



Universidad Autónoma
del Estado de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

***Representaciones de la estratificación social dentro del
cine mexicano: análisis de las películas “Las niñas bien”,
“La Diosa del asfalto”, “El gran calavera”, “Nosotros los
Nobles” y “Oso polar”.***

TESIS

Que para optar por el título de
Licenciado en Comunicación

Presenta

Guillermo Colín Sánchez

Director

Mtro. Gastón Pedraza Muñoz

Toluca, Estado de México, febrero de 2025.



Índice

INTRODUCCIÓN	3
JUSTIFICACIÓN.....	5
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	7
OBJETIVOS.....	9
HIPÓTESIS.....	10
METODOLOGÍA	11
LAS DESIGUALDADES SOCIALES REPRESENTADAS EN EL CINE. UNA REVISIÓN HISTÓRICA	15
ANTECEDENTES.....	21
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO: LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL Y SUS CONCEPTOS BÁSICOS.....	23
1.1 CONCEPTOS BÁSICOS PARA ENTENDER LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL. 25	
1.1.1 ESTRUCTURA SOCIAL	25
1.1.2 MOVILIDAD SOCIAL.....	27
1.1.2.1 TIPOS DE MOVILIDAD SOCIAL	28
1.1.3 DESIGUALDADES SOCIALES	30
1.1.3.1 TIPOS DE DESIGUALDAD SOCIAL	31
1.1.3.1.1 DESIGUALDAD DE GÉNERO.....	31
1.1.3.1.2 DESIGUALDAD ECONÓMICA	33
1.1.3.1.3 DESIGUALDAD DE CLASE.....	36
CAPÍTULO 2. HISTORIA DEL CINE	40
2.1 BREVE HISTORIA DEL CINE	40
2.2 CARACTERÍSTICAS E HISTORIA DEL CINE MEXICANO.....	49
2.3 TEORÍA CINEMATOGRAFICA.....	60
2.3.1 TEORÍAS DE LA ENUNCIACIÓN.....	61
2.3.2 TEORÍAS DEL CANAL	64
2.3.3 TEORÍAS DE LA RECEPCIÓN	69
CAPÍTULO 3. ELIPSIS: DE LA COMUNICACIÓN A LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL. UN ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO.....	72

3.1 LA DIOSA DEL ASFALTO	72
3.2 OSO POLAR.....	90
3.3 LAS NIÑAS BIEN.....	103
3.4 EL GRAN CALAVERA VS NOSOTROS LOS NOBLES	118
CONCLUSIONES.....	134
BIBLIOGRAFÍA	138
FILMOGRAFÍA.....	139
REFERENCIAS.....	140

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en la representación de la estratificación social dentro del cine mexicano. Para realizar el estudio se analizan cinco casos en específico para intentar responder al problema de investigación que es conocer la manera en que se ha representado la estratificación de la sociedad mexicana dentro del séptimo arte. Para esto se tomaron las siguientes películas como muestra: “La diosa del asfalto” (2020) de Julián Hernández, “Oso polar” (2017) de Marcelo Tobar, “Las niñas bien” (2018) de Alejandra Márquez Abella, “Nosotros los nobles” (2013) de Gary Alazraki y “El gran calavera” (1949) de Luis Buñuel; por medio del análisis de las cintas se puede dar respuesta a las preguntas iniciales que inspiraron la investigación y que serán presentadas más adelante.

El motivo de realizar este estudio se dio por el interés de conocer cómo el cine, se encarga de presentar una visión de la sociedad mexicana, y así poder percibir lo cerca o alejada que está de la realidad. De igual manera, el utilizar el séptimo arte para presentar y explicar un fenómeno tan complejo e inherente en cualquier sociedad, es un modo de condensarlo para un lector fuera del ámbito de la sociología. Partiendo de eso es que se logra realizar un trabajo de investigación que se aleja de lo presentado típicamente, pues, la mayor parte de las investigaciones se enfocan, ya sea, en el tema de la estratificación o en el tema del cine, pero hay muy pocas, en especial en México, que abordan la estratificación por medio del cine, destacando sólo algunas investigaciones realizadas en otros países de Latinoamérica, cómo Perú o Argentina.

De esta manera, el trabajo comprende tres capítulos; el primero, que refiere al “Marco teórico: La estratificación social y sus conceptos básicos”, se encarga de resumir y explicar el tema de la estratificación, así como los fenómenos que la componen siendo: la estructura social, la movilidad y las desigualdades sociales los que más destacan, esto desde un enfoque sociológico. El propósito de este apartado es que el lector entienda el fenómeno tratado por las cintas y pueda visibilizarlo en ellas.

El siguiente capítulo es una revisión histórica “La historia del cine” que a su vez contienen tres secciones: a) “Breve historia del cine”, b) “Características e historia del cine mexicano” y c) “Teoría cinematográfica”; cuyo objetivo es contextualizar al lector sobre la forma en que se creó el séptimo arte y cómo evolucionó a través de los años, primero en el mundo, y luego en México. De esta manera se podrá comprender de mejor modo que el arte fílmico no tiene la meta de entretener al contrario, a lo largo de la historia se ha ocupado de diversas formas para transmitir ideologías, sentimientos o explicar algún fenómeno. Para finalizar el capítulo, se manifiestan las teorías cinematográficas con el fin de exponer sus funciones y la manera en que ayudan al análisis del cine en sus diversos niveles.

El tercer capítulo lleva por nombre “Elipsis: de la comunicación a la estratificación social. Un análisis cinematográfico” y como su nombre lo aclara, el lector encontrará en este apartado el análisis de las cintas aquí presentadas. Para esto, se tomó en cuenta la metodología sugerida por el autor Lauro Zavala en su libro “Elementos del discurso cinematográfico” (2003). En esta sección se resuelven las preguntas de la investigación, logrando presentar cómo es que la estratificación social está representada en el cine mexicano.

El objetivo de este trabajo es explicar un fenómeno social, logrando que el lector pueda entender más sobre el tema y cambie la forma en que ve las películas, generando así que no solo se entretenga, sino que logre comprender su realidad social y entienda que el cine es un medio poderoso, que puede transmitir múltiples ideas que ayudan a entender las ciencias sociales.

JUSTIFICACIÓN

La estratificación social, es una realidad palpable en México, país donde coexisten diversas clases y estratos sociales con diferentes grados de acceso a oportunidades y recursos. La comunicación, es una disciplina que ayuda a entender esta característica inherente en todas las sociedades, ya que, como dice Fay (1996) “las ciencias de la comunicación son todas las ciencias sociales y las humanidades integradas y relativizadas al estudiar los procesos de construcción del sentido” (Zavala, 2003, p.20).

Al existir una estrecha relación entre el cine y la comunicación, en la que ambas disciplinas se influyen mutuamente, nos apoyaremos del análisis cinematográfico para examinar las siguientes películas: “Las niñas bien”, “La diosa del asfalto”, “El gran calavera”, “Nosotros los nobles” y “Oso polar”.

La decisión de partir del cine para estudiar el tema de estratificación se debe a dos razones; la primera: una de las actividades de entretenimiento más frecuentes es ver películas, ya sea en el cine, en plataformas de *streaming*, o en menor medida, por DVD o *blue-ray*, pero va más allá del ejercicio de entretener, “se trata a la vez de un fenómeno cultural que define, refuerza y en ocasiones contribuye a transformar la identidad y visión del mundo” (Zavala, 2003, p.5); esto conecta directamente con el segundo motivo para ocupar al séptimo arte como unidad de observación en el tema de estratificación, en este caso “la naturaleza del cine permite articular todo lo relativo a las ciencias sociales y las humanidades” (Zavala, 2003, p.20). En este sentido, debemos tener en cuenta que el arte cinematográfico no solo refleja la cultura y la sociedad, también desempeña un papel crucial en la formación de percepciones sobre esos temas en el espectador.

