede estar en muchas variantes o vertientes generales, tal vez tradición, podría ser cultural, inclusive psicológico o político; algunas otras un tanto más específicas que atañen a los medios de comunicación, a los libros, a la religión, a la educación por mencionar algunas.

Pero la intención de esta tesis es ahondar en un aspecto que a propia consideración funge como un fuerte medio para que siga existiendo un machismo, con esto me refiero a la comunicación a través de sus medios y en específico al cine como el medio importante para la visión de esta investigación.

Desde su creación el arte cinematográfico se convirtió rápidamente en algo que era capaz de poder impactar de forma importante en las personas que lo observaban y en la sociedad en general, inclusive podemos tomar esas historias o recuentos populares que relatan el impacto que sufrían las personas al ver un ferrocarril en movimiento (una de las primeras grabaciones cinematográficas en la historia); era tan impactante para el público ver un ferrocarril moviéndose en una pantalla que lograba ocasionar euforia de tal modo que consiguió que las personas se formaran con tal de ver esas grabaciones, las cuales cabe destacar eran tomadas de algo tan cotidiano en la sociedad de esa época como el andar de un ferrocarril.

Así como las sociedades fueron avanzando y evolucionando en aspectos sociales, políticos, culturales o tecnológicos, el cine siguió una forma paralela a ese avance que experimentaban en la cotidianidad, es decir, se fue modificando y adaptando a los distintos contextos y herramientas en los que se desarrollaba. Es con todo esto que se puede observar y analizar estos cambios mencionados logrando entender del cine generalmente se relaciona de una forma muy directa con el contexto donde se crea y las características el mismo.

De igual modo y algo que llegó a complementar ese cambio en la importancia e impacto que tenía el cine, fue la llegada en primer momento del sonido a las filmaciones, lo cual logro sumar el impacto y trascendencia a los procesos e historias que se contaban en cada película que se observaba por parte de la audiencia, ya que la transformación de filmes mudos a sonoros logro generar una mayor transmisión de sensaciones a la audiencia. Durante esta transformación se vivieron situaciones como la segunda guerra mundial donde logró observar de manera ferviente como el cine fungía como ese medio que ayudaría a fortalecer una ideología, una postura o un planteamiento particular que el creador del filme quería lograr bajo el contexto determinado y que buscaba y conseguía inclusive impactar las necesidades o el fin que tenía como propósito de su creación.

El segundo omento que volvió a transformar la forma en la que el cine se desarrollaba, fue la llegada del color a las películas. Este suceso derivó en que el cine se convirtiera en lo que hoy conocemos y con las características básicas que siguen todas las películas.

El cine a lo largo de los años y de su existencia se ha visto directamente relacionado con diversos acontecimientos sociales reales que han sido mostrados de una manera tajantemente representativa o de una manera un tanto más ficticio, pero sin importar ese detalle ha estado inmerso en las sociedades y cada vez pareciera esto crecer y hacerse más fuerte, ya que no es necesario hoy en día acudir estrictamente a una sala de cine para poder ver un filme sea del género que sea.

Todo esto se menciona para entender la importancia o la trascendencia que ha logrado tener el cine para las sociedades actuales y como evidentemente estainmerso en el día a día de las personas y culturas. Entonces por qué no ver en el cine una herramienta o un medio del cual puede lograr cambiar una situación común en una sociedad o por otra parte continuar reproduciéndola.

Es así como para esta tesis se considera el cine como un medio poco estudiado pero que tiene el potencial de cambiar algo tan arraigado en los individuos como lo es el machismo, pero no basta con creer esta suposición o con plantearlo de una manera en la cual no se tenga un sustento real y sólido que pueda apoyar o incluso refutar la postura de que el cine funge como un medio que ha contribuido a diversas situaciones en las sociedades sigan existentes, dentro de ellas el machismo en México.

Con esta investigación se logra entender desde el origen de un planteamiento narrativo en el cine, el proceso que conlleva la interiorización desde puntos sociales y psicológicos y como en la praxis afecta a los individuos de una sociedad, lo que nos llevara a una conclusión que muestre el papel que puede y logra tener el cine en la sociedad.

Para esto se desglosarán tres ejes fundamentales para el presente texto, los cuales se relacionaran complementándose para generar un análisis y propuesta sólida mencionada con anterioridad.

El primer eje corresponderá a un análisis de las narrativas y la evolución que han tenido a través de los años (teniendo una división por décadas), esto con la intención de observar como es que se ha logrado adaptar a los distintos contextos y generar cierto tipo de narrativas de acuerdo al entorno social en que se crean y exhiben.

Como segundo eje se abordará el proceso social y psicológico que tiene la introyección de ideas y de narrativas propuestas en la literatura o el cine mismo, logrando con ello observar de mejor manera como es que los individuos recopilan e interiorizan distintos aspectos que son visibles, comunes en su vida cotidiana.

Como último eje se hará un análisis cuantitativo y cualitativo, los cuales buscan por un lado ver la reacción de una determinada muestra ante ciertas narrativas, y por el otro lado lograr observar de fondo los indicadores, acciones y plasmadas en nuestro estudio de caso determinado (película “Amores Perros”) que logre realizar una confrontación de datos que impulse hacia la veracidad de nuestro planteamiento en la presente tesis.

Capítulo 1
“Entendiendo el proceso”
Las narrativas

1.1 Definición

Para poder hablar de narrativas, primero es necesario tener una idea clara de lo que estas significan y lo que involucran.

Para comenzar podríamos hablar sobre la acción de narrar, la cual consiste principalmente en relatar un acontecimiento, sea real o imaginario, hay que aclarar que esto puede hacerse de diversas maneras, sea escrito, verbal, cinematográfico, entre otros.

La narratología es la disciplina semiótica¹ a la que compete el estudio estructural de los relatos, así como su comunicación y recepción². Esta ciencia tiene una definición de narración, la cual argumenta que esta es la sucesión lógica o causal de hechos producidos por un tiempo determinado. En una estructura tradicional, la situación inicial se ve digerida por los acontecimientos que suceden a lo largo del relato y finaliza con una transformación de la situación. Sin embargo, hay muchas otras estructuras en las que se juega cronológicamente con los hechos.

Esta disciplina debe en gran forma su utilidad a la estructura que tiene dentro de sí misma, ya que divide narración, narrador, personajes, entre otros elementos que conforman todo un relato.

De una manera más particular, José Valles determina que el concepto mismo de la narrativa abarca dos variables: en primer lugar, se encuentra el género natural, el cual es aquel que junta a otros tipos discursivos básicos constituye la estructura tripartita de los géneros literarios; como segunda variable, determina que la narrativa es un discurso marcado y caracterizado por el acto de relatar, de contar (sea escrito o verbal) una historia³. Para el presente texto nos enfocaremos en la

¹ Ciencia que estudia distintas señales, signos y códigos de comunicación lingüísticos y no lingüísticos en el marco de la vida social. Esta ciencia abarca de forma nodal la relación entre el signo dado por una persona o dado por una subjetividad social y la recepción que tiene en los individuos de acuerdo a la interpretación subjetiva del mismo o la subjetividad previamente aceptada a un nivel social.

² Landa, J. Á. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la dicción narrativa*.

³ Valles C., José R. (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Vervuert.

segunda variable antes mencionada, ya que se adecua de manera idónea al planteamiento investigativo del tema.

Complementando lo dicho por Valles, la teórica M. Elsa Bettendorff menciona que el narrar equivale a decir algo, es decir, a producir un discurso para alguien en un tiempo y lugar específico, lo cual a su postre genera un relato, el cual se definiría como la culminación conjuntada de una narración determinada⁴. Esto nos confirma la estrecha relación entre los conceptos de narración y relato, aunque del mismo modo establece la necesidad de una narración para la posterior existencia de un relato.

Con los anteriores autores es que comprendemos de manera concreta a la narrativa como aquella culminación de algo dicho, sea escrito o de manera verbal, que engloba características como tiempo y espacio determinado dentro de sí misma y de la historia que cuenta.

Habiendo concretizado la definición de la narrativa es importante entender que esta abarca diversos tipos los cuales abarcan la mayoría de textos que conocemos en la actualidad. Dentro de esa variedad de narrativas podemos encontrar las narrativas literarias, dentro de las cuales se encuentran los cuentos (caracterizada por ser corta y con pocos personajes), la novela (de mayor extensión y amplitud en personajes y escenarios), historietas (mezcla entre elementos gráficos y texto), diario de vida (escrito en primera persona por el personaje central del texto), biografía (explicativa hacia un personaje en concreto y su desenvolvimiento durante su vida). De igual modo existen narrativas no literarias como la crónica (utilizando orden cronológico sobre un suceso determinado), noticias (buscan la información), manuales (pretenden ser funcionales para cierta acción). Del mismo modo podemos observar narrativas lineales (siguen un orden cronológico dentro de su narrar), y las no lineales (no contienen una secuencia temporal dentro de sí mismas). Pueden ser verbales

⁴Prestigiacomo, M. E. (s.f.). *El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video*. Buenos Aires: Longseller.

(utilización de palabras para contar algo) o no verbales (usan signos, señales y emociones para contar algo). De igual forma pueden ser reales o de ficción.

Con todo esto es fácilmente observable la diversificación que existe dentro de las narrativas y la apertura dentro de las mismas, ya que una puede pertenecer a más de un tipo solamente, claro ejemplo es la narrativa en el cine, la cual utiliza elementos lineales y en ocasiones no lineales, reales y ficticios, verbales y no verbales, y todo siendo una narrativa no literaria.

1.2 La narrativa cinematográfica

Teniendo en claro lo que conlleva el acto de narrar y la narrativa por sí misma y de manera general, es necesario enfocarse en el ámbito que compete el tema tratado en la presente investigación, es decir, un ámbito cinematográfico.

Es con esto, que lo mencionado en el apartado anterior funge como base para el apoyo de la escuela semiológica que estudia el cine. Christian Metz y Jacques Aumont, quienes forma parte de esta corriente, sostienen que las fronteras de lo narrativo se confunden con las fronteras del cine mismo, es decir, desde este punto de vista para que el cine no fuera narrativo, sólo le quedaría ser totalmente abstracto e inclusive desafiar toda creación de formas, ya que el simple hecho de percibir una estructura en un tiempo o espacio determinado, implica asistir a desarrollos que exigen efectos de simetría y complementariedad, los cuales son patrones propios de una narración y narrativa⁵. Con esto, la escuela semiótica de lo cinematográfico convierte a la narración en un pilar dentro de la estructura del cine, considerando inclusive que este último no sería lo que es o puede ser, sin la narración.

Para Aumont la acción de narrar cinematográficamente o la narración cinematográfica implica dos cosas: en primer lugar, que el desarrollo de la historia

⁵ Russo, E. A. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

se deje a la discreción del que la cuenta y que pueda utilizar un determinado número de trucos para conseguir sus efectos; en segundo lugar, que la historia tenga un desarrollo reglamentario, a la vez por el narrador y por los modelos en los que se conforma⁶. Esto quiere decir que el narrador tiene el control de los tiempos, de los modos y formas en las que narra, aunque es necesario que tenga una estructura establecida, ya que perdería sentido sin ella, ocasionando incluso una abstracción dentro del filme.

En el estudio de las sociedades, sin importar el ámbito en que se analice, es fundamental observar y entender el contexto, ya que este tiene una afectación directa con lo que la sociedad produce o reproduce. En el ámbito de lo cinematográfico, específicamente en la acción de narrar, es decir, hacer narrativas para un filme, esto no queda exento, es decir, es indudable la influencia que tiene el contexto para la creación de narrativas, sin importar el tema que estas aborden o traten, ya que de cierto modo siempre tendrán poca o mucha representación de la época, ideas, tradiciones, pensamiento, o en palabras de Bordieu, el “*habitus*”⁷ de la sociedad.

Independientemente del contexto y la influencia que este tiene sobre la estructuración de las narrativas cinematográficas, existe una base la cual retomaré de Bordwell y Thompson, quienes definen a la narrativa como una cadena de

⁶Aumont, J. (1985). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje narración, lenguaje*. BarcelonPaidos.

⁷Safa, P. (s.f.). El concepto de habitus de Pierre Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México. *Revista de la Unviversidad de Guadalajara*. Por habitus Bourdieu entiende el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos esquemas generativos están socialmente estructurados, han sido conformados a lo largo de la historia de cada sujeto y suponen la interiorización de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal. Pero al mismo tiempo son estructurantes: son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente. Para ejemplificar podríamos observar a la mujer en medio oriente y a la mujer de un país primer mundista, mientras que la primera se ha desarrollado en un ambiente de inferioridad hacia el hombre, de seguir comportamientos, de utilizar cierta vestimenta, así se le educa, así vive y así lo cree, por el otro lado la otra mujer acostumbrada a una vida libre, con pensamiento y actitudes tomadas por ella misma, sin ser menor que un hombre, tiene otro pensamiento, esto refleja las diferencias entre el habitus de dos mujeres que se desenvuelven en dos sociedades distintas, las cuales le dan un pensamiento desde su nacimiento hasta su muerte.

acontecimientos con relaciones causa-efecto, que transcurre en el tiempo y espacio⁸, con esto se pretende conceptualizar de manera concreta la narrativa.

Es así que se entiende como narrativas, cinematográficamente hablando, a esa forma en que se narra una cadena de acontecimientos, que involucre imágenes, sonidos, silencios, movimientos, entre otras cosas, y que al mismo tiempo está involucrada en una relación de causa-efecto y espacio-tiempo, sin importar que estos sean o no reales.

Antes de pasar al siguiente apartado cabe retomar aspectos trascendentales para entenderlo de mejor manera, como se explicó con anterioridad, el narrar conlleva aspectos de diversos tipos de narrativas, es decir, los no verbales, los que van más allá de un texto. El tipo de narrativa utilizada dentro del cine abarca una amplia utilización de aspectos que lo hacen complejo en su estudio profundo, que lo convierten en un todo que es necesario analizarlo de manera específica si es que se quiere entender de la mejor manera posible.

Dentro de lo principal que debemos de analizar del cine o al menos en el presente trabajo debido a la importancia para el mismo, es la relación existente entre cine y sociedad, o siendo más concretos, en su narrativa y el público, es decir, como la película y en específico su narrativa influye en la sociedad que lo observa.

Debido a lo explicado en el presente apartado es importante destacar que a pesar de que la narrativa del cine conlleva diversos aspectos generales de otro tipo de narrativas, esta no deja de ser una narrativa, por lo cual involucra un aspecto semiótico que el espectador observará en pantalla, esto quiere decir, que a través de su forma de contar algo utilizará expresiones, signos, lenguaje para hacerlo, y con esto logrará una representatividad a ojos del espectador, quien entiende y conoce lo que se le presenta de manera consciente o inconsciente.

Es decir, el cine conlleva desde su formación narrativa una representación semiótica subjetiva para quien lo observa o analiza.

⁸ David Bordwell, K. T. (1995). *El arte cinematográfico*. Grupo Planeta.

1.3 La dualidad narrativo-representativo

Como se mencionó con anterioridad, existen aspectos fílmicos que hacen por naturaleza representativo al cine, las narrativas son uno de esos aspectos, que conforman la esencia misma de las películas, pero al mismo tiempo proveen un sentido y una representatividad al filme.

Es posible decir que las narrativas, son probablemente uno de los aspectos que consagran de manera más fuerte la representatividad del cine, esto debido a que, si tiene una narrativa, automáticamente deja de ser abstracto, por lo que el espectador es capaz de entenderlo como algo real, es decir, entenderlo como algo que se está representando dentro de un filme.

Es muy complicado entender al cine como algo no representativo, esto debido a los dos aspectos planteados en torno a la representación. Por otro parte para que un filme sea totalmente no narrativo, tendría que no ser no representativo, es decir, no debería ser posible para el espectador, ni para alguien que lo observe, reconocer algo en la imagen, donde no se percibirán relaciones de tiempo ni sucesión, de causa y consecuencia entre los planos o los elementos, ya que estos conducen irremediabilmente a la idea de una transformación imaginaria de una evolución ficcional regulada por la instancia narrativa⁹, es decir, al reconocer tiempo, espacio, causa, efecto, es debido a que estos son planteados por una narrativa estructurada previamente en el filme.

Esta idea refleja de forma importante la relación entre una representación y las narrativas en una película. Es imposible generalizar de forma total a las películas, pero sí es observable que en su gran mayoría, todas presentan una narrativa, y esto quiere decir, terminan generando una representación.

⁹Aumont, J. (1985). *Estética del cine : espacio fílmico, montaje narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Metz tiene un planteamiento tajante referente a esta dualidad planteada, él dice que sencillamente, si una película es narrativa (como son casi todas), va a ser representativa sin importar nada más¹⁰.

El cine moviliza no sólo al intelecto y al afecto, sino a varios sentidos a la vez porque el sentido del mundo sólo es captable a través de una combinación de sentido y sensibilidad, como diría Austen y es que la racionalidad, no está excluida, sino mediada por el impacto emocional¹¹. En el componente afectivo, se incluye la racionalidad como un elemento esencial de acceso al mundo y así, para apropiarse de un problema cotidiano o filosófico, no es suficiente con entenderlo, también hace falta interiorizarlo. Debemos emocionarnos para entender, no necesariamente para aceptar. Esa concreción, en toda su complejidad, es la que tiene que expresarse necesariamente en forma narrativa.

Con lo anterior se plantea el alcance que presentan las narrativas, involucrando sensaciones y sentimientos, los cuales ayudan a interiorizar una situación planteada de forma narrativa en una película, ocasionando con esto una mayor representación.

El cine, como tecnología visual, ofrece la posibilidad de explorar la experiencia de acercamiento al otro, gracias al proceso de identificaciones que todo espectador realiza frente al filme¹². Con esto y entendiendo la similitud que en ocasiones tienen entre concepciones culturales el espectador, realizador, cineasta, genera una mayor representación.

Por otro lado, y dejando de lado el aspecto técnico del cine mismo, existen definiciones claras sobre qué es una representación social en particular, las cuales ayudarán a entender lo complejo que es la representación dentro del cine mismo.

Dentro de todas las definiciones existe una que ayuda a comprender de manera nodal la relación antes mencionada, la cual consiste en que: las representaciones sociales son sistemas de valores, ideas y prácticas que tienen una doble función:

¹⁰ Dudley, A. (1992). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Ediciones Riapl SA

¹¹ Cabrera J. Cine. (1999) *100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa

¹² Dobson R. Can medical students learn empathy at the movies? BMJ.

en primer lugar, establecer un orden que permita a los individuos orientarse en un mundo social y dominarlo; y en segundo término, permitir la comunicación entre los miembros de cada comunidad, aportándoles un código para el intercambio social y un código para denominar y clasificar de manera inequívoca los aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal.¹³

Retomando la conceptualización anterior, es observable como la creación de una narrativa determinada, está influenciada de manera directa por la realidad y contexto en el que el autor la narra, la cual conlleva códigos que se comunican a través del cine los cuales llegan al receptor, quien se convierte en el punto de llegada de toda una representación social (del narrador) a través de una narrativa cinematográfica.