En este contexto, la estratificación social es un tema pertinente para estudiar en el contexto mexicano al ser una sociedad caracterizada por una amplia gama de desigualdades. Estudiar cómo la estratificación se refleja en el cine, ayuda a entender la manera en que la gente percibe y aborda diversos temas, por ejemplo, los distintos tipos de movilidad social, las desigualdades sociales, económicas, de género, etc. y las

múltiples clases y estratos sociales. Al hacer el análisis de las películas se puede llegar a conclusiones muy valiosas acerca de la percepción del público sobre los diversos estratos y entender si los filmes perpetúan o rompen con los estereotipos tan marcados que se tienen sobre las diferentes clases.

La decisión de seleccionar películas ambientadas y realizadas en diferentes épocas se debe a poder examinar la evolución que ha tenido la representación de la estratificación social dentro del cine mexicano a lo largo del tiempo; esto permitirá identificar patrones y cambios en las narrativas y enfoques cinematográficos. Por otro lado, esta investigación no solo busca ofrecer una comprensión más profunda de la sociedad mexicana, sino que también intenta enriquecer el análisis cinematográfico al examinar cómo los elementos visuales, narrativos y simbólicos se utilizan para transmitir conceptos complejos de estratificación social.

Al entender, cómo estas películas presentan e interpretan este tema, podemos obtener una visión más profunda de los desafíos que enfrenta la sociedad mexicana en términos de desigualdad social, movilidad social, clasismo, entre muchos otros. Por último, este estudio busca revelar cómo el cine mexicano aborda y refleja la estratificación social, proporcionando una perspectiva crítica para el lector.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cine ha sido un medio poderoso para reflejar y analizar las dinámicas sociales y culturales. En el contexto mexicano diversas películas han abordado la estratificación social como, “Los olvidados” (1950) de Luis Buñuel o la trilogía de “Pepe el Toro” (1948-1953) de Ismael Rodríguez en el caso de la época de oro del cine mexicano¹. En un escenario más actual hay filmes como, “Amores perros” (2000) de Alejandro González Iñárritu o “Amarte duele” (2002) de Fernando Sariñana que, de la misma forma tocan ese tema, mostrando cómo diferentes clases socioeconómicas interactúan. Sin embargo, a pesar de la abundante historia del cine mexicano, existe una falta de análisis exhaustivos que exploren cómo estas cintas representan y, de cierta manera, normalizan las desigualdades sociales.

En el presente trabajo se propone analizar en profundidad cinco películas mexicanas: “Las niñas bien”, “La diosa del asfalto”, “El gran calavera”, “Nosotros los nobles” y “Oso polar”. A pesar de la diversidad en sus tramas, han sido seleccionadas debido a su enfoque, en ellas se desarrollan temas que abordan la estratificación social, por ejemplo, la movilidad social, los distintos tipos de desigualdades sociales y las diversas características de las diferentes clases y estratos sociales, así como sus gustos y hábitos. Es así, que la pregunta central que se plantea dentro de este estudio es:

¿Cuáles son las maneras en que se representan elementos de la estratificación social en producciones del cine mexicano como son: “Las niñas bien”, “La diosa del asfalto”, “El gran calavera”, “Nosotros los nobles” y “Oso polar”?

Además de esta pregunta general se intentarán resolver otras que surgen al profundizar en el tema, de esta forma se podrán visibilizar fenómenos específicos que abordan la estratificación y que son tocados por los filmes que se analizan en esta investigación, estas interrogantes son:

¹ Periodo que se extiende de 1936 a 1957, en el que la industria cinematográfica mexicana tuvo su principal auge.

- ¿Qué tipos de movilidad social y cómo se presentan dentro de las cintas?
- ¿Cuáles son las características de las clases y estratos sociales presentados en las películas?
- ¿Qué tipo de desiguales sociales se muestran en las películas aquí estudiadas?

OBJETIVOS

El objetivo principal de esta investigación se centra en responder la pregunta general, además de establecer un método por el cual se llegará a la solución. Es así como el objetivo planteado es el siguiente:

- Analizar la narrativa y el lenguaje cinematográfico de algunas de las secuencias más importantes de las películas “Las niñas bien”, “La diosa del asfalto”, “El gran calavera”, “Nosotros los nobles” y “Oso polar”, para descubrir las maneras en que se representa la estratificación social dentro del cine mexicano.

De igual manera, se han formulado diversos objetivos que darán solución a las preguntas específicas, siendo los siguientes:

- Explicar qué secuencias dentro de las cintas reflejan el proceso de movilidad social, así como sus diferentes tipos y las consecuencias vividas por los personajes debido a este proceso.
- Identificar las características de las clases y estratos sociales de los protagonistas y así lograr describir sus gustos, hábitos y las diferencias entre cada una de las clases sociales.
- Ubicar y clasificar los distintos tipos de desigualdades sociales, desigualdad de género, económicas y de clase detallando de qué manera influyen en los personajes y cómo se presentan.
- Analizar los procesos de la estratificación dentro de las películas por medio del modelo de 12 puntos propuesto por Lauro Zavala.

HIPÓTESIS

En los metrajes “Las niñas bien”, “La diosa del asfalto”, “El gran calavera”, “Nosotros los nobles” y “Oso polar”, se observan diferentes representaciones de la estratificación social en México, que dependen del modo en que los cineastas tratan el tema. Las representaciones pueden ir de estereotipos y caricaturas a retratos más matizados y realistas.

METODOLOGÍA

En este estudio, se emplea un enfoque de investigación cualitativa con el propósito de estudiar la representación de la estratificación social en el cine mexicano a través de un análisis detallado de los largometrajes “Las niñas bien”, “La diosa del asfalto”, “El gran calavera”, “Nosotros los nobles” y “Oso polar”. La decisión de tomar este enfoque se debe a su capacidad para explorar en profundidad los significados y las interpretaciones asociadas con la estratificación social en el contexto cinematográfico.

El estudio adoptará un diseño de investigación, principalmente, interpretativo, aunque en cierto punto también se abordará un enfoque comparativo, a través de un análisis de contenido de las películas seleccionadas. La elección de este diseño permitirá la identificación y comparación de patrones y representaciones temáticas relacionadas con la estratificación social en las películas.

Las cintas seleccionadas para esta investigación representan una variedad de géneros y enfoques cinematográficos que abordan de distintas formas el tema de estratificación social en México. Los metrajes elegidos son “Las niñas bien” (2018) de la directora y guionista mexicana Alejandra Márquez Abella, “La diosa del asfalto” (2020) del director mexicano Julián Hernández, “El gran calavera” (1949) realizada por el español Luis Buñuel, “Nosotros los nobles” (2013) dirigida por el mexicano Gary Alazraki y “Oso polar” (2017) del director mexicano Marcelo Tobar.

La recolección de datos se realizará mediante la observación minuciosa y el análisis de las cintas seleccionadas. Cada filme será revisado en su totalidad, identificando las secuencias más relevantes, en las que, por medio de los diálogos, las interacciones entre los personajes y los elementos visuales se pueda identificar los diversos puntos que conforman la estratificación social.

El procedimiento por el cual se llevará acabo el análisis es el siguiente:

- Visualización de las películas: cada película se observará en su totalidad las veces que sea necesario para obtener una comprensión holística de su narrativa y sus elementos visuales.
- Identificación de las secuencias clave: se localizan y registran las secuencias más significativas, en las que se puedan ver representados los temas que conforman la estratificación social como lo son: la movilidad social, los diferentes tipos de desigualdades, los hábitos y gustos de cada estrato social, la interacción entre las diferentes clases y estratos sociales. Es decir, se tomará en cuenta todo aspecto que sea relevante para el análisis.
- Codificación y categorización: los datos identificados se codificaron y categorizaron en temas y patrones relacionados con la representación de la estratificación social.