1.4 Las narrativas como espejo crítico de la realidad (narrativas realistas)

Es necesario ir adentrándonos de manera paulatina a este tema, para poder conseguir un entendimiento adecuado e ir acercándonos a los fines nodales de esta tesis.

Todas las sociedades tienen historias, tradiciones que están arraigadas así mismas, mientras que tienen otras que, debido a la modernidad, ya comparten con otras. Las narrativas tradicionales tratan por lo general de conocimientos sobre la vida, la cultura, la moral, las cuales son importantes debido al papel central que juegan para la conformación de los individuos.

El cine es, podríamos decir, un arte narrativo, por ende, se dedica a contar historias, ha sido utilizado como forma de preservación cultural, complementando el papel de las narrativas de la literatura (bíblicas, evangélicas, entre otros), que

¹³ Moscovici, 1973: 30 en Duveen 2003.

han sido un elemento clave para la transmisión de actitudes morales¹⁴. Existen infinidad de películas que se han convertido en un parteaguas moral y ético.

Un elemento clave, y que se conjunta con la narración, es la imagen, podríamos decir que, conseguida la imagen ocasionada por una narrativa, provoca una sensación, esa sensación una idea. Para Sergei Eisenstein, las imágenes del cine entran por la vista y de ahí van al cerebro, y por eso tienen más oportunidades de llegar rápidamente al punto principal, de esta forma los cineastas de todos los tiempos nos han demostrado que es la captación de lo real, aunque sea mediante la ficción, lo que nos hace sentir y razonar, observar la vida como un todo, es decir, generar una representación de sí mismos, reflejando la realidad¹⁵.

Lo que penetra a través de los ojos, produce un gran impacto en muchos niveles sensoriales. Es a través del efecto de choque, de la violencia sensible, de franca agresividad mostrativa, que es posible que el espectador cobre una aguda conciencia del problema o más claro, que se sensibilice. Es esta mediación emocional tal vez, indispensable para entender problemas como los de la guerra, y no tan sólo para emocionarse con ellos. Como los seres humanos somos estructuralmente morales y la ética es la columna vertebral de nuestros actos, una película se convierte en paradigma de moralidad. El cine o la vida como un todo se funde con la ética como razón práctica de la vida y de los hábitos humanos.

Las películas tienen normalmente un significado que va más allá del argumento. El cineasta (entendiéndolo como la mezcla o cabeza de guionista, editor, productor y director) escoge un aspecto de la realidad y con técnicas de montaje trastoca esa realidad que ha recogido en la objetividad, para después componer su obra. A través de la acción fragmenta y reconstruye el espacio y el tiempo, si lo considera conveniente trae cosas del pasado o el futuro que imagina. Carl T. Dreyer planteó que lo importante no es sólo captar las palabras en las películas, se debe obtener hasta los pensamientos más profundos de los actores, a través de sus expresiones más sutiles. Porque esas expresiones desvelan el parecer del

¹⁴ Muñoz Calvo S, Gracia, D. Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes. Editorial Complutense. S.A., Madrid; 2006

¹⁵ Geduld H. Los escritores frente al cine. Madrid: Editorial Fundamento; 1999.

personaje, sus sentimientos inconscientes, los secretos que reposan en las profundidades de su alma y es que lo que le interesa al cine es el drama humano, el adentrarse en la vida y sus conflictos, contribuyendo así al conocimiento de las personas¹⁶.

El terreno simbólico es un elemento clave de la vida social y se utiliza mucho en el cine, porque todo lenguaje contiene un contenido simbólico que se debe conocer para comprenderlo, más aún porque en él figuran sobre todo muchos elementos de la comunicación no verbal. Los directores de cine tratan de dar testimonio de la realidad social que les rodea. Las películas son también una obra colectiva por lo que reflejan el momento y la realidad social y política de los años en que fueron filmadas.

Es con esto y conjuntando la realidad social, con las narrativas, con las técnicas del cine en su creación, los códigos y símbolos, es posible entender la participación de una narrativa realista.

Al ya hablar en concreto de una narrativa realista, podríamos entenderla como el relato con un orden tiempo y espacio determinados que conlleva un aspecto real determinado, tanto en el lugar, el tiempo, y la situación que muestre esa narración.

Si nos enfocamos de una manera particular en la narrativa realista cinematográfica podríamos observarla como el desarrollo de la historia dentro de una película que cuenta un aspecto real social dentro del tiempo y espacio en que se narra.

Todo esto conlleva a la creación de un cine realista, el cual define como un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico¹⁷. Es decir, un determinado tipo de filmes que muestran narrativas que reflejan aspectos determinados de la sociedad en que se desarrolla y/o crea, donde al mismo tiempo presentan códigos y símbolos que representan de manera más fiel la realidad concreta del tiempo y espacio abordados.

¹⁶ Dreyer CY. Reflexiones sobre mi oficio. Barcelona: Paidós; 1999

¹⁷ Burch, N. (1987). *El tragaluz infinito*. España. Cátedra

Es con esto que el cine realista ha estado presente a lo largo de la historia mundial del cine, basta con observar, aunque siempre con tendencias dentro del mismo realismo. En el primer cuarto del siglo XX, el cine buscaba temas y estilos del “mundo cotidiano”, como las condiciones después de la primera guerra mundial, la violencia ocasionada por el hampa en Estados Unidos (*Scarface*¹⁸), las situaciones de las familias campesinas en Estados Unidos (*The grapes of wrath*¹⁹), la explotación de migrantes al sur de Francia (*Toni*²⁰), la vida moderna y deshumanización del trabajo a nivel mundial (*Modern Times*²¹), la crítica a las dictaduras y búsqueda de democracia a nivel internacional (*The Great Dictator*²²),

¹⁸*Scarface*. Producida por Howard Hughes, 1932, dirigida por Howard Hawks. Sinopsis: Tony Camonte, un pistolero italiano, ignorante y sin escrúpulos, es el lugarteniente del hampón más poderoso del South End de Chicago. Ambicioso y cruel, Camonte, que por una cicatriz que le cruza el rostro recibe el apelativo de Scarface, elimina poco a poco a los rivales de Lovo hasta que, con la ayuda de su amigo Guino Rinaldo, le arrebató también el poder y se convierte en el amo de la ciudad. Tras un mes de vacaciones en Florida descubre que su hermana Cesca, por la que siente un amor confuso y arrebatado, es la amante de Guino. Tony acaba con Guino antes de que su hermana pueda decirle que ya se habían casado; después de esto la policía busca a Tony por el asesinato de Guino Rinaldo. Camonte se atrincheró en su mansión junto con su hermana. Los policías entran, disparan a Camonte en la puerta de su habitación, pero este les cierra, lo que provoca que su intento no tenga éxito. Luego, Tony dispara con una ametralladora, mientras que su hermana está recargando cartuchos de escopeta, después de que su hermana sea alcanzada por una bala, Tony le dice que no lo deje solo, y que lo ayude, pero después de su intento porque su hermana este con él, Cesca muere, en el mismo momento los policías lanzan una bomba lacrimógena, lo que provoca que Camonte trate de salir de su mansión, por no poder ver claro, en su desesperación por escapar, sale afuera de la mansión, pero los oficiales que estaban rodeando la casa, le disparan, y él cae a la pista, en una pantalla de un edificio.

¹⁹*The grapes of wrath*, 20th Century Fox. 1940. Dirigida por John Ford. Sinopsis: Tom Joad (Henry Fonda) regresa a su hogar tras cumplir condena en prisión, pero la ilusión de volver a ver a los suyos se transforma en frustración al ver cómo los expulsan de sus tierras. Para escapar al hambre y a la pobreza, la familia no tiene más remedio que emprender un larguísimo viaje lleno de penalidades con la esperanza de encontrar una oportunidad en California, la tierra prometida.

²⁰*Toni*. Films Marcel Pagnol . 1934. Dirigida por Jean Renoir. Sinopsis: Toni, un joven inmigrante que trabaja como cantero en Provenza, se aloja en casa de Marie, una joven que se enamora profundamente de él. Toni, sin embargo, ama a otra mujer, la ardiente y compleja Josefa, a la que también desea Albert, el capataz de Toni. El conflicto de intereses acaba estallando violenta y dramáticamente.

²¹*Modern Times*. UnitedArtist. 1936. Dirigida por Charles Chaplin. Sinopsis: Extenuado por el frenético ritmo de la cadena de montaje, un obrero metalúrgico acaba perdiendo la razón. Después de recuperarse en un hospital, sale y es encarcelado por participar en una manifestación en la que se encontraba por casualidad. En la cárcel, también sin pretenderlo, ayuda a controlar un motín, gracias a lo cual queda en libertad. Una vez fuera, reemprende la lucha por la supervivencia en compañía de una joven huérfana a la que conoce en la calle.

²²*The Great Dictator*. UnitedArtist, Charles Chaplin Corporation. 1940. Charles Chaplin. Sinopsis: Un humilde barbero judío que combatió con el ejército de Tomania en la primera guerra mundial vuelve a su casa años después del fin del conflicto. Amnésico a causa de un accidente de avión, no recuerda prácticamente nada de su vida pasada, y no conoce la situación política actual del país: Adenoid Hynkel, un dictador fascista y racista, ha llegado al poder y ha iniciado la persecución del pueblo judío, a quien

criticar etapas posteriores a la guerra civil española (*Los condenados*²³), retratar aspectos post revolucionarios en México (*Que viva México*²⁴), la lucha de mafias en Estados Unidos (*Goodfellas*²⁵), por mencionar algunos ejemplos.

Esto claramente es la comprobación de que, aunque no de manera dominante el cine con sus narrativas realistas ha estado presente a lo largo de la evolución cinematográfica mundial.

Aunque es puntual y trascendental lo presentado hasta el momento en este capítulo, es necesario entender que la narrativa no es lo único dentro de las películas, existen diversas cosas, técnicas y/o aspectos que lo complejizan y que trabajan conjuntamente con la narrativa para poder generar una dualidad, por un lado, el cine en si mismo dentro de si, y por otro el cine mostrado hacia el espectador.

Es por esta razón que es necesario profundizar de una mayor manera las conexiones existentes en la creación de la dualidad antes mencionada.

considera responsable de la situación de crisis que vive el país. Paralelamente, Hynkel y sus colaboradores han empezado a preparar una ofensiva militar destinada a la conquista de todo el mundo.

²³ *Los Condenados*. Cervantes Films. 1953. Manuel MurOti. Sinopsis: En los campos manchegos una mujer trabaja la tierra con la ayuda de un joven forastero. Su marido está en prisión por un crimen que cometió en un ataque de celos. Todo va bien hasta que el hombre recobra la libertad y con él vuelven los fantasmas del pasado.

²⁴ *Que viva México*. Mexican Films Trust. 1932. Dirigida por SegeiEiseintein. Sinopsis: Film en cuatro episodios, más un prólogo y un epílogo. El prólogo presenta imágenes alegóricas del México prehispánico. El episodio "Sandunga" recrea los preparativos de una boda indígena en Tehuantepec. "Fiesta" desarrolla el ritual de la fiesta brava, mientras que "Magüey" escenifica la tragedia de un campesino victimado por rebelarse contra su patrón. "Soldadera" muestra el sacrificio de una mujer revolucionaria. El epílogo, también conocido como "Día de muertos", se refiere al sincretismo de las distintas visiones que coexisten en México alrededor del tema de la muerte.

²⁵*Goodfellas*. Warner Bros. 1990. Dirigida por Martin Scorsesse. Sinopsis: Henry Hill, hijo de padre irlandés y madre siciliana, vive en Brooklyn y se siente fascinado por la vida que llevan los gánsters de su barrio, donde la mayoría de los vecinos son inmigrantes. Paul Cicero, el patriarca de la familia Pauline, es el protector del barrio. A los trece años, Henry decide abandonar la escuela y entrar a formar parte de la organización mafiosa como chico de los recados; muy pronto se gana la confianza de sus jefes, gracias a lo cual irá subiendo de categoría.

1.5 La conexión cine-narrar-narrativa

Habiendo entendido el punto central del presente capítulo, es necesario corroborar comprender de manera concreta y certera la relación existente entre narrativa cinematográfica y el cine, en específico las películas, es decir, como la narrativa actúa o funge sobre la creación de una película y el papel que esta tiene ya dentro de la culminación fílmica.

Para comenzar esta comprensión de la relación entre narrativa y cine, es necesario retomar aspectos técnicos del cine por sí mismo, que van desde su creación, sus aspectos, hasta su exposición.

Empezando es necesario abordar el aspecto estético-técnico del cine por sí mismo, ya que como la mayoría de producciones en la actualidad, el cine se rige bajo ciertas normas, pautas y procesos, los cuales le otorgan una validez a sí mismo y lo convierten (al menos en su proceso) en un film verdadero.

Dentro de estos aspectos pertenecientes comúnmente a la técnica del cine se encuentran cuatro: el espacio fílmico, el montaje, el lenguaje y la narración (en el cual ahondaremos de mayor manera).

El primer aspecto es el espacio fílmico hace referencia a como su nombre lo dice, a un espacio “virtual”, creado y construido en la mente del espectador a partir de los elementos que dentro de la misma película se proporcionan. Esto se obtiene al montar los diversos fragmentos de película que componen una escena se crea un espacio y un ambiente nuevos que surgen de la imagen y que capta el espectador, que tiene la impresión que los fragmentos reunidos constituyen una acción unitaria, la cual es observada y aprehendida por el receptor.

Esto quiere decir, que esto es lo creador por el mismo espectador a nivel mental, algo que inconscientemente une dentro de su razonamiento y entiende como un todo y no como partes aisladas.

Como segundo aspecto se encuentra el montaje, el cual es el principio que regula la organización de los elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración²⁶.

Es importante entender que a diferencia del espacio fílmico que es una conclusión de sumar partes, el montaje es el proceso que lleva a la conclusión.

Como tercer aspecto se encuentra el lenguaje. Hablar de lenguaje suele ser un poco abstracto debido a su naturaleza, es decir, no podemos entender el lenguaje como un hecho lingüístico por sí mismo, o no al menos dentro del cine, debemos entender este aspecto como una conjunción de cosas que le dan la universalidad al cine.

Con lo antes mencionado me refiero a la importancia que tiene este aspecto, ya que rompe las barreras verbales o de la lingüística y las existentes diferencias entre estas dentro de las diversas sociedades a nivel mundial. Esto lo logra utilizando un lenguaje propio, un lenguaje que busca ser entendido a nivel mundial a base de movimientos, acciones, expresiones, movimientos, los cuales son individualmente y conjuntamente entendidos por casi la totalidad de las sociedades.

Es por esta razón que resulta más sencillo entender una película realizada y producida en una sociedad distinta a la nuestra (con su idioma, costumbres) sin siquiera tener conocimientos sobre ella, a poder comprender una novela o texto donde si no se conoce el idioma, será imposible entender.

²⁶Aumont J. (1989). *Estética del cine*. España. Paidós

Como último aspecto se encuentra la narración, en el cual se profundizará de mayor manera debido a la importancia para el presente texto e inclusive para la totalidad de una película. En los anteriores apartados se ha definido que es el narrar, con esto podemos decir que el narrar dentro del cine, es contar una historia la cual a la postre se mostrará en la película, es decir, es crear una historia, un relato el cual servirá como base para un film.

Pero hay que ser precisos y entender que el narrar en el cine es lo antes mencionado, pero no involucra una linealidad, una lógica o temporalidad, simplemente es contar algo, algo que podríamos entender de alguna manera como un borrador, o como una idea de una historia, pero aun sin las bases que la convertirán en una narrativa cinematográfica verdadera.

Teniendo ya la narración para una película esa debe de cumplir un proceso de transformación hacia una narrativa cinematográfica, la cual involucrara tiempo, espacio y sentido a la idea o historia que se quiere plasmar.

Esta acción de narrar concluirá en la creación de un guión, el cual fungirá como base para seguir la historia que se quiere contar, o en otras palabras se va a contar, solo que este presenta una forma técnica y sistemática de acción diseñada para los actores, lugares y acciones se muestren de una u otra forma, la cual se convertirá en la narrativa cinematográfica.

De igual manera con anterioridad se definió la narrativa cinematográfica, la cual presenta características que la dotan de un sentido total y la contraponen a una abstracción parcial o total. Este tipo de narrativa es la que los receptores observan en una película, una que es parte de los aspectos de espacio fílmico, montaje y lenguaje del cine y que, al trabajar juntos, la dotan de sentido, expresiones, tiempo, espacio, universalidad y al mismo modo de capacidad de creación del espacio fílmico, aprehensión y recepción en el espectador.

A grandes rasgos en el presente texto se entiende a la narrativa cinematográfica como la base de todo, ya que es la que utiliza los demás aspectos técnicos antes mencionados para complementarse y lograr una culminación entendible y universal.

Habiendo entendido la relación entre cine narrar y narrativa cinematográfica, es posible entender la importancia de la comprensión de la misma dentro del film y la capacidad que tiene de proyección en el receptor.

Con lo anterior es posible entender a la narrativa cinematográfica de dos formas, la primera como un “todo” dentro de la película (abarcando tiempo, espacio, sentido, universalidad) y la segunda como un proceso entre destinatario (creador de una película) y el/los receptores, es decir, la parte que juega doble papel para una película, en sí misma y hacia el exterior, en su formación y en su creación.

Habiendo entendido y concretizado la narrativa, especificándola en el cine, junto con sus conexiones internas, para entenderlo de manera amplia y definida, es necesario comenzar a enfocarnos en tiempo y espacio que atañen a esta investigación, es decir, al cine propiamente mexicano y las narrativas que ha tenido dentro de él.

1.6 Las narrativas en el cine mexicano

Para poder ahondar de mejor forma en el tema tratado en el presente trabajo es necesario comenzar a entender y ejemplificar como es que se ha utilizado las narrativas en el contexto propio de nuestra sociedad, es por eso que se comenzará a desglosar a partir de décadas para su mejor comprensión.

1.6.1 Antecedentes del cine en México (Primera etapa)

Para comprender el desenvolvimiento del cine y sus narrativas concretamente en nuestro país, es necesario conocer la historia del mismo y su llegada a México.

En el año 1896 fue por primera vez proyectada una cinta en el país, esto se dio en una función privada para el entonces presidente Porfirio Díaz y cercanos a él, la cual se desarrolló en la Ciudad de México y más especialmente en el castillo de Chapultepec. Esta función fue propiciada por los representantes de los hermanos Lumiere (creadores del cinematógrafo²⁷), los cuales mostraron cintas grabadas en París, Veracruz y Ciudad de México.