El análisis de las películas se llevará a cabo siguiendo el modelo que propone Lauro Zavala, el cual consta de los siguientes elementos:

1. Condiciones de lectura (contexto de interpretación): en este apartado principalmente se buscará responder a 2 preguntas; a) ¿Cuáles son las condiciones para la interpretación de la película? y b) ¿Qué sugiere el título?
2. Inicio (prólogo o introducción): las interrogantes principales que se resolverán en esta sección serán, ¿cuál es la función del inicio? y ¿cómo se relaciona con el final?
3. Imagen (imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica): aunque Lauro Zavala se refiere a esta parte del análisis como “Imagen”, lo que se analizará es la fotografía, por lo que en este apartado se examinará cómo es la fotografía y la perspectiva de la cámara.

4. Sonido (sonidos y silencios en la banda sonora): aquí se resolverá lo siguiente; ¿cómo se relaciona el sonido con las imágenes?, tomando en cuenta como sonido la música, las voces y los múltiples planos sonoros que conformen las secuencias seleccionadas; y por otra parte también se estudiará la función de los silencios.
5. Edición (relación secuencial entre imágenes): se tomará en cuenta el montaje, es decir, cómo se organiza la sucesión de imágenes y porqué se hace de esa manera.
6. Escena (imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática): en este apartado se desmenuza cómo es el espacio donde ocurre la historia y qué elementos son los que distinguen a cada personaje.
7. Narración (elementos estructurales de la historia): responder a ¿qué elementos permiten entender la historia? Es fundamental para esta sección, es por ello, que se examinará la estructura dramática o narrativa de cada película. Por otro lado, también se observará el efecto que produce la estructura en el espectador.
8. Género y estilo (convenciones narrativas y formales): en esta parte se identificarán las fórmulas narrativas que son utilizadas en las películas.
9. Intertextualidad (relación con otras manifestaciones culturales): qué tipos de intertextos se encuentran en la película que puedan ayudar con la investigación o que sea importante resaltar para el análisis.
10. Ideología (perspectiva del relato o visión del mundo): esta sección es importante, aquí se estudiará la visión del mundo que propone la cinta y los efectos ideológicos que la afectan; es dentro de este apartado donde se hará la relación entre la estratificación social y los filmes.

11. Final (última secuencia de la película): ¿qué sentido tiene el final? y ¿cómo se relaciona con el resto?, son las inquietudes que se deben tomar en cuenta para el estudio.
12. Conclusión: para dar por finalizado cada análisis se resolverá la siguiente interrogante, ¿cuál es el compromiso ético y estético de la película? y se dará un comentario final para enfatizar algún elemento.

Por último, cabe resaltar que todos los derechos de propiedad intelectual de las películas seleccionadas y los textos utilizados se emplearán únicamente con fines académicos. Cualquier referencia bibliográfica o cinematográfica será debidamente citada. No se recopilarán ni utilizarán datos personales de individuos en este estudio, por lo que no será necesario obtener consentimiento informado.

LAS DESIGUALDADES SOCIALES REPRESENTADAS EN EL CINE. UNA REVISIÓN HISTÓRICA

La representación de la estratificación social en el cine es un tema recurrente, no solo en las pantallas, sino también cuando se habla de investigación cinematográfica y sociológica. Al hablar del séptimo arte como un medio de comunicación masivo, tiene la capacidad de reflejar, y en algunas ocasiones, influir la percepción que se tiene en la sociedad acerca de la estratificación social, es por ello, que esta breve revisión se centra en el análisis de cómo las películas, y algunas investigaciones, han abordado el tema de la representación de la estratificación social a lo largo de los años.

Durante la historia del cine, se han observado diversas representaciones de la estratificación social. En todo ese tiempo la manera en la que se presentan las clases y la estructura sociales ha sido muy variada; desde una visión idealizada y aspiracionista de la sociedad, con una gran representación de las clases altas y con una escasa muestra en pantalla de las clases bajas; hasta una visión más madura y reflexiva que cuestiona la estructura social con mayor profundidad.

Desde la época del cine silente hubo grandes filmes que tocaron el tema de la estratificación social. Charles Chaplin ahondó en el tema con su gran clásico “The kid” de 1921 y luego, desde un punto de vista más crítico, lo volvió a tocar en 1936 con otra de sus obras maestras llamada “Modern times”. Por otro lado, el ruso Sergei Eisenstein abordó el tema en su película “El acorazado Potemkin”, esta cinta estrenada en 1925 narra la opresión de unos marineros en un barco de guerra y su posterior revuelta en contra de sus oficiales, todo esto basado en eventos reales ocurridos durante la revolución rusa de 1905.

En 1927 se estrenó una película que es insignia del expresionismo alemán, “Metropolis” de Fritz Lang. Este filme se desarrolla en una sociedad futurista donde existe una gran brecha entre la élite, conformada por los ricos, intelectuales y propietarios de la industria,

los cuales viven en la superficie de la ciudad y, por otro lado, están los obreros que trabajan como esclavos y viven en un gueto subterráneo.

Más adelante, en la época del cine sonoro, “It happened one night” de Frank Capra, cinta estadounidense estrenada en 1934. Explora la brecha de clases sociales entre sus protagonistas, Ellie, quién es la heredera de una gran riqueza, y Peter Warne, un periodista. Durante el filme se explora la relación que existe entre ambos personajes de diferentes clases, pasando de un marcado desdén por parte de Ellie hacia Peter, hasta el punto en el que ambos se enamoran y buscan el “felicidad por siempre” a pesar de sus diferentes estratos.

Uno de los metrajes que mejor ha abordado el tema de la estratificación es “A streetcar named desire”, el cual es una adaptación de la obra de teatro homónima escrita por Tennessee Williams. Esta obra cinematográfica dirigida por Elia Kazan fue lanzada en 1951 y ahonda en el tema de la lucha de clases a través de sus personajes, Stanley Kowalski, interpretado por Marlon Brando, y Blanche Dubois, interpretada por Vivian Leigh. Al ser adaptación de una pieza dramática, cada personaje toma el papel de una clase social diferente, por un lado tenemos a Stanley, un obrero representando a las clases trabajadoras y por el otro a Blanche, como representante de una clase alta venida a menos, pero que siente estar por encima de los demás al vivir de sus viejas glorias, sin duda una película que hace una de las mejores críticas al tema.

Entrando en el movimiento del nuevo Hollywood, tenemos otro tipo de filmes con una mayor conciencia social, películas como “The graduate” (1967) de Mike Nichols y “Taxi driver” (1976) de Martin Scorsese abordan la insatisfacción de sus personajes en una sociedad estratificada. También, con un punto de vista diferente tenemos “A clockwork orange” de Stanley Kubrick, estrenada en 1971 y centrada en un joven violento llamado Alex (Malcolm McDowell) viviendo en una sociedad futurista que buscará reformarlo mediante un método experimental, pero a lo largo de la película veremos cómo se ven representadas las diversas clases sociales dentro de esta sociedad.

Ya en las últimas décadas el séptimo arte nos ha regalado cintas como “Parasite” (2019) del director surcoreano Bong Joon-ho, cuyo metraje brinda un punto de vista moderno y crítico sobre las divisiones socioeconómicas, a través de la historia de dos familias de clases sociales opuestas, teniendo como protagonistas a una familia de un estrato bajo que llega a trabajar a la casa de una familia de una clase social alta. A través de la película se explora la lucha de clases y la estructura social de un país como Corea del Sur.

Trasladando el panorama hacia México la estratificación social es un tema que se representa de manera recurrente en la filmografía de este país. Al pasar las décadas, gran variedad de directores lo han abordado dentro de sus filmes, por ejemplo, en la época de oro del cine mexicano tenemos dos de los casos más citados, que son, por un lado, la trilogía de Pepe el Toro del director mexicano Ismael Rodríguez que consta de “Nosotros los pobres” y “Ustedes los ricos”, estrenadas en 1948, y “Pepe el toro” de 1953. Esta trilogía narra la historia de una menesterosa familia quien vive en una vecindad de la ciudad de México, quienes se nombran a sí mismos “pobres”, pasando durante las tres películas por, como lo llaman ellos, desgracias que provienen de la voluntad de Dios, es así que “su pobreza no aparece como un problema social, resultado de decisiones políticas de los gobernantes o de la escasa educación de los protagonistas, sino de algo trascendente, derivado de decisiones supremas e inapelables” (Tuñón, 2012, p. 111).

Por el otro lado, tenemos “Los olvidados” del español Luis Buñuel estrenada en 1950, cinta que fue muy criticada en su estreno, ya que a diferencia de lo que se mostraba en otros metrajes, Buñuel destaca la pobreza y la marginación existente en las grandes urbes, es así como nos cuenta la historia de un grupo de niños pobres que viven en la ciudad de México y que debido a su contexto están obligados a cometer crímenes y pasar por diversos descalabros, todo esto mostrado de una manera muy cruda y realista, pareciendo que en momentos es un documental más que ficción.

En décadas posteriores a la época de oro llegaron películas interesantes como “Canoa: memoria de un hecho vergonzoso” de Felipe Cazals estrenada en 1976 y basada en una

tragedia ocurrida en 1968, en la que un grupo de jóvenes que trabajaban en la Benemérita Universidad de Puebla fueron linchados. En la cinta se nos muestra la historia de este grupo, el cual simplemente fue a escalar el volcán de “la Malinche”, pero debido al clima se refugiaron en el pueblo de San Miguel Canoa donde fueron linchados por órdenes del sacerdote del lugar. Esta cinta nos muestra la estructura social de un pueblo gobernado por un cura y los prejuicios que se tenían en la época hacia los universitarios como consecuencia del movimiento estudiantil del 68.

En 1978 llegaría, “El lugar sin límites” de Arturo Ripstein, explorando la homosexualidad, un tema bastante polémico para el periodo en que se estrenó. En el metraje se cuenta la historia de *La Manuela*, un travesti dueño de un burdel que tiene cuentas pendientes con Pancho, un camionero recién llegado al pueblo y quién es el ahijado del cacique. En la cinta se muestra el contexto de un pueblo pequeño en el México de los años 70's, el cual era un país aún más machista que en tiempos actuales, en el que la homofobia y la transfobia estaban completamente normalizados, siendo lo más común, para los hombres principalmente, esconder sus preferencias sexuales cuando estas diferían de la heteronormatividad.

En el siglo XXI arribarían nuevas visiones al cine mexicano; iniciando en el 2000 con “Amores perros” de Alejandro G. Iñárritu que narra tres historias con protagonistas de clases completamente diferentes; primero la historia de Octavio y Susana, dos jóvenes que son pertenecientes a las clases populares y que son cuñados; el siguiente relato es el de Daniel y Valeria, un matrimonio perteneciente a la clase media que está en una crisis debido a las infidelidades de Daniel; y por último, los acontecimientos vividos por “el Chivo”, un exprofesor de universidad que a consecuencia de sus decisiones termina siendo alcohólico y viviendo en la calle.

En el 2001 “Perfume de violetas”, de la directora Maryse Sistache, se inmiscuiría en un barrio de la ciudad de México, dónde se evidencian las desigualdades socioeconómicas vividas por los habitantes de esa zona a través de los ojos de dos adolescentes, Yessica

y Miriam, dos amigas de la escuela que vivirían varios eventos desafortunados que terminarían en la muerte de una de ellas.

Un año después, “Amarte duele” de Fernando Sariñana marcaría a toda una generación al contar el amor prohibido, marcado por la diferencia de clases, de Ulises y Renata, dos jóvenes que se enamorarían, pero a causa de sus orígenes sociales, su amor terminaría en una tragedia. Esta cinta nos muestra dos estratos antagónicos, cada uno con sus estilos de vida que los diferencian entre sí y que muestran la perspectiva que tienen el uno del otro.

Para el 2020 en la plataforma de Netflix se estrenaría “Ya no estoy aquí” de Fernando Frías, este filme se alejaría de -la ya muy conocida y explorada- ciudad de México para contar la historia de Ulises, un chico de bajos recursos de 17 años que habita en un barrio de Monterrey, pero a consecuencia de un evento desafortunado relacionado con el crimen organizado está obligado a migrar a los Estados Unidos. Esta película muestra dos realidades sociales, en la primera mitad de la película se enseña la manera en que viven las clases bajas de los barrios del norte del país, con su estilo de vida muy particular marcado por el crimen y diversos tipos de desigualdades, teniendo un refugio en los amigos, la música y el baile. La segunda mitad de la cinta retrata la vida del migrante, marcada por la soledad y la tristeza en un mundo completamente nuevo con una estructura social diferente, pero que al final sigue perpetuando las desigualdades sociales entre sus miembros más vulnerables.

Con los anteriores ejemplos se entiende que muchos de los temas que explora la estratificación social han sido tocados en el cine, pero se debe dejar claro que el séptimo arte realmente “no muestra esos temas tal cual son, sino representaciones de ellos”, adaptando las palabras de Julia Tuñón en su trabajo “Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano” donde explica que “las películas, claro está, no muestran la pobreza tal cual es, sino representaciones de ella, inscritas en historias que encierran marcos de percepción y que nos habilitan para entender las cosas de determinada manera” (2012, p.103). Esta cita es adaptable a

cualquier fenómeno, no solo el de la pobreza, y encaja perfectamente con la estratificación social.

ANTECEDENTES

Varios autores ofrecen dentro de sus trabajos una visión profunda de cómo el séptimo arte toca fenómenos tratados por la estratificación, ya sean filmes de ficción o documentales, por ejemplo, Andrea Bolcatto en su trabajo “Una mirada sobre las representaciones sociales en el cine documental” estudia cómo el documental funciona como vehículo que apoya a la identificación y formación de representaciones sociales.

Dentro de su trabajo analiza el lenguaje cinematográfico del corto documental “Reverendo” (1986) con el fin de explicar dos puntos; el primero centrado en la imagen simbólica de la autoridad, exponiendo los elementos fundamentales de la identificación, el carisma, el poder y el mensaje a través de la palabra autorizada; el segundo aspecto desarrolla las creencias sobre la salud y la enfermedad.

Para lograr una interpretación de estos puntos y de cualquier otra representación social la autora aporta que:

La representación se examina en diversos sentidos: 1- aquello que se plasma en el film y cómo éste representa la realidad; 2- aquello que se desprende del argumento del film y que deriva en efectos sobre lo que se representa, o sea, sobre qué creencias, símbolos, etc., se están conformando las representaciones sociales. A su vez del segundo sentido (punto 2) se puede reconocer: a- las representaciones sociales en sí y b- lo que nosotros observamos, decimos, inferimos sobre las representaciones sociales. (Bolcatto, 2003, p. 358).