Fue tanta la aceptación de este en aquel entonces novedoso artefacto que en ese mismo año se dio la primera función pública en el país. Para 1899 la aceptación social del aparato y del cine era tanta que inversionistas se lanzaron a promoverlo de gran manera e inclusive comenzaron a darse la creación de locales destinados a la reproducción de películas, llegando en 1900 a ser cerca de 22 locales en la ciudad.²⁸

A pesar del éxito que giraba en torno al cinematógrafo y las películas, México era un país dependiente de los filmes, ya que estos eran producidos exclusivamente por extranjeros, sumado al hecho de que en el país no se contaba con los instrumentos necesarios para el revelado de la misma película. Es con esto que en los primeros años de siglo XX, las películas se limitaban a mostrar situaciones grabadas por extranjeros, exceptuando momentos específicos de la realidad mexicana como la vida, paseos, reuniones del presidente o de los altos mandos del país.

Para su mejor comprensión es necesario entender el cine y su evolución por décadas, desde su llegada hasta la época actual del cine mexicano.

²⁷ Aparato creado en 1895 por los hermanos Lumiere, el cual fue capaz de grabar y reproducir escenas de la vida cotidiana de la época.

²⁸ Standish Peter, *Desarrollo del cine mexicano*, en Centro Virtual Cervantes.

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_64.pdf

1.6.1.1 1897-1900

Durante los últimos años del siglo XIX el cine llegó al país como un invento revolucionario y sorprendente para todas las personas, ya que rompió con la costumbre de observar una imagen fija transformándola en una imagen en movimiento, algo que jamás se había visto antes. En estos años el cine vivió un momento de proyección social importante dentro de México, ya que pasó de haber sido observado por Porfirio Díaz y allegados la primera vez, a tener alcance nacional y poder observarse en funciones montadas en espacios públicos a los que cualquiera podría entrar a cambio de un pago económico.

Durante estos tres años las películas grabadas en el país presentaban una duración escasa de pocos minutos, donde solo mostraban dos variantes, en primer lugar aspectos cotidianos de la sociedad mexicana como la llegada del tren, embarcaciones o paisajes de la ciudad; como segunda variante a mostrar era la vida del presidente y de la alta aristocracia mexicana, paseos en carruaje, reuniones que tenían entre ellos, por mencionar las más comunes.

Con esto los primeros años del cine en México fueron de presentación hacia la sociedad y de una rápida y creciente aceptación de la misma²⁹.

Durante esta década la mayoría de filmes que se realizaban eran hechos por extranjeros que visitaban o que pretendían negociar en el país con el cinematógrafo.

1.6.1.2 1900-1910

Durante la primera década del siglo XX el cine comienza a intentar las primeras nociones de una estructura determinada dentro de una película, aunque cabe

²⁹ De los Reyes, Aurelio. *Medio Siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Edit. Trillas, México, 1987, p. 17

destacar que sin conseguirlo, las películas comenzaban a presentar duraciones de una hora y en ocasiones trataban de tener un principio y un final dentro de ellas, aunque muchas veces para eso solo conjuntaban grabaciones individuales y sin relación estricta con el tema, para poder generar una temporalidad lineal dentro del filme.

Para incursionar en la presentación de una temporalidad de las grabaciones surgió la utilización de carteles en las grabaciones que llevaban a explicar lo que sucedía en las películas, sumado a que en las salas de proyección del país se contrataban a los llamados “gritones” los cuales fungían como los encargados de ir relatando los acontecimientos de la cinta para que toda persona que la estuviera viendo la pudiera entender de una manera correcta a la idea del director.

Es necesario recalcar que durante esta década se intentó dejar de lado el paisajismo³⁰ en las películas, el cual durante los primeros años abordaba de manera completa las películas.

Es posible decir que esta década fue la de mayor aprehensión de la técnica y el trabajo cinematográfico por parte del cineasta mexicano.

1.6.1.3 1910-1917

Durante este periodo de años el cine no solo fue utilizado como un entretenimiento, si no como una herramienta de propaganda de la Revolución la cual indicó a inicios de esta década, algo que es conocido como el cine documental revolucionario o el cine documental de la revolución, el cual atrajo

³⁰ Técnica utilizada dentro del cine, la cual consistía en resaltar el paisaje de la ciudad como iglesias, conventos, calles, entre otros lugares públicos.

enormemente la atención de la gente debido a la cercanía con el mismo tema que veían³¹.

Siendo utilizado como herramienta el cine sirvió para las dos partes de la revolución, es decir, para el gobierno y para los revolucionarios. La primera parte lo utilizó para intentar darle legitimidad al gobierno y tratar de disminuir la magnitud del movimiento, esto lo hacían con películas que seguían mostrando la aristocracia del país en fiestas, grabando zonas que no habían sido alcanzadas por el movimiento revolucionario, es decir, mostrar un México tranquilo en el que la revolución pareciera ser más de palabras que de hechos.

En su contraparte los revolucionarios utilizaron el cine documental para retratar de manera fiel y lo más real posible la lucha armada que era existente y se expandía por todo el territorio nacional, inclusive varios comandantes o líderes revolucionarios tenían dentro de su escuadrón camarógrafos que grababan las batallas y la situación alejada de la gran ciudad y de la tranquilidad en ciertas zonas. Como gran ejemplo podemos observar a Pancho Villa, quien en 1914 firmó con Mutual Film Corporation of the United States para que exclusivamente ellos pudieran grabar sus luchas armadas, inclusive si las condiciones no eran las mejores tener la forma de volver a otro enfrentamiento y grabarlo de manera adecuada³².

De igual modo esta parte utilizó el cine no solo para mostrar una revolución armada, sino una revolución política, dándoles seguimiento a líderes como Francisco I. Madero o Venustiano Carranza fuera del campo, mostrándolos en asambleas, en llegadas a ciudades, profesando su ideología política.

Dentro de estos 7 años el cine sirvió casi en su totalidad como medio documental para un proceso histórico que acontecía a todo el país, las películas llegaban a durar 3 horas.

³¹Miquel, Angel. *Cines y públicos en el México de principio de siglo*, Revista DICINE, No. 44, México, 1992, p. 9

³²Standish Peter, *Desarrollo del cine mexicano*, en Centro Virtual Cervantes.

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_64.pdf

Hasta este año es considerado por Aurelio de los Reyes la primera etapa del cine mexicano³³, donde se centra en su totalidad en una educación filmica, en un perfeccionismo técnico, en un estudio cinematográfico en su totalidad, dejando de lado las narrativas y el sentido de una película como tal.

1.6.2 Las narrativas a través del tiempo en el cine mexicano (segunda etapa)

1.6.2.1 1917-1920

El país estaba sumido en los estragos de una revolución, que aunque todavía no terminaba parecía haber disminuido su intensidad y ferocidad e inclusive una estabilidad parecía comenzar a observarse, con la llegada de Venustiano Carranza a la presidencia de México, comenzó una búsqueda de la proyección del nacionalismo a nivel nacional, pero aún más importante a un nivel internacional, esto debido a la imagen deteriorada y degradada que tenía México a nivel mundial debido a su lucha revolucionaria.

Esto originó el inicio de la segunda corriente observada por De los Reyes, el cine de argumento, el cual consistía en que las películas tuvieran un sentido, un inicio y un fin delimitado por lo que podríamos entender como una narrativa más sólida que los intentos de las décadas pasadas³⁴.

³³ De los Reyes A. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Editorial Trillas. 1987. México. Pp 51-52

³⁴Idem. Pp 58

Debido a esta situación, se fomentó la promoción de las artes en busca de que estas apoyaran el nuevo nacionalismo mexicano, la pintura, el muralismo y la literatura fueron las más apoyadas, el cine aunque fue incluido en el planteamiento de esta búsqueda nacionalista no obtuvo tanto apoyo en un principio como las demás artes.

Es por eso que a finales de la segunda década del siglo XX se incursionó en el nacionalismo cinematográfico, una conjunción de algo buscado por un país para unificarlo y mejorar la imagen en el exterior, con una nueva arte que había ganado mucha fuerza en los últimos años.

Dentro de esta corriente cinematográfica existieron cuatro formas de plasmarlo. La primera consistía en un nacionalismo cosmopolita, aquel que intentaba asemejar las historias italianas con la diferencia de una utilización de paisajes mexicanos, tales como el castillo de Chapultepec, Reforma o Viveros por mencionar algunas, esta corriente se destacó por como su nombre lo dice, intentar mostrar un país cosmopolita y majestuoso. Como segunda corriente se encuentra el nacionalismo “verdaderamente nacionalista”, aquel que se centró en mostrar los paisajes, las tradiciones y las costumbres de México; este logro una diversificación en el costumbrismo romántico y el que se desprendió del género de teatro chico mexicano (el cual mostraba aspectos de vulgaridad e ignorancia del mexicano, contrarrestándolo con los paisajes); como tercer corriente está el nacionalismo histórico, el cual era exclusivo para el retrato histórico de México, pudiendo ser desde indígenas, colonia o época actual (en ese momento); como ultima corriente pero tal vez la más utilizada en cuanto a técnica era el nacionalismo de paisajismo, que como hemos observado con anterioridad era exaltar los paisajes del país y sus bellezas, inclusive restando importancia o protagonismo a los personajes.³⁵

1.6.2.2 1920-1930

³⁵Idem. Pags 58-59

En estos diez años el cine mexicano no obtuvo grandes cambios, todo el cine proponía la búsqueda de un nacionalismo en un nivel internacional y nacional fuese por las corrientes que fuesen, dentro de ellas el cine³⁶.

Dentro de estos años el cine estadounidense abarrotó a México con películas de su producción e inclusive con películas hechas por estados unidos, pero en español, esto como estrategia para una aceptación y consumo por parte del mexicano.

Esta década es compleja para entender el cine mexicano, debido a que surge una confrontación entre películas exhibidas en México con actores reconocidos, pero que son realizadas y producidas no por mexicanos, sino por estadounidenses en su mayoría. Es decir, se presenta un cine como el de la década anterior a la tratada en este apartado, pero sin los fundamentos reales que lo hacen ser parte del cine mexicano.

Es por la razón mencionada que es difícil ahondar en el verdadero cine mexicano de la década, ya que era escaso, y el que existía no lograba la trascendencia a nivel nacional como las películas estadounidenses, las cuales habían dominado el mercado nacional y abarrotado las salas gracias a la libertad que tenían gracias al gobierno mexicano.³⁷.

1.6.2.3 1930-1940

A principios de esta década el cinista ruso Einseinten argumentó la idea de producir una película en México con temas mexicano, mostrando su realidad y sus

³⁶Standish Peter, *Desarrollo del cine mexicano*, en Centro Virtual Cervantes .

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_64.pdf

³⁷De los reyes, Aurelio; Ramon, David; Amador, María Luisa; Rivera, Rodolfo. *80 años de cine en México*. Pp 82

historias, la idea fue presentada y aprobada para su rodaje, por lo cual comenzó a trabajar en el país en una película llamada “ Que Viva México³⁸”, la cual en sus inicios no despertaría tanto interés debido inclusive a la censura que se había dado por parte del nacionalismo a mostrar solo cosas positivas del país, pero después por esa misma política acapararía la atención y haría considerar a Einseintein el padre del cine mexicano debido a su adentramiento en el país y su forma de mostrar a los personajes de la vida real como personajes de su película³⁹.

El 4 de junio de 1931 el gobierno mexicano aprobó la campaña nacionalista, que consistía en consumir lo estrictamente hecho en el país, dentro de esto el cine, por lo cual se dio un incremento de aranceles en 1932 a todo lo extranjero y comenzó a fomentar el consumo mexicano, y a su postre fomentar la creación de una industria mexicana de cine.

La casi inexistente llegada de cine norteamericano al país impulso de manera total la creación de una industria mexicana del cine propia, pero esta al igual que la década pasada se enfocaría en el nacionalismo mexicano.

Con la total apertura se comenzó a dar una conjunción de personas y profesionales para formar la nueva industria, se juntaron empresarios mexicanos dueños de salas de proyección, cineastas mexicanos, cineastas extranjeros e inclusive actores tanto exitosos como aquellos que no había logrado consagrarse en el cine estadounidense. Esta participación de todos aquellos participantes dentro de las películas propició diversas ideas para la elaboración de la nueva industria, la cual comenzaba a ser sonora también, aunque del mismo modo esto

³⁸ Que viva México. Mexican Film Trust. 1936. Dirigida por Serguéi Eisentein. Sinopsis: Filme en cuatro episodios, más un prólogo y un epílogo. El prólogo presenta imágenes alegóricas al México prehispánico. El episodio "Sandunga" recrea los preparativos de una boda indígena en Tehuantepec. "Fiesta" desarrolla el ritual de la fiesta brava, mientras que "Maguey" escenifica la tragedia de un campesino victimado por rebelarse en contra de su patrón. "Soldadera" (episodio no filmado) presentaría el sacrificio de una mujer revolucionaria. El epílogo, también conocido como "Día de muertos", se refiere al sincretismo de las distintas visiones que coexisten en México alrededor del tema de la muerte.

³⁹Tuñon Julia. Serguéi Eisentein en México Recuento de una experiencia. En http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf

trajo consigo que varios actores que provenían del cine mudo nacionalista, trajeran las mismas ideas al cine sonoro.

Pero con esto surgía la interrogante de como musicalizar una película de forma nacionalista, es decir, el discurso o la narrativa ya tenía un sentido en la búsqueda de exaltar el nacionalismo mexicano, pero la música no existía para las películas.

Lo antes mencionado de la incursión del nacionalismo en el nuevo cine sonoro trajo consigo el uso del nacionalismo y su costumbrismo en la música, esto quiere decir que comenzaron a utilizar canciones realizadas desde 1915 que eran consideradas como nacionalistas, donde se hablaba de la tradición en las haciendas, las rancherías, los mariachis por mencionar algunas.

Fue con esto que en 1936 salió a la luz la película "*Alla en el rancho grande*⁴⁰", la película tal vez más importante a nivel nacional e internacional del cine mexicano (al menos en la primera mitad de siglo). Esto se debe no solo a su historia, a su narrativa, a sus actores o su trama, sino a lo que ocasionó a raíz de su exhibición.

Después de la exhibición de la película, la cual es importante resaltar, contaba con los argumentos que previamente mencionamos, se comenzó a dar una tendencia en el cine mexicano, la cual duraría casi dos décadas y sería la comedia ranchera como género, pero como época la denominada "época de oro", la cual es caracterizada de forma casi nodal, por la utilización de música ranchera, de cuidar bien los vestuarios y resaltar el paisaje de haciendas y campos.

La importancia de actores como Jorge Negrete o Pedro Infante, los cuales se desarrollaron de manera amplia y constante durante esos años fue un punto importante para la misma trascendencia y permanencia en el gusto de este tipo de cine, ya que se convirtieron en figuras públicas que podríamos decir crecieron e hicieron crecer al género ranchero.

⁴⁰*Alla en el rancho grande*, UnitedArtist, 1936. Dirigida por Fernando de Fuentes. Sinopsis: La amistad entre el hacendado Felipe y su caporal José Francisco se ve amenazada por una serie de enredos y malentendidos alrededor de la virginidad de Crucita, una joven campesina de la que José Francisco está enamorado. Las equivocaciones se van resolviendo entre coplas, bailes y canciones.

Durante esta época se realizaron películas donde la narrativa mostraban al hombre “macho”, es decir el hombre que resaltaba su virilidad con postura, su perfil físico, su gusto por las mujeres, el beber bebidas alcohólicas, un hombre que tenía que sobresalir sobre otros para ganar a una mujer, pero sobre todo un hombre que era ranchero. Esto claramente influenciado por la situación social del país en la época, cabe recordar que es hasta finales de los años cuarenta donde comienza una transformación del país pasando de lo rural a lo urbano.⁴¹

1.6.2.4 1950-1960

Dentro de este lapso temporal continuo el auge de la denominada época de oro del cine mexicano, la cual se había aperturado al planteamiento de diversos géneros cinematográficos, ya no solo se centraba la producción en el género ranchero del cual se ha hablado antes, comenzaban a destacar películas de comedia, o aquellas que se narraban de manera tal que argumentaban los barrios y las zonas comunes de las ciudades.

Nombres como “Cantinflas” o “Tin Tan” comenzaban a tomar trascendencia en el medio cinematográfico mexicano debido a sus constantes apariciones en películas y el éxito de ellas.

La antes mencionada diversificación en géneros del cine mexicano, en parte de dio gracias al aspecto social que era propio de la época, la economía del país era fuerte y estable, había una alta producción de películas con un alto consumo de la gente, la cual buscaba mayor y mayor entretenimiento dentro de ellas.

⁴¹De los Reyes A. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Editorial Trillas. 1987. México. Pp 165

Es contundente y probable afirmar que desde el momento de la llegada del cine a nuestro país, esta fue la década más importante por factores propios del cine y del mismo modo sociales que fortalecieron al mismo.

A finales de esta década termino lo que consideramos la época de oro del cine mexicano, debido en gran parte a la importancia que gano la televisión en esa época y que contribuyó a que el cine en la búsqueda de no perder importancia diversificara aún mas sus propuestas fílmicas, aunque bajando su calidad y el consumo por parte de la sociedad.

Es así como a finales de estos años comenzaron a surgir películas de fantasía o terror tales como "*Ladrón de cadáveres*"⁴², "*Misterios de ultratumba*"⁴³ o "*El vampiro*"⁴⁴ las cuales son aquellas que marcarían la pauta para la siguiente década y serían aquellas que dominarían la trascendencia fílmica (ciencia ficción) de esos años.

1.6.2.5 1960-1970

Había ya terminado la denominada época de oro del cine mexicano, y a la industria fílmica de México le esperaban otros horizontes.

⁴²*Ladrón de cadáveres*, Internacional Cinematografica S.A., 1957, dirigida por Fernando Méndez. Sinopsis: Un atleta es asesinado y trepanado; el comandante Carlos investiga, el asesino mata luego a un luchador; entonces el inspector propone al rancharo Guillermo que se haga pasar por el luchador Vampiro para atrapar al asesino que es Ogden, un científico que quiere prolongar la vida humana cambiando los cerebros de sus víctimas por otros de animales.

Mata al rancharo y lleva su cuerpo a su laboratorio, donde lo revive con el cerebro de un gorila; luego lo hace luchar; él vence a todos sus rivales, pero al quitarse la máscara su rostro de ha transformado en el de un gorila y mata a Ogden, para después buscar a su novia Lucía, la secretaria de la arena, quien se salva mientras el rancharo muere.

⁴³*Misterios de ultratumba*, Estudios Azteca, 1959, dirigida por Fernando Méndez. Sinopsis: Dos médicos hacen un acuerdo: el primero que muera revelará los misterios de ultratumba al otro. Toda la película está teñida de misterio, espiritismo, fantasmas y horror.