Por otro lado, desde el punto de vista de la ficción Thaís Comitre analiza tres películas de comedia peruanas: “Asu mare” (2013) del director Ricardo Maldonado, “Intercambiadas” (2019) de Daniel Vega y “No me digas solterona” (2018) de la directora Ani Alva Helfer. Estas cintas son estudiadas en su trabajo “La representación de género y clase social en el cine peruano. La mujer de “clase alta” en las películas de comedia”. En esta tesis la autora busca explicar y conocer los estereotipos con los que se representa a las mujeres de las clases altas, debido a que, como explica, las películas

de comedia, “si bien constituyen formas de mostrar irónicamente sucesos diversos de la vida social, muchas veces pueden convertirse en medios para reproducir representaciones estereotípicas que se habitúan en las interacciones sociales” (Comitre, 2020, p.3).

Este tipo de investigaciones estudian el séptimo arte a nivel global, un ejemplo de esto es: “Representación de las clases en el cine del director surcoreano Bong Joon-ho. Utilizando las películas Snowpiercer o El expreso del miedo (2013) y Parasite o Parásitos (2019)” de Fiorella Gamarra. En este trabajo la autora buscó mostrar cómo son representadas, principalmente, las clases altas y las clases bajas en el cine del director surcoreano.

Como esta clase de estudios ha habido muchos otros a lo largo del tiempo, pero lo que se debe tener en cuenta es que “las representaciones expresan la cultura, pero también la conforman al concebir el mundo de determinada manera” (Tuñón, 2012, p. 108). Por ello, el cine es un poderoso medio para reflexionar sobre la estratificación social y sus efectos en la sociedad, logrando contribuir a un mayor entendimiento del cambio social, por medio de su evolución y la manera en que se adapta para mostrar las alteraciones en la realidad social de los diversos contextos.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO: LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL Y SUS CONCEPTOS BÁSICOS.

La estratificación social es un fenómeno presente en todas las sociedades que han existido, existen, o existirán, por ello es importante comprenderlo y explicarlo. En este sentido, a lo largo del presente trabajo se expondrá cómo se presenta la estratificación en un país como México, ello se logrará a través del punto de vista que tienen varias películas sobre ese tema, sin embargo, antes de llegar a ese análisis es necesario entender ¿qué es la estratificación social? y aclarar los diversos conceptos que integran este extenso fenómeno.

Varios autores han definido la estratificación, pero los más relevantes han sido Marx y Weber quienes sentaron las bases del desarrollo de la sociología de la estratificación social. El primero tenía una visión revolucionaria y reformadora, partiendo que las clases sociales² conceptualizaban las desigualdades sociales y económicas en el capitalismo industrial, generando un estudio de la estratificación unidimensional centrado en las clases sociales como único generador de desigualdad.

En el caso de Weber, quien parte de la producción teórica de Marx, además de considerar a las clases sociales³ como una forma de desigualdad, también contemplaba que el factor económico iba más allá de la propiedad y los medios de producción, asimismo, incluía a la educación y los conocimientos técnicos para aumentar los beneficios derivados de las relaciones de mercado, es así que se tiene un estudio de la estratificación tridimensional conformado por la clase, el estatus y el poder.

Sin embargo, para este trabajo se ocupará el significado que proponen Requena, Salazar y Radl en su libro “Estratificación social”, quienes dicen que es la:

² Las dos grandes clases para Marx son la burguesía y el proletariado y ambas tienen intereses encontrados.

³ Weber consideraba cuatro grandes grupos sociales; 1.- los trabajadores manuales o clase obrera, 2.- la pequeña burguesía, 3.- los técnicos, especialistas y administradores de bajo nivel, y 4.- los privilegiados gracias a la propiedad o la educación.

División de una sociedad en capas o estratos de individuos que disponen de cantidades desiguales de recursos valorados, desiguales oportunidades vitales y desigual influencia social. Típicamente el análisis de la estratificación social estudia la formación de grupos en torno a las desigualdades sociales y el grado de institucionalización y persistencia de las desigualdades sociales (2013, p.23).

Es decir, la estratificación es el modo en que se compone una sociedad, separando a sus miembros en grupos dependiendo de sus desigualdades, o, dicho de otra manera, es la división de la sociedad en clases y estratos sociales; además, el método en que se forman estos conjuntos está condicionado por el grado de institucionalización que dicta la sociedad por medio de los estratos más altos, lo que provoca la continuidad de las desigualdades.

Es importante señalar que “cuando un tipo de sociedad o período histórico se define por una forma dominante de estratificación social se habla de sistema de estratificación” (Requena, Salazar y Radl, 2013, p. 23.). Estos sistemas de estratificación son distintos dependiendo de los procesos históricos por los que han pasado las diferentes sociedades; no es lo mismo el sistema mexicano actual al que se tenía durante la época de la colonia o al de la conquista, es algo que va evolucionando y nunca permanece estático, siempre se adapta a las nuevas necesidades que vayan brotando al ir pasando el tiempo.

1.1 CONCEPTOS BÁSICOS PARA ENTENDER LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL.

1.1.1 ESTRUCTURA SOCIAL

Como se leyó en el apartado anterior, grosso modo, la estratificación es la manera en que está compuesta y ordenada la sociedad, es por ello que entender la estructura social es fundamental para el estudio de la estratificación. Pero, antes de abordar el tema a profundidad, es importante definir qué es una estructura; “alude en su sentido más general a un conjunto de relaciones entre elementos dotados en alguna medida de orden, coherencia y estabilidad” (Requena et al. ,2013, p.3). Es decir, es la jerarquía y organización de algo, cómo puede ser, una empresa, una escuela, una colonia, etc.

En el caso de esta investigación, es importante delimitar este concepto a estructura social. Para definir la idea anterior, Peter Blau explica que “las estructuras sociales no solo se refieren a las distribuciones de la población en distintas posiciones sociales, sino que esas distribuciones afectan también a las relaciones de los individuos que ocupan esas posiciones y su interacción social” (Requena et al., 2013, p.8), la razón de tomar este significado es que se aleja de la perspectiva meramente distributiva de la estructura social, además, se adentra en las relaciones entre las diversas clases y sus interacciones sociales.

Es importante saber que al estudiar la estructura se deben tomar en cuenta dos puntos; el primero, sus propiedades distributivas son determinadas cuantitativamente, es decir, cada clase y estrato tienen su cantidad “x” de miembros colocados dentro de la jerarquía social. El segundo, se deben analizar las condiciones estructurales de una sociedad, las cuales son dichas por los parámetros estructurales, los cuales son “criterios de distinción social que sirven para establecer las diferentes posiciones sociales que definen a una estructura social. Constituyen las bases sobre las que se establecen las distinciones que la gente hace al relacionarse con otros miembros” (Requena et al., 2013, p.8).

Estos parámetros están divididos en dos; los nominales, que fragmentan a la estructura en grupos y en principio, no están jerarquizados, tales como, el sexo, la etnia, la ocupación o la religión; y los graduados, que jerarquizan a la estructura en un rango ordenado de posiciones dadas por la edad, la educación, la renta, el poder, la clase social o el privilegio.

Por último, es importante tomar en cuenta que la estructura social tiene dos visiones destacables para su análisis, la primera es la visión cultural, esta es “el elemento más básico de la estructura social, son las normas, creencias y valores que regulan la acción social”. (Requena et al., 2013, p.7). En otras palabras, son las características que tiene como base la estructura de alguna sociedad, por ejemplo, en el caso de México de acuerdo con el estrato o a la clase social se tiene un diverso sistema de valores, en los que algunos pueden valorar más la educación u otros el dinero, de igual forma dependiendo las posiciones en la estructura se rigen por ciertas normas y creencias.

En cuanto a la visión relacional, establece que, “los elementos que componen la estructura social son las relaciones sociales y, por ello, su análisis se centra en el tejido de relaciones sociales que conecta a los individuos, pero también a grupos, instituciones, organizaciones, comunidades y sociedades” (Requena et al., 2013, p.7). Dicho de otro modo, todo depende de las relaciones entre los individuos que componen las clases y los estratos sociales, esas relaciones pueden ser entre miembros de un mismo contexto geográfico y social, así como de entornos distintos.