⁴⁴*El vampiro*, 1957, dirigida por Fernando Méndez. Sinopsis: Marta es una joven que viaja a visitar a su tía enferma en el mismo tren que viaja Enrique, un agente viajero. Enrique se ofrece acompañarla, Marta acepta continuar el viaje en una vieja carreta que llegó a recoger una misteriosa caja enviada desde Hungría. Cuando llega Marta descubre que su tía ha muerto y decide quedarse aún a merced de los vampiros que acechan la zona

La sociedad se encontraba maravillada por la televisión, el cine había perdido algo de terreno ante el novedoso medio de comunicación, por ello la innegable euforia televisiva hizo que brotaran cientos de películas de géneros más comerciales, que a la postre serían las que dejaría marcada a esa generación.

De igual manera surgió un fenómeno del que el cine no pudo escapar, ese fue el Rock and Roll. Tal y como lo hicieron en los países sajones, los productores decidieron invertir en las nacies figuras de la música para hacer películas musicales, y con ello promover el auge de gente como Enrique Guzmán, Angélica María, Los Hooligans, César Costa, Alberto Vázquez, Los Hermanos Carreón, Julissa, entre otros⁴⁵.

Al igual que como paso con la música, el cine de esa época sucumbió ante otro fenómeno que impactaba a su gente, este es los luchadores. Durante esta época se creó una mezcla de un cine de luchadores con uno de fantasía, es decir, utilizaron personalidades públicas como El Santo o Blue Demon mientras que al mismo tiempo mostraban a monstros clásicos como vampiros o momias, aunque cabe destacar que estas películas no fueron totalmente novedosas ya que en periodos anteriores se habían comenzado a realizar, aunque sin la trascendencia con la cual se producían en estos años.

1.6.2.6 1970-1980

Es posible decir que esta década es una de las más importantes para nuestro cine, esto debido a diversas cuestiones que otorgaron ventajas y desventajas al mismo.

Fue durante estos años que se propició una apertura hacia la sexualidad y la diversidad sexual, a principios de la década salieron a la luz películas como “Los

⁴⁵ El rock y el cine mexicano en los 60's. En <http://polvora.com.mx/2014/06/06/el-rock-y-el-cine-mexicano-en-los-60/>

marcados”⁴⁶, “La primavera de escorpiones”⁴⁷ y “Tres mujeres en la hoguera”⁴⁸, las cuales daban a entender una relación de homosexualidad por parte de unos de sus personajes.

Por otro lado, de la muestra de la diversidad sexual, también se mostró e inclusive trascendió un nuevo género que acaparo la producción nacional y que hablaba directamente de la sexualidad, aunque en un tono y de una manera coloquial, este es el cine de ficheras. Este nuevo género desato dos cuestiones importantes para el cine mexicano, una positiva y una negativa. La primera se trató de una cuestión puramente económica, ya que estas películas fueron capaces de recaudar millones de pesos, aunque por otro lado y que es lo que podríamos considerar negativo, es que fue tan explotado el género que ocasionó una decadencia del cine mexicano, aunque no por si sola.

Es necesario entender la situación social que aconteció al país para comprender de mejor manera la decadencia sufrida por el cine mexicano a finales de esa época, la administración del entonces presidente López Portillo, genero una fractura en el apoyo a la producción del cine nacional, dejando de lado todo el apoyo económico que había existido desde la época de oro, lo cual ocasiono una baja en producción de calidad.

Mientras tanto, aprovechando un cambio favorable en las políticas de exhibición, surgió una nueva industria cinematográfica privada, la cual en pocos años se adueñó del mercado mexicano. Esta industria -caracterizada por producir películas

⁴⁶*Los marcados*, Producciones Aguila, 1971, dirigida por Alberto Mariscal. Sinopsis: Una pareja de asesinos junto con su banda, son el terror de los pueblos a los cuales arrasan. La dueña de un burdel contrata a su amante, un pistolero llamado "el marcado", para que elimine al grupo de bandidos, lo que provocara un insólito enfrentamiento entre los líderes bandidos.

⁴⁷*La primavera de los escorpiones*, Del villar Films, 1971, dirigida por Francisco del Villar. Sinopsis: Dos amantes homosexuales se relacionan con una fotógrafa divorciada y su hijito n un lago. Uno de ellos se enamora de la viuda y el otro sodomiza a su hijo por celos. La madre se horroriza al enterarse y los homosexuales pelean entre ellos.

⁴⁸*Tres mujeres en la hoguera*, Conacite, 1977, dirigida por Abel Salazar. Sinopsis: En su casa del caribe mexicano, Alex y Mane invitan a una pareja de mujeres a pasar una temporada con ellos. En un juego se seducción constante ambas mujeres se ven envueltas en una trama de erotismo, traición, ambición, pasión y muerte.

de bajo costo, en muy poco tiempo y con nula calidad- prosperó y se enriqueció a lo largo de la década de los ochenta.⁴⁹

1.6.2.7 1980-1990

A inicios de esta década llegó a México el videocasete, esto es importante debido a la mayor divulgación de películas de todo tipo, dentro de ellas las mexicanas, es decir, logro aumentar de cierta forma el consumo de las películas no solo recientes, sino pasadas.

Para estos años es fácil decir que fue la peor etapa del cine mexicano, ya que arrastraba el nulo apoyo por parte del gobierno, el poderío televisivo en el país, y la pobre producción en cuanto a cantidad (en comparación con décadas pasadas) y calidad de sus películas.

Dentro de esta década se creó el IMCINE, el cual buscaba alentar a la creación de más y mejores películas, pero que en sus inicios sus aspiraciones no fueron plasmadas en la industria.⁵⁰

Para 1985 el IMCINE convocó para apoyo de películas experimentales, donde hubo participación de 42 guiones de los cuales solo 10 llegaron a producirse de manera completa.

A pesar de la creación de órganos que apoyaran el cine mexicano, este seguía en un bache del cual no podía salir, es por eso que para 1986 se publicaron puntos para un nuevo “plan de salvamento cinematográfico” el cual derivaba de consultas

⁴⁹ Cine mexicano de los 70's: la década crucial. <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1004847.html> (consultada el 12 de octubre de 2017)

⁵⁰ Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo. <http://www.jornada.unam.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp> (consultada el 12 de octubre de 2017)

con gente del medio la cual era experta en el mismo.⁵¹ Aunque es necesario entender que aunque en la teoría existía forma o puntos para ayudar a la producción nacional internamente en conjunto con el gobierno, este último nunca realizó las acciones prometidas de la manera que estipulo el mismo, dando menos presupuesto y dejando de lado el apoyo interno.

Es por esta razón que durante toda la década el cine mexicano no pudo salir de un estancamiento, falta de apoyo, de presupuesto, de divulgación y de nuevos argumentos, se quedó sumido de una forma que le costaría hasta la siguiente década superar.

1.6.2.8 1990-2000

A casi un siglo de su llegada a México, el cine atravesaba su más grande crisis en todos los aspectos, pero durante esta época fue la que marco el resurgimiento de esta industria y un nuevo apogeo de ella.

En 1990, el estreno de “Rojo Amanecer” detonó un renovado interés hacia el cine de producción nacional. En poco tiempo, el cine mexicano logró recuperar a buena parte de su público, produjo cintas de gran éxito crítico y comercial, recuperó al cortometraje como formato de trabajo y, quizás lo más importante, vio surgir a una nueva generación de cineastas, actores, escritores, técnicos y espectadores.

Es con esto que se trató de impulsar al cine mexicano y con eso surgió la etiqueta o concepto de “nuevo cine mexicano”, el cual fue bien recibido por los espectadores y con ello formando una concepción de relación entre el nuevo cine mexicano y el cine de los años noventa.

⁵¹ COLECTIVO Alejandro Galindo. *El cine mexicano y sus crisis*. Revista *Dicine* No 21, México 1987, pp. 16, 17 y 18

Es necesario resaltar que este nuevo auge fue gracias a una nueva generación de cineastas que comenzaron a surgir y consolidarse inclusive con sus primeros filmes, donde el CUEC y el CCC comenzaron a apoyar a la producción y difusión de la nueva corriente que surgía.

Este cine comenzaba a mostrar la ambivalencia de la vida moderna en la ciudad en medio de una sociedad anclada en tradiciones y estructuras familiares rígidas, este fue un tema central para muchos realizadores jóvenes.

Francisco Athié, por ejemplo, no encuentra ningún sector íntegro en la sociedad de su película de debut “Lolo”⁵², sólo explotación mutua, corrupción y terror. Hugo Rodríguez, en su primer largometraje “En medio de la nada”⁵³ descubre nuevas perspectivas en el antiquísimo sujeto filmico de la toma de rehenes y lo vierte en una obra de teatro íntimo, psicológico, sobre la solidaridad humana frente a la violencia ciega.

Perfectamente, un novato puede lograr un éxito comercial y puede para ello elegir caminos muy variados. Prueba de esta aseveración son Antonio Serrano con “Sexo, pudor y lágrimas”⁵⁴ y Alejandro González Iñárritu con “Amores perros”. Serrano juega con los clichés de la película pornográfica logrando mediante este recurso el éxito taquillero de los 90. Por su parte, González Iñárritu muestra cómo la violencia corrompe las capas sociales y cómo la crueldad de las condiciones de

⁵²*Lolo*, 1992, dirigida por Francisco Athie. Sinopsis: narra la historia de Dolores Chimal, mejor conocido como Lolo, quien habita en un barrio de la periferia de la Ciudad de México. Su vida transcurre normalmente junto a su familia hasta que un día es asaltado por unos policías al salir de la fundidora donde trabaja como obrero. El violento robo que sufre lo lleva a terminar en la Cruz Roja, donde tiene que permanecer por cinco días, por lo que es despedido de su empleo. La necesidad, el ambiente en donde vive y el amor hacia su madre lo llevan a perder el sentido entre el bien y el mal. Un día, por error, asesina a una mujer del barrio. Por el miedo a ser descubierto incurre en faltas graves que le ganan el repudio de la gente del lugar.

⁵³*En medio de la nada*, 1994, dirigida por Hugo Rodríguez. Sinopsis: Joaquín, es un antiguo líder sindical retirado que tiene una fonda llamada La Victoria a la orilla de una autopista. Vive una vida monótona y apacible junto con su esposa, Susana, y su hijo adolescente, hasta que un día llegan a la fonda tres personajes: un criminal herido, su amante, y su hermano, a quienes se les descompone el carro en el que viajaban. Los tres personajes toman como rehenes a la familia de Joaquín, y esperan conseguir otro automóvil para poder huir de alguien que los persigue.

⁵⁴*Sexo pudor y lágrimas*, IMCINE, 1999, dirigida por Antonio Serrano. Sinopsis: Infidelidad y sus consecuencias, separaciones y reconciliaciones, promiscuidad y continencia, deseos y rechazos; pero sobre todo, la búsqueda desesperada del amor entre seis jóvenes, tres chicas y tres chicos, en dos apartamentos en el corazón de Ciudad de México. Los hombres terminan en un piso y las mujeres en el otro, y desde ellos, se espían mutuamente.

vida puede ser expresada en un lenguaje formidable y, a la vez, angustioso de imágenes.

En los años 90, las mujeres se consagraron definitivamente como realizadoras en el cine mexicano, algo que sólo una década antes no era nada natural. Su representante más importante es María Novaro. El roadmovie "Sin dejar huella"⁵⁵ se convirtió para ella en una aventura fílmica y en un viaje de exploración de la propia identidad.

Incluso películas políticamente explosivas como *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada encuentran hoy día su chance. Cofinanciada por el Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE trata la corrupción, usurpación del poder y doble moral de políticos mexicanos. Hace un par de años una sátira política de esta naturaleza hubiera fracasado ante la omnipotencia del partido gubernamental de la época, el PRI.

1.7 Las narrativas actuales en el cine mexicano

El llamado "Nuevo Cine Mexicano" (de la década de 1990) se había convertido en un género propio que se dedicó exclusivamente a retratar muy cuestionablemente la realidad social de México pero siempre con miras a festivales de cine y a través de propuestas a veces muy discutibles de sus cineastas, pero siempre con la intención de la representación de la realidad.

En los años siguientes, el cine mexicano fue recobrando paulatinamente, si no la fuerza, sí el renombre del que gozó en la llamada Época de Oro. El trabajo de cineastas como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro alcanzó reputación internacional. El apoyo que el cine mexicano recibe de patrocinadores privados o del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine)

⁵⁵*Sin dejar huella*, 2000, dirigida por María Novaro. Sinopsis: Aurelia, una madre soltera que trabaja como maquilladora en Ciudad Juárez, está decidida a cambiar el destino de sus hijos. Ana es una traficante internacional de arte prehispánico que se encuentra huyendo de un policía obsesionado con ella, y le pide a Aurelia que la lleve en su coche.

propició un nuevo auge de jóvenes directores mexicanos que fue incrementando la producción de cintas mexicanas al año y, sobre todo, pudo hacer frente en la taquilla a las grandes producciones de cine extranjeras, que habían acaparado las carteleras desde más de tres décadas atrás.

Sin embargo, como se mencionó con anterioridad hay una línea en querer realizar filmes que cuestionen la realidad en la que vivimos, con sus aspectos positivos y negativos es con esto, que desde principios del siglo XXI el cine en México ha evolucionado y ha presentado una apertura hacia diferentes temas, dentro de ellos, la representación de la vida cotidiana y con ella su problemática, es decir un cine realista.

En los últimos años en México se han destacado películas que abordan una narrativa realista, “El crimen del padre Amaro”⁵⁶, “El Infierno”⁵⁷, “La ley de Herodes”⁵⁸, “Amores perros”⁵⁹, las cuales han sido aceptadas y al mismo polémicas, dado los temas que tratan en sus historias, temas cotidianos en la sociedad mexicana, tales como religión, narcotráfico, apuestas, violencia, por mencionar algunas. Esta nueva corriente de películas mexicanas ha crecido de forma notoria, logrando una continua creación de nuevos ejemplares que continúan abordando temas cotidianos que atañen a la generalidad, lo que al mismo tiempo logra captar la atención para ser vistas.

Es necesario destacar que la utilización de estos temas sociales no es mera coincidencia, ya que es sabido y notorio que en el país existe violencia, machismo, narcotráfico, entre otras, con esto pretendo decir que las creaciones de estas narrativas tienen su origen mismo en la sociedad que las crea.

⁵⁶ El Crimen del Padre Amaro, Alameda Films Artcam International Blu Films, 2002, dirigida por Carlos Carrera

⁵⁷ El Infierno, Bandidos Films IMCINE, 2010, dirigida por Luis Estrada

⁵⁸ La Ley de Herodes, Bandidos Films, 1999, dirigida por Luis Estrada

⁵⁹ Amores Perros, AltavistaFilms.Zeta Films, 2000, dirigida por Alejandro González Iñárritu

1.8 Las narrativas como reflejo de la situación social

Es necesario entender que la historia del cine en México siempre va a estar influenciada por el contexto social de la época, es por eso que en años de guerra se grababan exclusivamente situaciones acordes con las batallas, en años de transformación social de lo rural a lo urbano, el hombre ranchero resaltaba por su virilidad; en época de ídolos populares como los luchadores se creó un cine dedicado a ellos, mientras que por otro lado se mostraba la vida de la gente y los lugares populares en un cine de ficheras, culminando así con un cine que cuestiona la realidad y muestra la existencia de narcotráfico, corrupción y violencia entre otras, cosas que existen en la sociedad actual.

Capítulo 2
“Del cine a la persona”

Como se observó y se acotó en el pasado capítulo el eje central de la presente tesis gira entorno al cine y en específico sus narrativas, es decir, esa parte puntual dentro de una película la cual considero importante debido a razones que he manifestado de manera textual en páginas atrás.

Pero más allá de poder decir de una manera precisa o concisa un concepto concreto sobre lo que se centra la tesis, es necesario poder explicar la relación que tiene eso con los espectadores de las películas, con esas personas que visualizan y perciben la película con sus sonidos, sus montajes, su escenografía, fotografía y puntualmente sus narrativas.

Para entender esta existente relación entre cine-espectador es necesario abordar desde puntos de vista psicológicos y sociales, los cuales serán plasmados de manera puntual en este capítulo, una forma de ver y observar los lazos que unen a las personas con el denominado séptimo arte y como es que los afecta de manera precisa en su día a día, es decir, como es que en verdad esas narrativas afectan en la cotidianidad de las personas que observan una película.

A continuación, ahondaremos en el tema dentro del capítulo del cine a la persona.

2.1 Un enfoque psicológico sobre la recepción del cine por parte de los espectadores.

El análisis del cine puede darse de varias y diversas formas, desde enfoques técnicos, comunicativo, críticos, sociales, psicológicos, mercadológicos, por mencionar algunos, pero es necesario para este texto entender al cine desde un punto de vista psicológico, comunicativo y social, ya que estos enfoques son la clave para poder entender de manera real o mas acercada a la realidad el grado de influencia que tiene el llamado séptimo arte en nuestra vida.

Para poder entender la importancia que tiene el cine en el mundo real es necesario darle una definición exacta que no sea parte de la misma técnica del cine, es decir una definición de lo que puede y es capaz de representar en el mundo cotidiano y en la realidad social. Podríamos decir de una manera coloquial que el cine tiene una particularidad, la cual es que este no intenta representar la realidad, más bien tiene una forma puntual de presentarla, es decir, la imagen fílmica, las narrativas, los aspectos teóricos del cine, no son un reflejo de la sociedad, son en sí mismos una réplica exacta de la misma, solo que realizada bajo ciertas técnicas. Esto que acabo de mencionar podríamos entenderlo de una manera más concreta con la definición de Jean Mitry, quien dice que “el cine es la reproducción real de lo concreto”⁶⁰.

Con lo anterior podemos entender por que la importancia del cine en la vida diaria y como se irá desglosando el importante grado de afectación que tiene sobre las sociedades.

Para poder entender y analizar de manera mas precisa el cine desde un punto de vista psicológico Omar Torreblanca nos propone analizar el cine desde dos perspectivas. Por un lado, se encuentra el análisis de la forma que será aquel estudió de los aspectos puramente estructurales y técnicos del fenómeno cinematográfico, que van desde explicaciones teóricas que abarcan un más allá de las narrativas (variable central en esta tesis) y buscan explicaciones concretas

⁶⁰Mitry J. *Estética y psicología del cine*. Editorial Siglo XXI. 1978. Pp 50

y psicológicas de la técnica (lo anterior busca y funciona como facilitador para la posterior comprensión de la otra vertiente de análisis del cine que plantea el autor). Como segundo punto a analizar se encuentra el análisis de contenido, el cual cabe destacar no es el mismo tipo de análisis que posteriormente se plasmara en este trabajo.