1.1.2 MOVILIDAD SOCIAL

La estructura social, como se vio anteriormente, está compuesta, en parte, por clases y estratos sociales. Los miembros pertenecientes a esos grupos no siempre permanecen ahí, hay ocasiones en que pueden pasar de una clase a otra; a esto se le llama movilidad social. Este fenómeno es algo que todo el tiempo sucede dentro de la estructura; ya sea de manera individual, es decir, que simplemente un individuo se mueva a la clase superior o inferior de su clase de origen; o que todo un grupo logre ascender o descender a causa de la evolución de la estructura social.

A grandes rasgos, esa es la manera en que funciona la movilidad, pero realmente, ¿qué es la movilidad social? Para responder a esa pregunta se tomará la definición del libro “Estratificación social”, mencionado anteriormente, definiéndola como, “desplazamientos de individuos y grupos desde unas posiciones sociales a otras” (Requena et al., 2013, p.25). El desplazamiento de esos individuos o grupos puede ser entre clases sociales o estratos sociales; se pueden dar a lo largo de la vida de un individuo, así como entre generaciones. Para entender a profundidad el fenómeno de la movilidad, es necesario conocer sus tipos y de qué forma se desarrolla cada uno.

1.1.2.1 TIPOS DE MOVILIDAD SOCIAL

Antes de abordar de lleno los tipos de movilidad se debe dejar claro que el fenómeno se puede dar, tanto de manera ascendente como de manera descendente, o, dicho de otro modo, un sujeto o grupo pueden moverse dentro de la estructura social hacia arriba o hacia abajo, dependiendo, principalmente, del contexto del individuo y de algunos otros factores que se abordarán eventualmente en los siguientes apartados.

Al haber manifestado lo anterior, es momento de expresar que la movilidad social se divide en dos tipos principales; uno es la movilidad horizontal, la cual tiene que ver con los “desplazamientos de individuos entre posiciones que no implican un cambio significativo en la jerarquía social” (Requena et al., 2013. p.159). Esto quiere decir, que hay un mínimo traslado en la estructura, por parte de los sujetos, dentro de su misma clase social; significando que su posición dentro de la jerarquía social sigue siendo la misma, solo que las personas pueden contar con unos pocos de beneficios extras, o haber perdido algunos, dependiendo de hacia dónde fue el movimiento dentro de su clase.

El segundo tipo es la movilidad vertical, que está definida como “movimientos ascendentes o descendentes en la jerarquía de un sistema de estratificación dado” (Requena et al., 2013, p.159). Al contrario del tipo anterior aquí hay un notable cambio de posición social, debido al paso de una clase social a otra. Este recorrido de clases, al contrario del producido por la movilidad horizontal, es visible dentro de la estructura social, ya que se subió o se bajó en la jerarquía. Esto provoca que se ganen o pierdan bastante privilegios por parte de los individuos.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante señalar que, para medir la movilidad es importante tomar en cuenta el lapso en que se da, puesto que, hay dos maneras de comprobarla, en el caso a) la movilidad se da de manera intergeneracional, la cual hace referencia a la “movilidad social que se produce entre una generación y la siguiente. Es la movilidad que experimentan los individuos con respecto a la generación de sus padres”

(Requena et al., 2013, p.159). En otras palabras, es la posición social a la que llegan los hijos, comparada con la de sus padres, por ejemplo, al momento de un individuo tener movilidad vertical descendente, que lo hace caer de clase social, terminando en una abajo de la de sus padres. A esto se refiere la movilidad intergeneracional, una comparación de la posición dentro de la jerarquía social de un hijo o una hija con relación a la de sus padres.

No obstante, también se debe plantear el caso b) que habla de una movilidad intrageneracional, explicada como la “movilidad que experimentan los miembros de una misma generación a lo largo de su ciclo vital. También se le suele llamar movilidad de trayectoria o movilidad de carrera” (Requena et al., 2013, p.159). En resumen, en este tipo se contrasta el origen social de una persona, con la ubicación que tiene al final de su vida dentro de la estructura.

Finalmente, un concepto a tener en cuenta es la inmovilidad social, que se refiere a la permanencia de los individuos dentro de su misma clase, esto pudiendo ser generado por un cierre social, que según Weber es un “conjunto de prácticas por las que determinados grupos intentan tener el monopolio de las ventajas y, maximizar las recompensas asociadas a una posición, manteniendo al resto de grupos -considerados inferiores o no válidos- al margen.” (Requena et al., 2013, p.202). Es decir, los estratos privilegiados le niegan la oportunidad de la movilidad a las clases populares, para ellos seguir acaparando los beneficios y mantener su posición en la parte alta de la jerarquía.

Para concluir, la movilidad depende de la fluidez social de cada sistema de estratificación. Esta fluidez va a depender de qué tan abierta esté la estructura y de la igualdad de oportunidades, de ahí, que el origen social y las desigualdades sociales tengan un papel importante a la hora de tener coyuntura, tanto de subir, como de bajar, dentro de la jerarquía social, para los individuos.

1.1.3 DESIGUALDADES SOCIALES

Las desigualdades sociales son consecuencia de la manera en que los recursos son repartidos dentro de la estructura, por lo general, una desigualdad se genera cuando estos recursos son distribuidos de manera desproporcionada en la jerarquía social, provocando que las clases altas se queden con la mayor parte de los privilegios, perpetuando la estructura ya establecida e impidiendo las oportunidades para una movilidad social vertical ascendente por parte de los estratos bajos.

De igual manera, la desigualdad social se puede definir cómo, “aquellas divisiones que sitúan a la gente en diferentes posiciones que facilitan o dificultan el acceso a recursos socialmente valorados” (Requena et al., 2012, p.15). En otros términos, la posición de las personas dentro de la estructura va a depender, en mayor medida, del tipo de desigualdades que posean, es decir, una persona que, desde su nacimiento ya pertenece a una clase baja, a una minoría y vive en una zona marginada, sufrirá de los estragos de la desigualdad durante toda su vida y le será extremadamente complicado lograr un ascenso social.

No obstante, el por qué sucede esto es motivo de la institucionalización, debido a que, las desigualdades han persistido a lo largo del tiempo, volviéndose desigualdades estructuradas, las cuales han sido legitimadas por los estratos altos a través de discursos que las justifican, provocando que los miembros del sistema de estratificación las vean como normales y no sean cuestionadas ni tomadas en cuenta por la gran mayoría, aunque, sin duda, afecten a una gran parte de la jerarquía social.

Asimismo, hay más de un solo tipo de desigualdades. Dentro de esta investigación se explicarán únicamente tres; la desigualdad de género, la económica y la de clase; las cuales se ejemplifican más adelante durante el análisis de las películas. A continuación, se definirá y se explicará cada una de ellas.

1.1.3.1 TIPOS DE DESIGUALDAD SOCIAL

1.1.3.1.1 DESIGUALDAD DE GÉNERO

En primer lugar, para entender este tipo de desigualdad se debe definir el género. Muchas veces se puede causar confusión en lo que se refiere a él, por ello dentro de este trabajo será definido cómo, “los atributos que social, histórica, cultural, económica, política y geográficamente han sido asignados a hombres y mujeres” (López, 2018, p.5). En otras palabras, el género no necesariamente parte del sexo de una persona, en cambio, tiene que ver con una construcción cultural y social que le atribuye, históricamente, a los diversos géneros⁴ características, roles, espacios, permisos, actitudes, prohibiciones, las formas de caminar, pensar, hablar, vestir, sentir, relacionarse e incluso su jerarquía dentro de una determinada sociedad.