Como primer punto entendemos que el análisis de la forma es importante ya que nos llevará de la mano hacia un posterior análisis total del cine, aunque claro resaltando siempre la importancia que se la da a las narrativas ya que muchos de los otros aspectos antes mencionados fungen como “trucos” para conseguir una narrativa precisa dentro de un filme.

Para entender la forma se mencionarán y explicarán de manera muy concreta esos aspectos que ayudan a nuestra teoría, dentro de ellos se encuentra la imagen, sonido, encuadre y montaje, cada uno conlleva no solo una explicación técnica sino psicológica también.

La imagen es aquella parte que surge como la composición de diversos fotogramas los cuales a su vez son una alineación de fotografías⁶¹, es decir, la imagen es el resultado de la composición de pequeños cuadros fotográficos que se alinean convirtiéndose en fotogramas y posteriormente en imagen cinematográfica. Esta imagen más allá del aspecto técnico que representa es algo que es capaz de generar diversos significados o interpretaciones, los cuales posteriormente pueden afectar en el pensamiento de la sociedad.

El sonido dentro del cine no tiene una definición específica, ya que al final sigue siendo solamente un sonido, es decir, ruido dentro de un filme. Lo importante a destacar aquí es que, para el cine, el sonido no es algo que afecte exclusivamente a los oídos de las personas, sino algo que define la relación con lo visto. Para Torreblanca, el sonido tiene 4 formas de relacionarse con la imagen, en la primera el sonido aclara la ambigüedad de la imagen y señala lo que debe entenderse, la segunda donde el sonido remarca todo el significado de la imagen, la tercera es

⁶¹ Russo E. *Diccionario de cine*. Editorial Paidós. 1998. Pp113

donde le sonido no da una interpretación (hace que el espectador lo haga por sí mismo), y la cuarta donde el sonido se contrapone a la imagen dando un nuevo significado a todo lo que se observa⁶². Con esto se observa que el sonido desde un punto de vista psicológico tiene una gran afectación dentro de la imagen y por ende dentro del filme en general, para Mitry el sonido da al espectador la sensación de una situación vivida, de un tiempo ideal en la relación con el cual el tiempo psicológico toma cuerpo y forma, teniendo solamente como diferencia que hay es que solo se impone en ciertos momentos⁶³, es decir, el sonido siempre va a afectar a la interpretación de la imagen solo que por momentos lo hará de una manera nodal y certera y en ocasiones más ambigua.

El encuadre se entiende como lo que se ve en función del lugar donde es mirado y es afectado por el ángulo, distancia, inclinación, plano y la posición.⁶⁴ Dentro de este aspecto hay una situación importante que nos ayudara en un futuro a poder entrelazar todo lo que en el capítulo se presenta, esto se refiere a que en específico el plano jugará un papel muy importante ya que dará la cercanía o lejanía y con esto el enfoque y la forma de focalizar la atención en algo específico que el plano nos quiera mostrar, es una forma de jugar con la atención y percepción del espectador, una forma de hacer sentir al que ve el filme que esta dentro de el y no hay una cámara de por medio, es tanta la importancia que llega a tener el plano y el encuadre que inclusive Metz nos dice que en el cine los encuadres habituales logran hacer que el espectador se olvide que no es el quien esta viendo la escena, sino una cámara.⁶⁵ Esto conlleva una consecuencia en la mente ya que no podemos reaccionar de la misma manera a algo que sabemos que está detrás de una cámara o pantalla a algo que no tenemos la consciencia de que está detrás de lo antes mencionado, inevitablemente reaccionaremos de distinta manera, y aunque posiblemente después digamos que lo sabemos, en el momento de observar el filme la percepción no es así.

⁶² Torreblanca O. *Cine y psicología el fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*. Editorial Conaculta-IMCINE. 1994. Pp 30

⁶³ Mitry J. *Estética y psicología del cine*. Editorial Siglo XXI. 1978. Pp 143-144

⁶⁴ Russo E. *Diccionario de cine*. Editorial Paidós. 1998. Pp95

⁶⁵ Metz C. *Psicoanálisis y cine El significante imaginario*. Barcelona. 1979. Pp 55

Como último punto tenemos el montaje que se refiere a esa operación técnica que consiste en seleccionar y empalmar los planos de un filme para darle una coherencia narrativa y un orden a lo que se observa.⁶⁶ Es decir, es aquello que hace que el espectador asocie de una manera coherente todo lo que ha visto a través de la pantalla y que apoyado de la imagen, sonido y encuadre logre hacer que perciban una idea narrativa y un sentido que el espectador podrá interpretar dentro de sí mismo.

Como podemos observar los puntos antes mencionados funcionan para una mejor comprensión del cine y entender la manera en que se relacionan entre sí para poder conformar una narrativa y su coherencia y al mismo tiempo y como resultado final un filme, pero ahora es necesario entender y analizar de manera puntual el otro tipo de análisis que anteriormente plantea este texto, el análisis psicológico de contenido.

Para entender este nuevo punto que abordaremos es necesario lograr especificar de manera concreta que es el contenido al referirnos al ámbito cinematográfico, podemos entender que el contenido es aquello que la película tiene y comunica al espectador sin entrar en detalles en cuanto a como lo hace; así la diferencia entre contenido y mensaje es que el primero es la esencia de lo que se quiere informar, mientras que el segundo es el como se proporciona esa información.⁶⁷

Es evidente que lo antes mencionado está encaminado a un tema específico que el investigador quiera conocer o abordar dentro de un filme, no se trata de analizar el contenido de una película en su totalidad ya que como hemos observado y plasmado en páginas anteriores, el cine tiene diversas cosas dignas de analizarse de cualquier manera y dentro de ellas su contenido.

Es necesario entender que lo más común que se ha observado en el estudio psicológico del cine es el psicoanálisis, pero no podemos hablar de una generalidad del psicoanálisis en su totalidad para abordar al fenómeno cinematográfico, es por eso por lo que Torreblanca recopila cinco tipos de estudios

⁶⁶Russo E. *Diccionario de cine*. Editorial Paidós. 1998. Pp160

⁶⁷Benito A. *La socialización del poder informar*. Editorial Pirámide. 1978. Pp 126

acerca del filme (el autor los recopila de Christian Metz)⁶⁸. Los tipos propuestos son:

- 1- Análisis nosográfico: En este tipo la película sirve para analizar al cineasta, guionista o persona/colectivo que haya realizado el filme, esto ayudará a determinar los rasgos predominantes de dicho sujeto (en un ámbito obsesivo, histérico)
- 2- Análisis caracterial: Este punto es muy similar al anterior solo que aquí no se centra solo en esos rasgos del carácter que son neuróticos, se centran más en rasgos generales del realizador del filme.
- 3- Psicoanálisis del guion: Busca obtener significados evidentes y poco evidentes dentro del guion (entendemos al guion como la forma más exhaustiva de descripción de acción y diálogos teniendo en cuenta cada escena, pero sin involucrar encuadres y planos⁶⁹).
- 4- Psicoanálisis del sistema textual: En este trabajo el filme es tomado como un todo que contiene forma y contenido (cosas que dentro del presente apartado hemos abordado) al mismo tiempo, para con esto emprender una interpretación del material fílmico a analizar.
- 5- Psicoanálisis del significante del cine: Esta corriente no se trata de analizar alguna película en particular, sino al cine mismo con un fenómeno que abarca a la sociedad. El propósito de esto es investigar que implicaciones genera en un ámbito psicoanalítico⁷⁰.

Todo esto nos sirve como parteaguas para el preciso entendimiento del fenómeno fílmico, y entender desde que corriente de análisis esta tesis se centrará. Es imprescindible observar un cruce entre más de una de los cinco puntos que se acaban de mostrar, es decir, podemos analizar al cine como un fenómeno general que involucra y abarca del mismo modo a la sociedad, pero no basta con eso, es necesario complementar esa postura con un análisis del

⁶⁸Torreblanca O. *Cine y psicología el fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*. Editorial Conaculta-IMCINE. 1994. Pp 42

⁶⁹Russo E. *Diccionario de cine*. Editorial Paidós. 1998. Pp123

⁷⁰Metz C. *Psicoanálisis y cine El significante imaginario*. Barcelona. 1979. Pp 30-39

mismo cine como algo individual (forma y contenido), e inclusive si el tema lo necesita añadir a eso un análisis del guion que nos permitirá profundizar y cimentar una base solida para el correcto y amplio entendimiento de un filme o algo que cause/consecuente aspectos en la sociedad.

Dejado esto en claro ahora es necesario identificar tres niveles de análisis que el cine genera en los sujetos, el emocional, cognoscitivo, conductual y el ideológico, los cuales responden de manera directa a los puntos antes mencionados.

Dentro del primer nivel impera ese impacto afectivo que es el primero que surge en el espectador, inclusive antes de que el mismo pueda entender o interpretar el mensaje ya fue parte de un impacto emocional generado por lo que en la pantalla observa. Este aspecto tiene mucho que ver con lo que el espectador por si mismo tenga como carácter, esto lo hará mas o menos propenso a la interpretación al impacto. Esto se debe principalmente a las características propias de el cine en su narrativa e imagen, las cuales tienen un valor instantáneo y continuo que no permite poner en practica la capacidad de síntesis necesarias para entenderlas con rapidez.⁷¹

Todo esto va acompañado de factores que intervienen en el mismo impacto que genera el filme, por ejemplo, la distancia se vuelve un punto que hace que las emociones puedan crecer o decrecer de manera visible en el espectador. La distancia se puede entender de dos modos, por un lado se encuentra esa distancia literal donde la persona se sienta cerca de la pantalla y por ende se encuentra mas envuelta de lo que se le presenta, sin distracciones o factores externos que puedan ocasionar una distracción, en cambio si una persona observa desde una distancia mayor un filme por ejemplo en una sala de cine, este podrá observar las butacas, los pasillos, las demás personas, lo cual inevitablemente ocasiona un decrecimiento en el impacto emocional del espectador, aunque es necesario aclarar que no desaparecerá este jamás, ya

⁷¹Meza R. *El cine documental de cortometraje como elemento para la formación y manejo del publico cinematográfico*. UNAM. 1979. Pp44

sea una película de acción, horro, ciencia ficción o realista, todas despertaran emociones el sujeto que las observa y que por ende provocaran una reacción en los individuos. Por otro lado, se encuentra la distancia más técnica que va ligada al encuadre que con anterioridad se explicó en este mismo capítulo, no es lo mismo observar una escena desde un encuadre lejano donde haya mas cosas que distraigan la atención de un punto específico de la imagen, a un encuadre donde todo centra a la perfección una acción en particular; esto al igual que la otra variante de la distancia afecta de manera directa al impacto que genera dentro del espectador.

Lo anterior forma condiciones ideales o adecuadas donde el espectador recibe el contenido y mensaje que le trasmite el filme, y se dice que la gente es más sugestionable cuando forma parte de una multitud y el suscitar cualquier emoción lo vuelve más sujeto al mensaje⁷², o en otras palabras podríamos entender esto como esa forma en que lo que observes en la pantalla tendrá una afectación dentro de ti (las cual puede ser mayor o menor), pero inevitablemente existirá debido a que siempre habrá un impacto emocional.

Como segundo punto se encuentra el nivel cognoscitivo⁷³, el cual básicamente podríamos entender de una manera sencilla como aquello que afecta a la ampliación, formación o modificación de los conocimientos de la vida diaria y realidad, y que inclusive pueden generar expectativas y/o metas en el espectador.

Dentro del aspecto cognoscitivo en específico en el cine se encuentran dos tipos de espectadores, por un lado los acrílicos, los cuales son aquellos quienes internalizan por medio del aprendizaje y con esto a la postre modificaran sus pensamientos, creencias y conducta (haciendo visible en los momentos que el sujeto tenga condiciones similares a lo aprendido); como segundo tipo de espectador esta el receptor activo, el cual es un ente más

⁷² Brown J. *Técnicas de persuasión*. Editorial Alianza. 1978. Pp 23

⁷³Entendemos por cognoscitivo los procesos a través de los cuales los individuos son capaces de generar y asimilar conocimiento.

racional que selecciona los contenidos que quiera aprender y es capaz de diferenciar de mayor o menor manera lo real de lo elaborado dentro del filme.⁷⁴

Lo anterior mencionado ha desatado una cierta polémica, ya que podría entenderse como un punto que es dependiente de la inteligencia, conocimiento o capacidades de la gente para poder ser un receptor acrítico o activo. Es por eso y para dejarlo mas claro que Mitry plantea que no se trata de una cuestión intelectual, es más bien un proceso donde el cine genera una “seguridad” en el espectador y ocasiona que inconscientemente anule su anticipación, la cual es la que nos ayuda a prevenir y ejecutar nuestras acciones o pensamientos en la vida diaria, pero no significa que también se anulen los procesos cognoscitivos de cada persona.⁷⁵ Esto es importante debido a que podríamos aludir la influencia de un filme en una persona a una cuestión de recepción y un tanto mas comunicativa, pero al mismo tiempo a una cuestión psicológica e inevitablemente general.

Alejandro Galindo (director de cine mexicano), nos proporciona un punto de vista bastante puntual sobre los efectos cognoscitivos del cine en el espectador:

“La paciencia, facultad o virtud para la espera, es algo que se ha perdido debido al cine. Desde el punto de vista del espectador, las leyes de la física, incluyendo las que regulan el tiempo y el espacio y aun la muerte son vencidas por el cine. El cine ha hecho creer que lo que se ve en pantalla es una fiel reproducción del mundo real, peor esa realidad ha sido alterada en un elemento vital no fotografiable: el tiempo. Así, el espectador que ha sido poderosamente influido por el efecto de lo visto en la pantalla exigirá a la vida una similitud con las imágenes de los filmes ”⁷⁶

Como tercer punto encontramos el impacto conductual generado por un filme, los cuales los entendemos como esos efectos que están estrechamente relacionados con la imitación, semejanza, patrones, modificación, creación o eliminación de comportamientos que fueron inducidos mediante el cine.

⁷⁴Salazar J. *Psicología Social*. Editorial Trillas. México. 1980. Pp68

⁷⁵Mitry J. *Estética y psicología del cine*. Editorial Siglo XXI. 1978. Pp 61

⁷⁶Galindo A. *El cine, genocidio espiritual. Nuestro tiempo*. México. 1971. Pp 41-42

Si tomamos como base la teoría de las normas culturales, podríamos entender que el espectador queda firmemente establecido cuando el mensaje que recibe proviene de un medio masivo de comunicación (como lo podría ser televisión o cine), esto debido a que el medio crea la impresión de que las normas que presenta son reales y están apoyadas y aprobadas por la sociedad en general. El establecimiento de la conducta puede lograrse de tres maneras distintas: reforzando lo ya existente, creando nuevas o cambiando las ya existentes.⁷⁷

Como último punto tenemos los efectos ideológicos, los cuales entendemos como aquellos que tienen como propósito que el espectador interiorice las premisas del orden social dominante con el objeto de formar un sujeto necesario para el mantenimiento y reproducción del sistema socio-económico-político que se trate.⁷⁸

Lo anterior manifiesta que los que controlan la industria cinematográfica independientemente del país o la época, son capaces de elaborar productos que puedan mantener y reforzar aspectos específicos en la esfera de la vida cotidiana que ellos quiera.

Habiendo mencionado todo lo presente en este apartado, es necesario entender que el cine no solo se analiza desde un punto de vista psicológico, no podemos caer en un enfoque puramente psicologista que se cierre a otras disciplinas que bien sabemos pueden estudiar el fenómeno cinematográfico. La intención propia de este apartado es observar el enfoque particular de la psicología en el cine ya que es innegable que en las personas que lo observan existe una influencia que tiene que ver con la disciplina psicologista para posteriormente poder hacer un cruce que observaremos en los siguientes apartados y poder obtener un análisis mas completo de lo que plantea esta tesis como objetivo.

⁷⁷ Fleur M. *Teorías de la comunicación masiva*. Paidós. 1976. Pp 1977-1982

⁷⁸ Guinsberg E. *Los medios masivos de difusión como productores de locura*. Ponencia presentada en el VIII encuentro nacional y III latinoamericano de estudiantes de psicología. Universidad de Guadalajara. 1984. P 2

2.2 Un enfoque comunicativo/social sobre la recepción del cine por parte de los espectadores.

Como se mencionó en el final del apartado anterior es necesario no caer en un enfoque psicologista, en un enfoque único centrado en la psicología y que este trabajo se centre en eso. Es por eso por lo que en el presente apartado es necesario abordar al cine y la comunicación evidente que este genera por sí mismo desde esa perspectiva, una que se base en la comunicación y un enfoque social dejando de lado por el momento lo psicológico lo cual retomaremos en un futuro para hacer un análisis más profundo que logre cruzar por a su vez por lo sociológico y comunicológico.

Al igual que en el apartado anterior hay diversas formas en las que podemos analizar el fenómeno cinematográfico, en este momento desde un enfoque de la comunicación. Primero es necesario entender que es la comunicación y como la concebimos, podríamos entender a la comunicación como esa relación interpersonal o intersocial con un intercambio de mensajes donde los interlocutores se sitúan en un mismo plano⁷⁹, es decir, desde un plano micro o macro existe comunicación, como podría ser una persona hablando con su amigo, como una película vista por una sala llena de personas.

Dentro de la comunicación existen ciertos modelos que apoyan y sustentan la base de la comunicación, es por eso la necesidad de analizarlos. Como primer punto central es necesario entender el modelo o esquema clásico de comunicación que se basa en emisor-mensaje-receptor, el cual en términos sencillos es el modelo que comprende la comunicación de una manera sencilla, pero para nosotros es necesario poder entender otros elementos que corresponden a este modelo y que lo complementan, que, además, en nuestro particular caso nos ayudaran a poder entender el proceso entre el sujeto y el cine, ya que es sabido que existen diversos modelos comunicativos que presentan distintos enfoques y que corresponden a distintas necesidades de la investigación

⁷⁹ Iglesias S. *Crítica de la comunicación social. Tiempo y Obra. 1981. P11*

o propuestas, es por eso que necesitaremos un modelo particular que se ajuste y adapte a los fines buscados por esta tesis.

Como primer modelo mas extenso encontramos el esquema que a través de los trabajos Andrew Tudor logra sintetizar (Anexo 1) la comunicación, pero añadiendo elementos que él considera importantes y que trastocan el modelo clásico que se mencionó a inicios de este apartado. Como observamos en la figura 1, el modelo sale de los tres elementos clásicos y añade otros tantos que lo complementan como los atributos personales, sociales y orgánicos, los cuales se observan van de una forma lineal y que parten del comunicador (emisor) hacia el receptor, donde al final lo que el primero diga, proponga o haga va a afectar de forma directa y total al segundo.

A este modelo de Tudor es quien el mismo encuentra cierta problemática, ya que reconoce tres deficiencias notables en su modelo: los elementos no se relacionan entre sí, el medio no esta especificado y todo el proceso es unidireccional.⁸⁰

Para contrarrestar estas deficiencias es el mismo Tudor quien vuelve a proponer otro modelo (Anexo 2), el cual se convierte en un modelo más dinámico y de mayor capacidad en cuanto a captación de elementos externos a los tres clásicos o inclusive a los que el mismo había añadido en su modelo pasado.

En este último esquema las ventajas son evidentes, se ha convertido en un modelo donde el comunicador deja de ser el único que ataque o que proponga en el proceso, ha pasado a un punto donde el mismo está inmerso dentro de una cultura y estructura social las cuales son comunes e inclusive iguales a las del receptor, las cuales de manera inevitable afectan al mismo emisor del mensaje, es decir, la misma cultura que afecta al receptor es la misma que tiene el emisor y que incluso hace que tenga una postura para plantear su mensaje y medio de una forma determinada. Mas allá de esto, el modelo propone que las ideas como la personalidad o lo orgánico son parte de un proceso dinámico. Inclusive es necesario entender esta comunicación no solo como la emisión o trasmisión de

⁸⁰Tudor A. *Cine y comunicación social*. Gustavo Gili. 1975. Pp 24

mensajes, sino el conjunto de condiciones que hacen posible todo el fenómeno y modelo comunicativo.⁸¹

En otras palabras y de una manera concreta, el segundo modelo de Tudor responde la necesidad de una comunicación que rompe con la linealidad del modelo clásico, un modelo donde todo es capaz de afectar a cada parte de los integrantes de este, donde, aunque exista una base de comunicación, esta es ambigua y responde a la gran mezcla e influencias de los factores inmersos en él. Es con este modelo que continuaremos desarrollando nuestra postura en búsqueda de una mayor comprensión del proceso existente entre cine-receptor.

Una vez dejando claro el primer punto del presente apartado, es necesario entender esta relación cine-individuo desde otros puntos que vayan más allá del proceso comunicativo.

Julio Cabrera nos propone un análisis filosófico sobre el cine que desde su perspectiva termina siendo un análisis completo ya que podría corresponder a una cuestión logopática del entendimiento del mundo.⁸² Pero que es lo logopático y por que es importante para la presente postura, el mismo autor nos dice que el termino es concebido de acuerdo a la división de dos partes de la misma palabra, por un lado se encuentra “logos” y por otra lo “pático”, el primero corresponde de una manera sencilla a una cuestión de la razón, a ese ámbito puramente lógico y racional; la segunda parte de la palabra responde a una situación mas afectiva, donde se trata de entender ese aspecto emocional-emotivo que rodea las cosas y que deja de lado la razón. Es con esto que el mismo nos propone que la mejor manera de analizar en este caso el cine es de esta manera, aquella donde entendamos de forma racional todo aspecto teórico-técnico que tiene afectación en la relación de cine-espectador, pero al mismo tiempo es necesario no cerrarnos solo a ese ámbito de la razón, sino acaparar de igual modo ese lado emocional y afectivo que al mismo tiempo puede ser inclusive el que pueda llegar a tener mas impacto en los individuos.

⁸¹Iglesias S. *Crítica de la comunicación social. Tiempo y Obra. 1981. P11*

⁸²Cabrera J. *Cine 100 años de filosofía una introducción a la filosofía a través de las películas. Gedisa. 1999. p 16*

Pero desde un punto de vista tal vez más filosófico, hay que seguir entendiendo la magnitud del cine y la importancia que tiene para la sociedad más allá de lo teórico y racional, el cine se convirtió en un medio universal no en el sentido de que lo que vemos en la pantalla les pasa a todos dentro de la sociedad, pero si en el aspecto de que lo que vemos le puede pasar a cualquiera.⁸³

Es por esto por lo que el cine corresponde a una cuestión universal y compleja que es digna de analizar en todos sus puntos. Es el mismo Cabrera que dentro de su postura en referencia al cine propone el término de “concepto-imagen” que es esa serie de imágenes que forman conceptos o ideas definidas a través de la composición de imágenes individuales⁸⁴, es decir, el grupo de imágenes unidas dan un sentido una idea clara que podemos entender como el concepto, inclusive entender todo un filme como un concepto-imagen general, el cual podría estar a su vez compuesto de micro conceptos-imágenes que le dan sentido en su totalidad.

Pero la importancia no de este ultimotérmino utilizado no recae solo en palabras o ideas abstractas de su comprensión, al contrario, parte de una base sólida que el mismo autor nos da para poder entenderlo de mejor manera, poder observarlo y comprender el potencial y alcance que tiene dentro de una película.

Es con esto que podríamos observar siete pasos para poder entender el proceso del concepto-imagen en el cine, aunque estos no están claramente definidos por un título los podemos entender como los siguientes: verlo, impacto emocional, solidez lógica, identificar concepto-imagen, lo real y abstracto, la importancia de la logopatía y como potenciador.⁸⁵

Como primer punto hay que ver el filme, como podríamos entender algo sin observarlo, como analizarlo si no estamos en contacto directo con él, por esto y aunque podría ser muy lógico es necesario ver el filme para poder entenderlo de verdad, no sirve leer reseñas o críticas.

⁸³Cabrera J. *Cine 100 años de filosofía una introducción a la filosofía a través de las películas*. Gedisa. 1999. p 23

⁸⁴IBID, p 18

⁸⁵IBID, p 18-31

Como segundo se encuentra el impacto emocional que tiene el cine y para Cabrera el concepto-imagen. Lo hemos mencionado con anterioridad en el presente capítulo la manera en el que el cine tiene impactos afectivos o emocionales sobre las personas, pero ya no solo recae en una cuestión puramente psicológica, si no una cuestión derivada de las ideas mostradas a través del concepto-imagen, es decir, el concepto-imagen busca por sí mismo producir en alguien (alguien indefinido) un impacto emocional.

El tercer paso recae en la solidez lógica, la cual cobra importancia por que no queremos caer en un análisis puramente patológico o afectivo, necesitamos esas afirmaciones universales y verdaderas racionales sobre el mundo que funjan como contrapeso a la parte emocional de la observación de un filme.

En un cuarto paso encontramos la identificación del concepto-imagen, que, aunque ya tenemos la noción de lo que significa puede abarcar más que solo un conjunto de situaciones que se presentan para dar a entender una idea, pueden ser incluso un desarrollo temporal en el film, algo macro o algo micro, una persona. Con esto la importancia trasciende en que no se trata de entender al filme como un conjunto de situaciones dadas sin importar el tiempo, personajes y demás, estos últimos pueden ser por si solos el mismo concepto-imagen.

Al llegar al quinto paso nos encontramos con lo real y abstracto, esto quiere decir que en la pantalla nos pueden o podemos observar a grandes rasgos dos modos de un concepto-imagen, el primero recaería en una situación donde este trata sobre la indiferencia y a través de la imágenes vemos de manera concreta eso representada con personajes o acciones definidas; el otro modo recae en una situación un tanto más abstracto, es decir, puede que el filme trate de una cuestión fantástica o inexistente, o que aunque no lo haga este muestre cierto tipo de cosas que nunca refleje directamente y fielmente el concepto-imagen, pero al analizar la cuestión simbólica, semiótica observaremos que al final la misma idea de indiferencia puede estar presentada de manera abstracta.

En un sexto paso llegamos a la importancia de la logopatía para la observación y análisis del cine, la cual desde que la definimos puede que haya quedado

identificada, debido a esa mezcla que tiene entre razón, lógica y hasta objetividad con las emociones, afectividad y por que no subjetividad. Es la mezcla que contiene todo para poder analizar bien un filme.

El séptimo paso recae en lo que el cine proporciona, esa especie de potenciador de las posibilidades conceptuales al poder tener consigo o aumentar la impresión de la realidad a través de las imágenes, lo cual facilita esta instauración de concepto-imagen en el filme.

Con esto que podemos utilizar de Cabrera observamos otro modo de poder observar el cine y que, en ideas de el mismo, nos funciona bien por que contiene una base teórica y lógica, pero al mismo tiempo no deja de lado la cuestión afectiva que por naturaleza el cine presenta.

2.3 Un enfoque multidisciplinario sobre la recepción del cine por parte de los espectadores (psicología-comunicación-social)

Es necesario entender el porqué de la variedad de posturas del cine y la forma de analizarlo, en el capítulo tenemos cuestiones psicologistas, de comunicación y filosóficas, esto se debe a la amplitud de enfoques con los que se puede observar y analizar al cine y que al mismo tiempo estos de una forma conjunta e interdisciplinaria nos pueden dar las bases para la formación de un cimiento sólido para el correcto análisis y explicación de la postura que esta tesis presenta.

Capítulo III

“Del papel a la realidad: el cine mexicano como factor de auto reproducción del machismo”

Dentro de este tercer y último capítulo de la presente tesis, se atenderá de manera puntual a una confrontación que busque determinar la veracidad o no de la hipótesis que ha fungido como referente para el desarrollo de toda esta investigación, es decir, saber si en verdad el cine mexicano ha contribuido y/o afectado a los individuos para que sigan reproduciendo el machismo dentro de nuestra sociedad.

A lo largo de este apartado se hará análisis de contenido sobre la película elegida para desarrollar la mencionada hipótesis y de igual manera se cuantificará la muestra tomada, esto con la intención de poder entender como se entrelazan y desenvuelven en un conjunto que deriva en pensamientos y actuares de la cotidianidad del mexicano.

De igual modo se darán aquellos conceptos claves que terminen de encaminar nuestra investigación hacia el entendimiento de los lectores, los cuales a su vez fungirán como cimiento conceptual de toda la tesis.

3.1 Machismo

Si bien hemos tenido desde la concepción del presente trabajo al machismo como un concepto clave en el cual se desenvuelve y recae gran parte de toda la investigación, ha llegado el momento de trabajarla de manera directa.

Para comprender al machismo es necesario observarlo desde diferentes ángulos, no basta con quedarnos con solo la idea o definición dada por la RAE, quién lo conceptualiza como la actitud de prepotencia del hombre sobre la mujer, que, aunque sintetiza de cierta manera el concepto deja muchas dudas a mi parecer.

María Castañeda nos dice que el machismo se puede definir como un conjunto de creencias, actitudes y conductas que se postran sobre dos ideas básicas; por un lado encontramos la polarización de los sexos, es decir, una contraposición de lo masculino y lo femenino en el cual no se trata de una diferenciación mutua entre hombre o mujer, sino una postura excluyente entre ambas partes. También podemos entender al machismo como la superioridad de lo masculino en las áreas consideradas por los hombres como suyas, con esta idea se genera una situación que no hace más que propiciar o introyectar definiciones concretas y al parecer sólidas de lo que es ser un hombre y una mujer, es decir, lo que es ser masculino y/o femenino y por ende lo que esto conlleva en sí mismo reflejándose en la complejidad que tiene una forma de vida basada en ello.⁸⁶

El machismo es aquello con lo que hemos convivido a lo largo de generaciones y que se ha ido evolucionando junto con la sociedad, si bien comenzó como esa idea de que el hombre es superior a la mujer y por eso la somete en diversas cuestiones dentro de la vida, me parece pertinente aclarar que ya no solo es una cuestión de hombres y mujeres, el machismo se ha extendido y/o diversificado junto con la sociedad.

⁸⁶ Castañeda Marina, *El machismo invisible regresa*, Taurus, 2007, pp 26

En años pasados no concebíamos más que el hombre o la mujer de una manera tajante, ahora contamos con una comunidad LGTBTTIQ⁸⁷ (aceptada y reconocida por el gobierno de México), la cual ha fungido como parte de esa diversidad antes mencionado que ha ocasionado que el mismo machismo deje de ser de hombre a mujer; me explico, dentro de la comunidad mencionada existen individuos que se sienten atraídos por su mismo sexo, que no se sienten atraídos por ninguno, que se sienten identificados con un sexo que no es el suyo o que incluso no se sienten identificados con ninguno. Todo esto lo menciono por que ha sido un parteaguas para que el machismo o esa actitud de superioridad del hombre ya no solo se remonte a la mujer, sino también a otros hombres o a cualquier otro individuo, es decir, el machismo se ha convertido en esa pretensión de superioridad o dominio sobre los demás, sea sobre las mujeres o lo femenino dentro de las personas o inclusive la totalidad de la sociedad.

Una vez entendido que es el machismo, considero es necesario hablar de esta misma diversificación del machismo en la forma en que es y sigue siendo visible.

Primero, para seguir entendiendo de una manera más concreta al machismo es necesario entender como lo hemos visto a través de los años. Mucho tiempo se observó que esta actitud se reflejaba en el espectro social con golpes, lesiones, humillaciones físicas de la parte dominante hacia la sumisa, pero es necesario entender que esto ha cambiado también ya que al igual que con el concepto mismo, la forma en que se ve reflejado ha ampliado las formas en las que se puede observar, es decir, el machismo ya no es solo esa idea un tanto extremista (aunque real) de que el hombre le pega a la mujer o la deja encerrada en casa sin salir y sin poder hacer nada, a esta idea se le puede añadir cuestiones desde la mirada, gestos o falta de atención por mencionar algunos.

Este machismo invisible se ve reflejado en cuestiones que van más allá de lo físico y se centran en lo mental, en la ideología o inclusive en el habitus, es decir, se enfocan en asignación de roles de género, en decir que los hombres son buenos para ciertas actividades y las mujeres en otras, en la manipulación de emociones.

⁸⁷ Lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, transgéneros, travestis, intersexuales y queer

Todo esto nos hace ver que este machismo invisible se centra mas en algo psicológico que puede ser igual de importante que aquel al que estábamos acostumbrados.

Para poder dejar un poco más en claro estas distintas formas en las que el machismo es capaz de presentarse, a continuación pongo una serie de indicadores propuestos por investigadoras especializadas en este tema⁸⁸:

- Bromas hirientes
- Chantajear
- Mentir, engañar
- Ignorar, ley del hielo
- Celar
- Culpabilizar
- Descalificar
- Ridiculizar
- Humillar en publico
- Intimidar, amenazar
- Controlar, prohibir
- Destruir artículos personales
- Manosear
- Caricias agresivas
- Golpear “jugando”
- Pellizcar, arañar
- Empujar, jalonear
- Cachetear
- Patear
- Encerrar, aislar
- Amenazar con objetos o armas

⁸⁸Violentometro propuesto por el Instituto de la Mujer del Gobierno de México.

- Amenazar de muerte
- Forzar a una relación sexual
- Abuso sexual
- Violar
- Mutilar
- Asesinar

El listado anterior responde a una necesidad de comenzar a crear o a asentar de forma sólida una serie de indicadores los cuales nos sirvan al fungir como un parteaguas en esta investigación, dando lugar así a una forma de encaminar acciones y comportamientos que nos determinaran cuando existe un machismo y al mismo tiempo poder englobarlos en indicadores que posteriormente abordaremos (son elegidos estos debido a la metodología seguida en su propuesta en su maletín de fórmulas el cual es respaldado por diversas instituciones logrando así una aprobación ante dicha propuesta).

Una vez teniendo en cuenta estos breves indicadores de acciones que son reflejo de machismo, es necesario entender que este no ha desaparecido a pesar de las diversas políticas que se han implementado a lo largo de los últimos años, ya que existe una contraposición entre un discurso que intenta debilitar o terminar el machismo dado por el gobierno o las misma sociedad y las acciones que la misma sociedad hace en contra de ese discurso⁸⁹, es decir, en el discurso atacan al machismo pero en la práctica lo reproducen.

⁸⁹ Castañeda M, *El machismo invisible regresa*, Taurus, 2007, pp 31

3.2 Análisis de la película

Para poder entender de mejor forma el trasfondo que tiene la película de "Amores Perros" y como esta última tiene una conexión o relación con el tema del machismo, es necesario realizar de manera certera un análisis de contenido que nos muestre de manera mas detallada como se conectan estos dos temas.

Es importante no cumplir con un análisis sin sentido en el cual nos centremos en lo que nosotros hemos definido a lo largo del presente trabajo como machismo exclusivamente, ya que hemos reiterado que no es fácil de conceptualizar en sus diversas formas y mucho menos decir que si y que no forma parte en algo tan complejo como un filme; para esto se propone una serie de indicadores que nos ayudaran a captar de forma mas precisa acciones que reflejen un machismo dentro de la narrativa, dejando claro que a pesar de que a continuación mostrare un listado de situaciones relacionados con el tema, no son los únicos que existen, solamente son aquellos que son "visibles" (observándolo desde el punto de vista de Marina Castañeda), es decir, el análisis que se mostrará en el presente apartado de esta investigación recae exclusivamente en aquello que se puede escuchar y observar de forma tangible dentro de la película y que de acuerdo a los indicadores cumplen un estándar para ser catalogados parte de un machismo.

Cabe destacar que la película se divide en tres historias distintas: Octavio y Susana, Daniel y Valeria y por último "El Chivo". Dado que la primera parte es la principal e incluso la que mas tiempo abarca es necesario observar como se desarrolla el filme de manera particular en cada historia, por lo que nuestro análisis se dividirá en tres partes como la película, mostrando de manera especifica el machismo visible con base en los indicadores en dichas partes de la narrativa.

Para poder conseguir un mejor entendimiento de lo que se ve en el filme, el análisis se compondrá del minuto en el que la acción aparece, de la situación observada desde un punto de vista clave (entrecomillado), de los personajes

participantes en dicha situación (entre paréntesis) y por último un breve análisis o explicación más específica de la situación específica observada en dicho minuto.