A partir de las diferencias sexuales y de género, se desarrolla una desigualdad social que coloca a las mujeres y las demás orientaciones sexuales e identidades de género, diferentes del hombre heterosexual, en una situación de desventaja en los contextos sociales y culturales. Por consiguiente, la desigualdad de género “se refiere a las distribuciones dispares de recursos y recompensas sociales entre ambos géneros” (Requena et al., 2013, p.18). Estas distribuciones dispares se deben a que dentro de la sociedad hay un predominio masculino y heteronormado; en consecuencia, hay una condición de desigualdad que afecta a la mayoría de los géneros, mientras que se beneficia a los hombres, siendo el género masculino el privilegiado dentro de la estructura social.

Esta desigualdad se debe principalmente al estigma que durante mucho tiempo legitimó los actos discriminatorios, homofóbicos y machistas hacia los diferentes géneros; que trajeron como consecuencia la inclusión de los individuos a grupos minoritarios considerados inferiores. Si bien en los últimos años ya se han generado cambios

⁴ Actualmente se considera que existen más de dos géneros, pues la OMS (2018) reconoce que el género es un concepto bastante amplio y complejo que va evolucionando con el tiempo y lugar y va más allá de categorías binarias simples.

significativos en los temas de género, buscando inclusión y dejando de lado el discurso de odio, actualmente se está lejos de erradicar la violencia y más aún de terminar con las desigualdades sociales que trae consigo la estructura social.

1.1.3.1.2 DESIGUALDAD ECONÓMICA

En este apartado se definirán dos conceptos que son de suma importancia para el entendimiento de las desigualdades económicas; el primero es el de la riqueza, el cual “alude a la cantidad de bienes acumulados en forma de activos como propiedades inmobiliarias, acciones de empresas, depósitos bancarios y otros títulos financieros” (Requena et al., 2013, p.16) o, dicho de otro modo, son todas las fuentes de ingreso y todo el patrimonio del que goza una persona, mientras más activos se tengan mayor será la riqueza del individuo.

El segundo término para explicar es el de la renta, que consiste en “el flujo de dinero que se recibe en una determinada unidad de tiempo e incluye salarios y otros pagos que la gente consigue a cambio de su trabajo” (Requena et al., 2013, p.16). La renta es el ingreso constante que obtiene un individuo por su empleo o por la intervención distributiva del mercado y hay cuatro principales tipos de renta:

Renta permanente	“Son los ingresos percibidos por una persona a lo largo de su ciclo vital completo una vez que se descuentan las fluctuaciones puntuales que se pueden producir como consecuencia de acontecimientos vitales o laborales previstos (formación, jubilación) o imprevistos (enfermedad, discapacidad, episodio puntual de desempleo)” (Requena et al., 2013, p.16).
Renta personal	“La cantidad que una persona podría haber gastado manteniendo intacto el valor de su riqueza” Atkinson, 1981, p.44).
Renta de mercado	“Rendimientos que se obtienen exclusivamente en los mercados de trabajo o de capital, sin la intervención distributiva del Estado” (Requena et al., 2013, p.16).
Renta disponible	“La cantidad de renta que el individuo puede destinar al ahorro, al consumo o a la inversión una vez que a la renta personal se le deducen los impuestos y las cotizaciones sociales que gravan cada una de las fuentes que la componen” (Requena et al., 2013, p.16).

Tabla 1: Tipos de renta

Por lo general a lo largo de su ciclo vital una persona puede obtener alguna transferencia por parte del estado, ya sean becas, pensiones, jubilaciones, etc., y también es muy probable que obtenga rentas de capital. En el recuadro (Tabla 1) que se presentó con anterioridad, se explican cada uno de los diferentes tipos de renta que se obtienen en la mayor parte de los ciclos vitales de los individuos.

Con lo previo ya explicado, se puede abordar directamente el concepto de desigualdades económicas, las cuales “se refieren a las cantidades diferentes de renta y riqueza que reciben y están a disposición de los individuos u hogares que componen una sociedad” (Requena et al., 2013, p.16). En pocas palabras, las desigualdades económicas van a depender directamente de los ingresos que obtienen los diferentes habitantes de una sociedad, estas desigualdades traen diversas consecuencias a la estructura social, una de ellas son las brechas en la calidad de vida, las cuales provocan una gran diferencia en las condiciones en que los diferentes miembros de la sociedad viven.

Otra repercusión, son las dificultades en el desarrollo económico; esto se debe a que una desigualdad económica extrema puede afectar el desarrollo económico de un país. Generando una distribución desigual de los recursos y oportunidades, trayendo como resultado el impedimento de un crecimiento económico sostenible que a su vez contribuye a una escasa movilidad social ascendente y al aumento de la pobreza.

La pobreza es un concepto bastante extenso, por lo que se debe explicar por partes para entender su presencia dentro de la sociedad. Primero, es necesario aclarar que “se considera pobres a aquellas personas o individuos con recursos escasos, bien sea porque sus ingresos no permiten cubrir las necesidades básicas, bien porque sus ingresos son menores que los de un umbral dado en una distribución” (Requena et al., 2013, p.139).

Partiendo de ese concepto, es necesario aclarar que en la primera parte se hace referencia a una pobreza absoluta, la cual tiene que ver con el impedimento de cubrir las necesidades básicas (alimentación, vivienda, educación, trabajo, vestimenta, atención

médica, etc.). La segunda parte, va relacionada con una pobreza relativa, asociada con “la escasez de recursos materiales que consiste en tener ingresos por debajo de un umbral que se construye en relación con el resto de la distribución de la variable económica de la que se trate” (Requena et al., 2013, pp. 140-141), como consecuencia, se dificulta la participación en la vida social por parte del individuo.

Por último, se tiene a la pobreza carencial o también llamada privación multidimensional, la cual tiene que ver con “la falta de acceso a bienes y servicios que son considerados necesarios por la sociedad (aunque no sean de primera necesidad)” (Requena et al., 2013, p.143), para medir este tipo de pobreza se parte de indicadores que son no monetarios, materiales y no materiales. De igual forma, es indispensable destacar que la privación multidimensional está relacionada con la exclusión social.

La exclusión social provoca la falta de participación en la vida cultural, política y social de algunos sectores de la población, esto se relaciona directamente con otro tipo de desigualdad, que es la desigualdad de clase. Esto se debe a que los sectores excluidos son pertenecientes a las clases y estratos bajos, que sufren la escasez de ciertos recursos, obligándolos a permanecer en la parte baja de la estructura social.

1.1.3.1.3 DESIGUALDAD DE CLASE

Una de las características principales de la estratificación social, es que las sociedades industriales se encuentran bajo un sistema de clases que se centra, principalmente, en la posición económica de sus miembros, así como en la adscripción y el logro. Estos tres elementos juntos dan a los individuos una posición dentro de la estructura social, y mientras más alta sea la posición serán acreedores un mejor estatus.

La desigualdad de clase se va generando a partir de este sistema, debido a que la manera de ubicar a las personas dentro de los diferentes grupos sociales depende de elementos determinados por el origen social, un ejemplo es la adscripción, la cual es definida como “el proceso por el que la ubicación de una persona en una determinada posición social depende de cualidades heredadas sobre las que tiene poco o ningún control, como la clase de origen, el sexo o el grupo étnico” (Requena et al., 2013, p. 25). Este tipo de características inclinan la balanza para que los integrantes de los diversos grupos sociales permanezcan en el mismo estrato, generando muy poca movilidad social dentro de las sociedades.