Para el siguiente análisis se toma en cuenta los siguientes indicadores:

| Tipo de maltrato | Conceptualización | Manifestaciones | Consecuencias |
|------------------|---|---|---|
| Maltrato físico | Acción no accidental, por parte del hombre, que provoque o pueda producir daño físico o enfermedad en la mujer, o que la coloque en grave riesgo de padecerla. | Bofetadas Empujones Golpes Pellizcos Palizas, etc. | Hematomas - Fracturas - Quemaduras de cigarrillos - Lesiones por cuerdas en cuello, torso. - Cortes - Mordeduras humanas - Heridas - - Arañazos - Problemas físicos o necesidades médicas no atendidas - Perforación en el oído. |
| Maltrato verbal | Hostilidad verbal o no verbal reiterada que produce humillación, miedo, temor y que perjudica la estabilidad de la mujer con graves secuelas para su salud mental y/o autoestima. | Amenazas - Vejaciones - Exigencias de obediencia - Coacción verbal - Insultos - Aislamiento - Privación de la libertad - Descalificación - Ridiculización - | -Sensación de ahogo. -Mareo - Inestabilidad - Palpitaciones, taquicardia - Temblor. - Sudoraciones. - Náuseas. -Miedo a morir. -Miedo a volverse loca o perder el control. - |

| | | | |
|-----------------|---|---|---|
| | | <p>Destrucción o daño de objetos a los que se tiene cierto apego o cariño - Desautorización - Control del dinero - Manipulación afectiva - Amenazas repetidas de divorcio, etc.</p> | <p>Hipervigilancia. - Poco apetito o voracidad. - Insomnio o hipersomnia. - Pérdida de energía o fatiga. - Disminución de la autoestima. - Falta de concentración. - Dificultad para tomar decisiones. - Escasas relaciones sociales. - Sentimientos de culpa. - Manifestaciones somáticas. - Intentos de suicidio.</p> |
| Maltrato sexual | <p>Imposición de una relación sexual no consentida. Existen 3 modos de maltrato sexual: - abuso sexual, - agresión sexual y - acoso sexual.</p> | <p>- Agresión - Abuso - Inducción a la prostitución - Realización de prácticas sexuales no deseadas</p> | <p>Hematomas y heridas (ej. interior del muslo) - Sangrado anal y/o genital - Fisuras anales - Dolor en genitales. - Contusiones en monte de Venus, vulva y mamas. - Traumatismos en la vulva.</p> |

90

⁹⁰ Esta tabla de indicadores se realiza y crea con base en una mezcla de principales características visibles del machismo y que son aceptadas por la sociedad como parte de esta actitud. En la primera parte de "tipo de

Octavio y Susana

Para un óptimo entendimiento de este apartado es necesario contextualizar los protagonistas de esta narrativa. Por un lado, encontramos a Octavio quien vive en una casa con su mamá, su hermano (Ramiro), Susana (la pareja sentimental de Ramiro), el hijo de estos últimos y su perra.

De forma muy general podemos entender que la trama principal se desenvuelve entorno a Octavio y Susana, ya que a este primero siempre le ha gustado la mujer de su hermano. También es importante señalar el papel que juegan los demás actores dentro de la narrativa, ya que vienen a justificar o impulsar ciertas acciones que se verán reflejadas a través de la pantalla.

| Minuto | Acción |
|--------|---|
| 5:40 | <p>“Yo ya cuidé a mis hijos, ahora tu cuida a los tuyos” (Susana y mamá de Octavio)</p> <p>Análisis: La madre de Octavio le dice a Susana una frase que da a entender que la crianza de los hijos es exclusiva de la mujer y que esta cumple con este rol sin poder oponerse a la situación, es decir debe de ser sumisa ante la situación y aceptar “lo que le corresponde por ser mujer”.</p> |
| 7:00 | <p>“La madre de Octavio está al pendiente de que cuando llegue su hijo ella le debe de servir la comida inclusive sin haber existido una petición por parte de Octavio” (Octavio y su madre)</p> <p>Análisis: Al igual que en otras partes del filme, la mujer toma un rol específico, siendo una especie de subordinada del hombre</p> |

maltrato” se divide de una forma sencilla los tres maltratos más comunes. En la segunda columna se realiza una conceptualización que nos ayude a entender que es lo que abarca o en que consta dicho tipo de maltrato. En la tercera columna se determina como es que se pueden o logran ver estas acciones en la vida real. Por último, observamos una serie de consecuencias que llegan a tener dichas acciones mencionadas en la columna anterior.

| | |
|-------|---|
| | <p>en este caso específico en la cocina, atendiéndolo inclusive sin necesidad de un diálogo entre los involucrados.</p> |
| 7:50 | <p>“Humillar a Susana por dejar escapar al perro” (Octavio, Susana y Ramiro)</p> <p>Análisis: La acción comienza de una forma circunstancial donde al abrir la puerta para entrar a la casa el perro se escapa, acto seguido Ramiro le grita a Susana por haberlo dejado escapar llegando al punto donde se comienza a humillar a la mujer, respondiendo a esto Octavio entra en la acción a lo que es recibido con una frase que expresa un sentido de pertenencia de Susana a Ramiro, es decir, no una relación de pareja si no de pertenencia.</p> |
| 10:35 | <p>“Agresión física de parte de Ramiro a Susana” (Ramiro y Susana)</p> <p>Análisis: La situación muestra a una Susana golpeada, este golpe se da a entender fue dado por Ramiro, aquí estamos hablando de un machismo de lo más visible donde se llega a una agresión física.</p> |
| 11:55 | <p>“Ramiro tiene la palabra final en la toma de decisiones” (Ramiro, Octavio, Susana y la madre de los hermanos)</p> <p>Análisis: Estando todos juntos, Ramiro toma una decisión la cual parece no ser aprobada por los demás, acto seguido su madre le da la razón y lo respalda incondicionalmente, lo que demuestra que el que manda en esa casa es Ramiro (un hombre) y los demás en la familia se deben de acoplar a lo que</p> |

| | |
|-------|---|
| | el mande, es decir, una sumisión. |
| 14:47 | <p>“El hombre es el sustento de la familia” (Ramiro y su madre)</p> <p>Análisis: Dentro de esta parte específica del filme se muestra claramente una asignación de roles, los cuales dejan al hombre como el sustento económico de la casa (apoyado por el rol de la ama de casa y criadora de hijos de la mujer visto en escenas anteriores), donde pareciera que sin el no habrá dinero en la casa.</p> |
| 15:22 | <p>“Dices algo y te parto la madre” (Ramiro y Octavio)</p> <p>Análisis: Una situación de amenaza directa entre los hermanos, dejando a Ramiro como el “alfa” de la familia, es decir, el más capaz o el más macho. Recordando que el machismo, aunque casi siempre se hace más visible en una relación hombre-mujer, puede aplicarse entre similares (en este caso hombre-hombre).</p> |
| 18:01 | <p>“Ramiro me va a matar por estar embarazada” (Susana y Octavio)</p> <p>Análisis: En una plática entre Susana y Octavio, se da a conocer que tiene un embarazo la chava, acto seguido pide discreción y se expresa con miedo de su pareja sentimental diciendo “que la va a matar por su embarazo”, esto solo refleja un miedo evidente por parte de Susana.</p> |
| 18:53 | <p>“Besar y tener contacto físico a la fuerza” (Susana y Octavio)</p> <p>Análisis: Octavio hace creer a Susana que tiene una llamada,</p> |

| | |
|-------|---|
| | <p>con esto logra hacer que salga de su cuarto, estando fuera en el teléfono él se acerca a ella para tomarla por la fuerza y con esto besarla y tocarla sin el consentimiento previo de ella, esto muestra una clase de hostigamiento o abuso físico.</p> |
| 23:18 | <p>“Tener control sobre Susana dándole regalos” (Ramiro y Susana)</p> <p>Análisis: En esta situación Ramiro llega al cuarto con Susana y le da regalos, con esto le da a entender que tiene más derecho sobre ella en cualquier situación, es decir, es una especie de “compra” a través de lo material.</p> |
| 23:57 | <p>“Competencia por una mujer” (Octavio y su amigo)</p> <p>Análisis: Dentro de una plática los amigos discuten de a quien le pertenece la mujer, si quien la tiene o quien la ve primero, esto refleja una creencia de posesión del hombre a la mujer, e incluso una competencia entre hombres por ver quien logra tener a la mujer y con esto demostrando mayor masculinidad.</p> |
| 25:59 | <p>“Si no es a la fuerza ¿Cómo?” (Octavio y Susana)</p> <p>Análisis: Al igual que en escenas anteriores, Octavio intenta tomar a la fuerza a Susana a lo que esta responde que así no es el modo, él dice una frase que expresa que él puede tomarla a la fuerza y si no es de ese modo no conoce otro, es decir un abuso físico es la forma que el cree necesaria para poder obtener a la mujer.</p> |
| 29:42 | <p>“Competencias por quien paga las cosas en la familia” (Octavio y Ramiro)</p> |

| | |
|-------|--|
| | <p>Análisis: Aquí se observa una competencia directa entre los hermanos por ver quien puede proveer mayor sustento, quien puede ser esa especie de macho alfa de la familia al cual responderán los demás.</p> |
| 31:48 | <p>“Infidelidad” (Susana y Octavio)</p> <p>Análisis: Después de las diversas acciones que van desenvolviéndose en el filme, terminan por tener una especie de relación en la cual se genera una infidelidad por parte de los involucrados.</p> |
| 36:15 | <p>“Conquistar a través del dinero” (Octavio y Susana)</p> <p>Análisis: Octavio intenta conquistar o terminar de “tener” en todo sentido a Susana y esto lo hace a base de dinero, él le ofrece todo lo que gana con las peleas de perros creyendo que con esto Susana dejara a su hermano por él.</p> |
| 38:27 | <p>“Infidelidad de Ramiro” (Ramiro)</p> <p>Análisis: Esta situación no necesita un análisis ya que solo refleja una infidelidad de parte de Ramiro hacia Susana.</p> |
| 49:25 | <p>“La mama es la única que puede cuidar a los hijos” (Susana y su madre)</p> <p>Análisis: Aquí Susana da a entender que su mama le debe ayudar a cuidar a su hijo, porque, si no es ella quien, se vuelven a observar los roles de la mujer dentro de la película.</p> |

Terminando el breve análisis de contenido es necesario mencionar y tener en cuenta que la tabla previa muestra las acciones mas tangibles del machismo, sin embargo no son las únicas que existen dentro de la película, es decir, a lo largo en lo particular de este apartado de Octavio y Susana existe una constante lucha entre los dos hermanos que podríamos observar y entender como machismo, un constante relación entre los tres dos protagonistas que está plagada de simbolismos que si hiciéramos un análisis semiótico podríamos adjudicar a una postura machista desde el punto de vista que el presente texto plantea.

Daniel y Valeria

La trama que acontece en estos personajes, es la de una pareja que se va a vivir juntos, una pareja que surge a través de una infidelidad por parte del hombre y que se va desarrollando dentro de un departamento en su mayoría derivado de un accidente automovilístico que deja a Valeria en total reposo.

| Minuto | Acción |
|--------|---|
| 65:34 | <p>“La unión de Daniel y Valeria” (Daniel y Valeria)</p> <p>Análisis: Es necesario entender de donde sale todo este apartado de la narrativa general de la película, un apartado que surge a través de que los dos protagonistas se van a vivir juntos y en el caso particular de Daniel, dejando a su familia a un lado.</p> |
| 84:49 | <p>“Amenaza de golpes y deje todo por ti” Daniel y Valeria}}</p> <p>Análisis: Después del desarrollo que se va generando</p> |

| | |
|--|--|
| | dentro de la narrativa que acontece al presente apartado, llega la acción donde Daniel amenaza con golpear a Valeria, la cual es acompañada por una frase que pareciera generar un chantaje emocional hacia Valeria. |
|--|--|

Como había mencionado con anterioridad, el filme se centra en Octavio y Susana y las acciones tangibles que trato de evidenciar a través de este análisis en los casos de las otras dos son escasos en comparación con la primera, pero esto no quiere decir que no existan dentro del filme.

Por ejemplo este apartado se desenvuelve en su totalidad derivado de una infidelidad, la cual tenemos en nuestros indicadores como parte del machismo, sumando a esta acción es necesario entender que Valeria es una modelo la cual vive de su imagen, la cual a su vez es aceptada por la sociedad, es decir, materializan la belleza y se genera una concepción entrono a ella; esta concepción influye en todos los protagonistas, ya que no es lo mismo tener una esposa socialmente normal a una pareja socialmente guapa, es decir, esta relación entre los cánones de belleza de la sociedad dentro del filme y el papel que juegan los protagonistas basándonos en estos mismos.

El chivo y Maru

Para este apartado no hay una tabla que muestre las acciones ya que se centra exclusivamente en una persona, es decir, “el chivo”. Un ahora tipo indigente que se gana la vida matando o secuestrando gente a cambio de dinero y que es necesario añadir es alguien que procura mucho a los perros.

Esta historia se centra en una cuestión personal del protagonista con su exmujer y su hija, y como el Chivo pretende poder regresar la vida de esta última.

Lo que podríamos observar aquí en el tema peculiar del machismo (aunque sin ser del todo correspondiente), es una lucha que se da entre los hermanos y por el

poder de una compañía. En páginas anteriores hemos dicho como el machismo también se puede dar en una relación entre hombre-hombre, en este caso hermano-hermano, pero esta relación suele darse por ver quién es mas capaz, quien es el mejor de los dos, quien da más; en este particular caso aunque cumple con estas características la relación se centra en términos personales, tal vez de ambición por poder controlar una compañía entera, pero basándonos en lo que hemos venido mencionado del machismo puede cumplir con algunas características que lo hacen digno de ser mencionado bajo la postura de esta investigación.

De igual modo es de nodal importancia entender de donde sale este análisis o como es que se realiza. La forma en que se llevó a cabo fue partiendo de los indicadores retomados por parte de la fundación mujeres se construyeron nuevos indicadores los cuales son los plasmados en la segunda tabla (dividiéndolos de una manera sencilla en los tres maltratos con su conceptualización y acciones). Con ellos se dio a la tarea de observar la película de manera detallada y realizar pausas en los momentos donde se presentaban acciones que correspondieran a los indicadores previamente establecidos, teniendo así el vaciado final de datos que corresponden a los personajes (entendiendo que en la película se narra la historia desde varias perspectivas y protagonistas), el minuto en que sucede alguna acción y la descripción de la acción en si misma, para lograr entender la forma en que se ajusta en los indicadores.

3.3 Análisis cuantitativo

Como hemos mencionado con anterioridad, en este capítulo se pretende confrontar la idea de que el cine y en específico sus narrativas forman parte de la concepción de las personas en la sociedad que observa sus películas, pero para esto es necesario poder hacer nosotros una confrontación que nos ayude a corroborar nuestra postura referente al tema tratado a lo largo de todo el texto.

Para esto se decidió realizar una encuesta la cual encamina a los encuestados hacia el tema tratado en esta tesis, es decir, la relación que tiene el cine con la mente y el actuar de las personas. Para esto se diseñó la siguiente encuesta:

Encuesta para el proyecto de investigación

- 1- ¿Al ver alguna película has sentido que ha cambiado tu percepción sobre algún tema? ¿Cuál película?
- 2- ¿Crees que el cine pueda cambiar o reforzar la idea que tienes sobre algún tema o situación específica? ¿Por qué?
- 3- ¿Alguna vez has idealizado o conocido a alguien que idealice algún personaje de una película? ¿Por qué?
- 4- ¿Has querido hacer algo que hayas visto en una película? ¿Conoces a alguien que lo haya hecho?
- 5- ¿Crees que el cine influya en las personas? ¿De qué manera?
- 6- ¿Crees que el cine muestre situaciones de la vida real?
- 7- ¿Crees que el cine mexicano refleje el comportamiento de la sociedad mexicana actual? ¿Por qué?
- 8- ¿Crees que el cine mexicano influya en el comportamiento de la sociedad mexicana actual? ¿Por qué?
- 9- ¿Crees que el cine mexicano muestra actitudes o acciones machistas en sus películas actuales (2000-presente Amores perros, El infierno, El crimen del padre Amaro)?
- 10-¿Consideras que las personas pueden normalizar o reproducir acciones que ven a través de la pantalla? ¿Por qué?

De manera particular la encuesta fue realizada a 47 personas de entre 18-25 años de edad y se aplicó en el primer semestre del año 2019 (incluidas en anexo 3), esta muestra se eligió en búsqueda de una perspectiva e impacto más general en un grupo no tan reducido de participantes, es decir, poder observar las respuestas de una muestra que lograra ser un tanto representativa.

Como se observa, la encuesta es diseñada para ir de lo general a lo particular, es decir, comenzar por cuestiones generales del cine para proseguir hacia el cine mexicano, el cine mexicano actual y por último la idea del machismo.

La encuesta contiene respuestas cerradas de sí o no y respuestas abiertas, las primeras nos servirán para cuantificar de una manera mas concreta la opinión de los encuestados desde una manera cuantitativa, la segunda nos ayudará a entender de manera mas profunda el pensar de la muestra.

A continuación, se presenta el vaciado de datos de la encuesta con su pertinente análisis cualitativo de cada pregunta.

| Pregunta | Respuestas | Análisis |
|----------|---------------|---|
| 1 | Si:40 No:7 | La mayoría opta por la respuesta afirmativa, dentro de la generalidad mencionan películas como “La dictadura perfecta” o “Presunto culpable”, lo cual demuestra que el cine tiene la capacidad para poder generar, cambiar o desaparecer una idea sobre un tema específico. |
| 2 | Si:44 No:3 | Amplia la visión individual al observar cosas que en otros lados no vemos, su manera de ser te muestra las cosas desde una perspectiva mas cercana a la |

| | | |
|---|------------------------|--|
| | | <p>realidad ya que al ver alguna película sobre algún tema en particular hace que nos pongamos a pensar sobre este.</p> |
| 3 | <p>Si:21 No:26</p> | <p>Aunque en esta pregunta la respuesta negativa tiene una ligera ventaja respecto a su contraparte es necesario decir que dentro de la parte de la muestra que responde con un no, no hay una respuesta abierta que complemente su postura, sin embargo, los que responden afirmativamente a esta interrogante sienten y argumentan una afinidad en cuanto a características, ya sean físicas o conductuales con algún personaje, una afinidad por un estilo de vida mostrado en el filme, al cual se quiere llegar imitando o idealizándolo.</p> |
| 4 | <p>Si:24 No:23</p> | <p>A pesar de que la interrogante cuenta con</p> |

| | | |
|---|-----------------------|--|
| | | <p>un equilibrio en las respuestas es necesario entender que la muestra conscientemente dice si a realizar una acción vista en una película, el otro porcentaje lo niega, pero es necesario entender que con base a lo mencionado en el capítulo previo el cine tiene la capacidad de tener control sobre nosotros consciente o inconscientemente.</p> |
| 5 | <p>Si:45 No:2</p> | <p>Se observa una apertura en el enfoque y la percepción de las ideas. Se observa como un instrumento capaz de cambiar humor, comportamiento en el actuar del día a día. Las emociones juegan un papel fundamental en el cine dentro y fuera de la pantalla, es decir dentro de la película y fuera en los espectadores.</p> |
| 6 | <p>Si:46 No:1</p> | <p>Aunque no sean en todas las películas, o no</p> |

| | | |
|---|----------------|--|
| | | sean de una manera directamente igual a la “vida real”, toda la muestra concuerda con que siempre va a reflejar algo ya que la misma sociedad es su base. |
| 7 | Si:32 No:15 | En este particular caso las personas que respondieron de manera negativa añaden en su respuesta que se tienden a exagerar situaciones, por que piensan que se muestran solo desde un punto de vista directo (sin que sea la absoluta verdad), por el otro lado de la muestra que responde positivo a la interrogante se retoma la base que tiene la sociedad para la película en general, y que aunque a veces se generalice siempre existe una dosis de verdad en lo que se observa dentro de la narrativa y la pantalla. |
| 8 | Si:30 No:17 | En esta interrogante se da una situación |

| | | |
|----|---|---|
| | | <p>importante, ya que parte de la muestra dice que no es influenciado por el cine mexicano por que no lo ven, pero que si son influenciados por el extranjero, es aquí donde observamos de forma directa y nodal que efectivamente para la muestra el cine tiene influencia en ellos mismos y son capaces de reconocerla (aunque tal ves no la magnitud de esta).</p> |
| 9 | <p>Si:39 No:5 No respondió: 3</p> | <p>Se argumenta que siempre se muestra a la mujer sumisa, cumpliendo roles que se cree son de mujeres, que se le puede tratar como se quiera y ella esta siempre ahí sin decir nada.</p> |
| 10 | <p>Si:43 No:4</p> | <p>Aunque los que responden no dicen que hay que saber diferenciar entre una película y la realidad, es lo que parece ser que la</p> |

| | | |
|--|--|---|
| | | <p>sociedad misma no logra hacer, la muestra lo arroja como dato, una nula o poca diferenciación entre el filme y la realidad es capaz de lograr normalizar y reproducir infinidad de acciones o comportamientos.</p> |
|--|--|---|

3.4 Confrontación de datos.

Una vez habiendo realizado el análisis de los instrumentos tanto cualitativos como cuantitativos para esta investigación, es pertinente hacer una breve confrontación respecto a ellos donde se pueda generar un análisis reflexivo y los dos se entrelacen en resultados. Para ello es necesario entender el porqué de la utilización de cada uno de ellos y a su vez lograr generar esa relación metodológica que funge como punto clave en el entendimiento de la propuesta de la tesis.

En el aspecto cualitativo se utiliza el análisis de contenido del filme antes mencionado el cual busca sentar las bases en la praxis de una narrativa cinematográfica que se adecua a lo que explica este escrito (pertenece a un nuevo cine mexicano, tiene narrativa realista, una película mediática e importante para el cine mexicano). En el otro lado, encontramos un análisis cuantitativo de la influencia del cine en los individuos, o si lo dijéramos con otras palabras, medimos

de una manera estadística como el cine y sus películas se plantan en la concepción individual de las personas y con eso al mismo tiempo como nos da un indicio de la afectación que tiene de una manera general o social dentro de las personas.

Los datos nos muestran que en la película existen diversas acciones que hacen alusión al machismo de diferentes formas, tanto el mencionado machismo visible como el invisible, por su parte el instrumento cuantitativo nos arroja que las personas si son influenciadas por el cine, ya que se muestran positivos ante ideales que han sido implementados a través de la pantalla y ahora ellos los observan de una manera totalmente normal e inclusive los buscan reproducir en sus vidas. Es por esta razón que la relación entre ambos instrumentos se vuelve clara, donde si una película muestra machismo es altamente probable que las personas que la observen busquen o normalicen las acciones que se ven en ella.

Con todo esto podemos entender que a manera de reflexión la forma en que se relaciona el cine y la sociedad (no solo en nuestro estudio de caso, sino en una generalidad), y como estos siempre han estado juntos a lo largo de la historia desde sus inicios hasta la actualidad, nos da las bases para que el enfoque y la propuesta que enmarca el presente texto nos ayude a observar de manera teórica y práctica la relación actual en nuestro contexto determinado de como se enlazan lo que observamos en las narrativas cinematográficas (en este caso de la película "Amores Perros") con los indicadores previamente replicados y estipulados para consecuentemente lograr medir o visibilizar de manera pertinente y fundamentada la relación y el impacto real que tienen las películas en nuestra cotidianidad, concluyendo así que efectivamente el cine tiene una influencia en los individuos que lo observan.

Conclusiones

En las sociedades capitalistas que trajeron consigo la modernidad y la posmodernidad, se observan aspectos que han logrado consolidar la vida de los sujetos dentro de las mismas sociedades, aspectos que han logrado persistir a lo largo de meses, años e incluso décadas, que independientemente que puedan considerarse moralmente buenos o malos han perdurado y han sido fundamentales para la formación de la estructura político, cultural, económica y social que conocemos ahora.

Dentro de infinidad de aspectos de toda índole que se han visto modificados por el capitalismo se encuentran los culturales, los que contienen tradiciones, costumbres, artes como pintura, escultura y cine por mencionar algunas.

Cabe recordar lo trabajado por los teóricos de la escuela de Frankfurt, Adorno y Horkheimer, quienes tienen como principal aportación la que denominaron “Industria Cultural”, una forma en la que las sociedades modernas y capitalistas son capaces de producir cultura, una producción donde no importa el contenido, un fin o un progreso, solo importa un consumo, es decir, vender cultura. Esta idea es clave para la concepción de la cultura en las sociedades modernas y en la actualidad alrededor del mundo⁹¹.

El cine se ha establecido como un vehículo cultural en todo el mundo, capaz de producir diversos géneros, diversas historias, con las que ha logrado ampliar su alcance como parte de una industria cultura que pretende ser consumida. En los últimos años el cine se ha convertido en un medio cultural y de comunicación masiva, ha logrado un crecimiento importante aumentando la producción y estreno de películas, esto de igual manera se ve apoyado por la menor dificultad de la distribución y censura.

De esta manera, en la actualidad el cine al ser un medio cultural y de comunicación importante dentro de las sociedades, tiene la capacidad de moldearlas y hacer que actúen o se desarrollen de diferentes formas. Hugo Münsterberg propuso que dentro del cine se tienen y se observan diversas

⁹¹Maiso J. 2018. “Industria cultural: génesis y actualidad de un concepto crítico”. En escritura e imagen 14, 133-149

materias y herramientas que utiliza este, pero que la materia más importante es la mente humana, esto debido a que era el material que la película conseguía moldear. (*ThePhotoplay. A psychological study.1916*)

El cine a través de su historia ha logrado plasmar dentro de su narrativa todo tipo de tramas y géneros cinematográficos, desde películas románticas, de comedia, de suspenso, acción, ciencia ficción, drama, entre otras, ha logrado representar ideas claras sean ficción o realidad, es decir, el cine ha sido capaz a lo largo de su historia, de producir películas que hablen sobre cualquier tema independientemente del tiempo/espacio y de su existencia o inexistencia, aunque cabe señalar la importancia del contexto en la que se crea, ya que eso, puede tener una influencia en la misma película y la manera en que esta es consumida por los sujetos. Pier Paolo Pasolini en su escrito "Cinema: El cine como reflejo de la semiología de la realidad" menciona esta premisa, apoya la idea en la que el cine refleja el contexto social en el cual es creado, es decir, es capaz de reflejar desde lo más notorio hasta la más complejo de la sociedad.

Dentro de las sociedades existe una cotidianeidad que permea de forma directa la vida e interacciones de los sujetos que se encuentran dentro de ella. Esta cotidianeidad presenta dentro de ella, aspectos políticos, económicos, sociales, culturales por mencionar algunos, pero estos aspectos no precisamente son exclusivamente positivos, es decir, se presentan tanto de forma positiva y negativa.

Las sociedades contienen dentro de ellas aspectos negativos, es decir, problemas cotidianos que funcionan como puntos importantes dentro de la misma. En la sociedad mexicana estos problemas se pueden observar bajo nombres como delincuencia, machismo, alcoholismo, drogadicción, por mencionar algunos.

Estos problemas de la cotidianeidad de la sociedad mexicana afectan directamente a los sujetos que se desarrollan en los mismos, pudiendo ocasionar así problemáticas más grandes o que afecten a más sujetos.

A principios del siglo XXI el cine en México ha evolucionado y ha presentado una apertura hacia diferentes temas, dentro de ellos, la representación de la vida cotidiana y con ella su problemática.

Entonces, si en el cine mexicano representa la vida cotidiana con algunas problemáticas de la sociedad, y éste al mismo tiempo tiene la capacidad de moldear a la misma sociedad, entonces puede contribuir de forma importante a que los problemas de la vida cotidiana de los sujetos en la sociedad mexicana sigan existiendo, es decir, continúen reproduciéndose por parte del cine y la sociedad.

Pero ¿Por qué es posible el moldeo de los sujetos a través del cine?, ¿Por qué incluso se reproducen las problemáticas sociales?, Esto podría explicarse con dos teóricos, Zigmunt Bauman y Gilles Lipovetsky.

Como se mencionó, en el presente escrito, la sociedad capitalista ha consagrado una serie de aspectos en las sociedades, dentro de ellos se encuentra el individualismo, clave fundamental del capitalismo. De igual manera estas sociedades modernas se han convertido en especialistas en la venta y consumo de casi cualquier cosa, es decir en una industria que ha abordado absolutamente todos los aspectos de las sociedades, por ende, han logrado absorber la cultura y convertirla en industria.

Bauman menciona que las sociedades modernas (establecidas a raíz del capitalismo) viven en una liquidez, es decir, una forma en lo que nada está establecido, nada es permanente, nada es duradero, donde lo único que parece no dejar de ser es el capitalismo. Al estar inmersos en una liquidez continua, todo lo que nos rodea va a ser efímero, pasajero, sin valor duradero, esto ha pasado con la cultura y su transformación en una industria cultural, se ha convertido en una cultura líquida, donde lo única que busca es ser consumida para después hacer algo totalmente nuevo o casi igual pero con un toque diferente para volver a ser consumida.

Pero ¿por qué los sujetos no optan por el no consumo?, ¿Acaso no notan el declive existente?, ¿Por qué consumen lo que sea, incluso lo mismo solo con diferente color?, esto puede ser explicado gracias a Lipovetsky.

Lipovetsky menciona al igual que diversos teóricos a través del siglo XX, la sociedad de consumo e incluso en un hiperconsumismo, ¿Pero por qué se da esto?, Este autor nos menciona a las sociedades actuales y por consiguiente a sus sujetos, como individuos que se encuentran en una búsqueda continua del “yo”, que buscan una personalización, una satisfacción propia a través de cualquier cosa que se las proporcione, unos sujetos tan individualistas y tan arraigados a una idea de consumo que se encuentran en una era que Lipovetsky denomina “era del vacío”, una era que pretenden llenar consumiendo.

Lipovetsky nos dice que dentro de esta era del vacío en la que nos encontramos, para los sujetos solo importa uno mismo y el otro no tiene ninguna importancia, una era donde solo se busca vivir el presente, donde solo se busca la satisfacción personal consumiendo, donde vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por tradiciones o posterioridad, donde el sentido histórico de nuestra sociedad e incluso de nosotros mismos se olvida, donde incluso los valores, tradiciones e instituciones sociales quedan olvidadas.

Los individuos al querer consumir, al consumir lo que sea y de una manera tan constante, pueden llegar a perder la noción de lo que consumen, es decir, saber si lo que consumen es bueno o malo, es negro o blanco, mientras les logre causar una satisfacción por más mínima que sea lo seguirán consumiendo.

Las anteriores ideas de Lipovetsky y Bauman se complementan al hablar de un consumismo por parte de los individuos, y por la liquidez dentro de todo aspecto de la sociedad.

Es así como el cine al ser un producto que se consume de una manera amplia y constante es capaz de reflejar todo, es decir, de representar dentro de él una narrativa buena, mala, aburrida o sorprendente, de poder reflejar una serie de problemáticas sociales que terminan por ser consumidas. Estas problemáticas tal

vez han encontrado su reproducción en el cine, me explico, al estar inmersas en un medio cultural altamente consumido por individuos pertenecientes a una sociedad líquida, que solo busca la satisfacción de si mismo a través del consumo, sin importar si lo que consume puede reflejar o representar algo bueno o malo, lo que a su vez tiene la facultad de en ocasiones moldear la personalidad y el actuar de los individuos y de toda una sociedad.

Con esto es posible que los individuos interioricen aspectos negativos de forma inconsciente, pero ¿Por qué continuarán reproduciéndolos si son negativos? Esto, como retome en párrafos anteriores, se podría adjudicar a la pérdida de valores, continuidad histórica, historicidad, instituciones sociales, entre otras, es decir, al perder lo antes mencionado existe la posibilidad de no saber la diferencia entre algo perteneciente a una problemática social y algo que no es perteneciente, lo que conllevaría a reproducir como individuos la problemática social incluso sin saber que es problemática.

Es así como en la búsqueda interminable de satisfacción continua, por parte de los individuos pertenecientes a una sociedad moderna que es capitalista y líquida, pueden existir consumos de aspectos negativos los cuales impiden que dichos aspectos dejen de existir. Es con esta idea que muestra que el cine al pertenecer a una industria cultural que solo busca ser consumida y al serlo, ocasiona una modificación en los individuos que al no conocer su pasado, su continuidad histórica, los valores, no sabrán si lo que reproduzcan es bueno o malo, por consecuencia serán capaces de seguir reproduciendo la problemática social.

Esto es visible en todo el presente texto, donde a través de una investigación, una serie de indicadores y análisis determinados que va complementándose tras cada capítulo logramos observar de manera contundente que el cine tiene un impacto real en nuestra sociedad actual y que aunque pueda parecer algo no tan común o que la gente sabe que ciertas acciones que se reflejan dentro de las narrativas cinematográficas podrían considerarse negativas para la sociedad en sí, se aplican de manera constante en nuestra sociedad ya sea de manera consciente o inconsciente.

Fuentes de consulta

- Aumont J. (1989). *Estética del cine*. España. Paidós

- Aumont, J. (1985). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje narración, lenguaje*. BarcelonPaidos.
- Benito A. *La socialización del poder informar*. Editorial Pirámide. 1978.
- Brown J. *Técnicas de persuasión*. Editorial Alianza. 1978.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz infinito*. España. Cátedra
- Cabrera J. *Cine 100 años de filosofía una introducción a la filosofía a través de las películas*. Gedisa. 1999.
- Cabrera J. Cine. (1999) *100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa
- Castañeda Marina, *El machismo invisible regresa*, Taurus, 2007
- Cine mexicano de los 70's: la década crucial. <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1004847.html> (consultada el 12 de octubre de 2017)
- COLECTIVO Alejandro Galindo. *El cine mexicano y sus crisis*. Revista Dicine No 21, México 1987
- David Bordwell, K. T. (1995). *El arte cinematográfico*. Grupo Planeta.
- De la Peña Palacios, Eva María. 2007."Maletín 2 de Coeducación para el profesorado. Fórmulas para la igualdad nº5. Violencia de género". Fundación Mujeres. Edita: Mancomunidad Valle del Guadiato
- De los Reyes, Aurelio. *Medio Siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Edit. Trillas, México, 1987.
- De los reyes, Aurelio; Ramon, David; Amador, María Luisa; Rivera, Rodolfo. *80 años de cine en México*.
- Dobson R. Can medical students learn empathy at the movies? BMJ.
- Dreyer CY. *Reflexiones sobre mi oficio*. Barcelona: Paidós; 1999
- Dudley, A. (1992). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Ediciones Riapl SA
- El rock y el cine mexicano en los 60's. En <http://polvora.com.mx/2014/06/06/el-rock-y-el-cine-mexicano-en-los-60/>
- Fleur M. *Teorías de la comunicación masiva*. Paidós. 1976.
- Galindo A. *El cine, genocidio espiritual*. Nuestro tiempo. México. 1971.

- Geduld H. *Los escritores frente al cine*. Madrid: Editorial Fundamento; 1999.
- GobiernodeMéxico, C (20 de mayo de 2022), *Violentometro: si hay violencia no hay amor*, <https://www.gob.mx/inmujeres/articulos/violentometro-si-hay-violencia-en-la-pareja-no-hay-amor-234888?idiom=es>
- Iglesias S. *Crítica de la comunicación social*. Tiempo y Obra. 1981
- Landa, J. Á. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la dicción narrativa*.
- Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo. <http://www.jornada.unam.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp>
- Maiso J. 2018. “*Industria cultural: génesis y actualidad de un concepto crítico*”. En escritura e imagen 14, 133-149
- Metz C. *Psicoanálisis y cine El significante imaginario*. Barcelona. 1979.
- Meza R. *El cine documental de cortometraje como elemento para la formación y manejo del público cinematográfico*. UNAM. 1979.
- Miquel, Angel. *Cines y públicos en el México de principio de siglo*, Revista DICINE, No. 44, México, 1992.
- Mitry J. *Estética y psicología del cine*. Editorial Siglo XXI. 1978.
- Muñoz Calvo S, Gracia, D. *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Editorial Complutense. S.A., Madrid; 2006
- Prestigiacomo, M. E. (s.f.). *El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video*. Buenos Aires: Longseller.
- Russo, E. A. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Salazar J. *Psicología Social*. Editorial Trillas. México. 1980.
- Standish Peter, *Desarrollo del cine mexicano*, en Centro Virtual Cervantes. En: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_64.pdf
- Torreblanca O. *Cine y psicología el fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*. Editorial Conaculta-IMCINE. 1994.
- Tudor A. *Cine y comunicación social*. Gustavo Gili. 1975.

- Tuñon Julia. Serguéi Eisentein en México Recuento de una experiencia. En http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf
- Valles C., José R. (2008) Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática. Madrid: Vervuert.

Anexos



Figura 1. Modelo estático de la comunicación

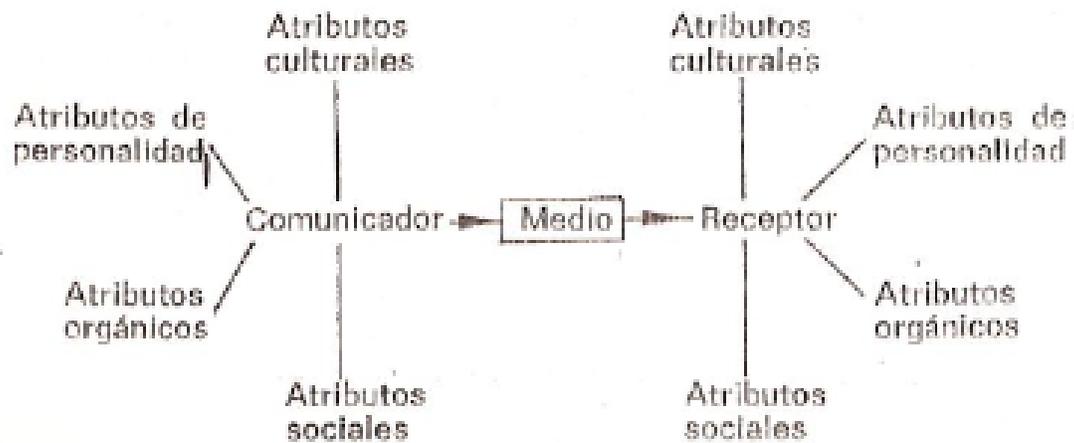


Figura 2: modelo dinámico de la comunicación.