Al existir tal desequilibrio dentro del sistema, se vende la idea de la sociedad meritocrática por parte de las clases altas, que en sentido estricto debería ser una sociedad centrada en el logro, talento y el mérito personal, que posicionaría a los individuos dentro del estrato al cual pertenece dependiendo de lo mencionado anteriormente, sin embargo, el problema de la meritocracia es que:

Es la persistencia de desigualdades y jerarquías funcionalmente necesarias, cuya distribución se realiza de tal modo que se aprovechen de modo óptimo los recursos humanos básicos de la sociedad. Las posiciones se atribuyen a los individuos de acuerdo con sus cualificaciones para desempeñar los papeles respectivos, teniendo todas las mismas posibilidades iniciales de adquirir estas cualificaciones (Carabaña, 1980, p.109).

Los factores anteriores, definirán cómo se conforman las múltiples clases sociales, y cómo se generan las desigualdades de clase, pero qué son las clases sociales

realmente. Las clases pueden ser definidas “como estratos, esto es como conjuntos de familias que tenían un prestigio social igual o casi igual de acuerdo con los criterios de valoración en el sistema de estratificación” (Barber, 1974, p.80).

Esta primera explicación se queda corta, pero es un buen punto de partida. Actualmente el estrato y la clase no son lo mismo, puesto que dentro de una clase puede haber diferentes estratos dependiendo de las características de los individuos que conforman los variados grupos; es decir, las clases actualmente se refieren a la posición de los individuos dentro de la jerarquía social dependiendo de su posición socioeconómica, va principalmente enfocada a factores económicos; por el contrario el estrato social se establece por más variables, cómo lo son la educación, la ocupación o el estilo de vida, dejando de lado los ingresos y enfocándose en el estatus y el habitus.

Conociendo ya los factores anteriores es más fácil entender las desigualdades de clase, las cuales “reconocen que las clases sí forman agrupaciones distintivas de personas que se pueden identificar a partir de una serie de características socialmente relevantes” (Requena et al., 2013, p. 17). Vale decir, que las agrupaciones, que serán definidas dependiendo de las particularidades de sus miembros, ocupan distintos lugares dentro de la jerarquía social, provocando que exista una clara ventaja por parte de las posiciones altas, en contraste con las clases bajas, las cuales sufrían de segregación y falta de oportunidades dentro del sistema de estratificación.

En la tabla presentada a continuación se mostrarán las clases sociales que, según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), conforman la estructura social de México, presentando las características de cada clase tomadas de la Asociación Mexicana de Agencias de Inteligencia de Mercado y Opinión (AMAI).

Clases sociales en México		
A/B	Clase alta: Ingreso promedio mensual a partir de \$100,000	En los hogares pertenecientes a esta clase social el 80% de los jefes de familia tiene estudios profesionales o de posgrado, el 72.5% de las viviendas tiene 3 o más dormitorios, el 67% cuenta con al menos dos autos y el 99% posee internet.
C+	Clase alta baja: Ingreso promedio mensual de \$50,000 - \$100,000	En este nivel el 72% de los jefes de familia tienen estudios de preparatoria, el 54% de los hogares poseen por lo menos 3 dormitorios, el 30% cuenta con dos automóviles y el 97% tiene internet. El 34% de los ingresos se ocupa en alimentación.
C	Clase media alta: Ingreso promedio mensual de \$45,000 - \$50,000	El 82% de los jefes de familia estudió la secundaria o más, el 40% de las viviendas cuenta con al menos 3 dormitorios, solo el 14% ostenta dos autos, el 91% posee internet fijo y el 37% de los ingresos se gasta en alimentación.
C-	Clase media media: Ingreso promedio mensual de \$30,000 - \$40,000	El 63% de las familias tiene un jefe con estudios máximos de secundaria, el 68% de las casas dispone de uno o dos dormitorios, el 78% posee internet y el 58% de los ingresos se destina a comida y transporte.
D+	Clase media baja: Ingreso promedio mensual de \$9,000 - \$18,000	Los estudios máximos del jefe de familia son hasta secundaria en el 74% de los casos, el 80% de los hogares cuenta con, a lo mucho, 2 dormitorios; solo el 55% cuenta con internet y el 42% de los gastos son de alimentación.

Clases sociales en México		
D	Clase baja alta: Ingreso mensual de \$4,500 - \$9,000	Las viviendas tienen un jefe de familia con estudios máximos de primaria en el 53% de los casos. En el 86% de las casas hay una o 2 dormitorios, el 14% tiene internet y el 48% de los ingresos se ocupa en alimentación.
E	Clase baja baja: Ingreso promedio mensual de \$4,000	En esta clase social el 82% de los jefes de familia estudió hasta la primaria, el 70% de las casas solo tiene un dormitorio, el 83% de las viviendas no posee baño completo, el 0.3% cuenta con internet y los ingresos son destinados a la alimentación en un 52% y solamente el 1% a la educación.

Tabla 2: clases sociales en México (Fuentes: INEGI/AMAI)

La tabla anterior sirve para comprender la estructura social y cómo distinguir cada clase, pasando de la “A/B”, que es la posición más alta, hasta la “E” que ya es considerada una infraclass, las cuales están ubicadas:

En los estratos más bajos de la estructura social con escasez de recursos materiales y no materiales. Las personas pobres pertenecientes a la infraclass son residentes de las grandes ciudades que no se distinguen por su condición socioeconómica sino por su respuesta a tal condición (Requena et al., 2013, p.150)

Los miembros de estos estratos bajos son los más afectados por la desigualdad de clase, esto se debe a la segregación que sufren, pues se ubican en las periferias de las grandes ciudades, careciendo de los servicios básicos, sin acceso a educación y con falta de oportunidades para obtener un empleo, pareciendo clases olvidadas por el mismo sistema; tienen casi nulas oportunidades de lograr una movilidad social ascendente, provocando su permanencia en la parte baja de la jerarquía social.

CAPÍTULO 2. HISTORIA DEL CINE

2.1 BREVE HISTORIA DEL CINE

La primera proyección de una película fue el 28 de diciembre de 1895 en el número 14 del Boulevard de los Capuchinos en París; en el Salón Indien del Grand Café los hermanos Lumière presentaron su gran invento, el cinematógrafo, durante la presentación se exhibió “La salida de los obreros de una fábrica” y “La llegada del tren a la estación de la Ciotat”. En aquella proyección se cree que al ver las imágenes del tren llegar, varios asistentes salieron de la sala por miedo de que el tren los atropellara.

Después de aquella presentación de los Lumière su invento ganó mucha popularidad y es cuando varias personas comenzaron a jugar con él y se empezó a crear la historia del cine. Una de las grandes precursoras fue Alice Guy Blanché, quien con su película “El hada de los repollos” (1896) fue de las primeras personas en hacer cine de ficción. Por su parte George Méliès en 1902 estrenaría “Viaje a la luna” y revolucionaría la manera de filmar hasta ese entonces, al dotar su filme de efectos especiales.

En las primeras etapas el cine se desarrollaba de una manera muy teatral, con planos generales fijos, una gran escenografía y los actores exagerando bastante sus movimientos. Es dentro de esta primera etapa donde aparece Pathé quien, inspirado por los Lumière, comenzó a hacer los primeros experimentos para llevar el sonido al cine, combinando un fonógrafo con el cinematógrafo, pero sin éxito alguno, aunque más adelante fundaría una gran empresa de la industria del cine, llamada “Pathé Frères” quien destacó por ser la primera en trabajar en las ramas de la producción, distribución y la exhibición. Dentro de la empresa trabajó Ferdinand Zecca, un actor, director, guionista y decorador quien fue de los primeros en utilizar planos cinematográficos cercanos, alejándose de los clásicos planos generales de la época y comenzando a crearse el lenguaje cinematográfico.

En Inglaterra, un grupo de cineastas y fotógrafos formaron la escuela de Brighton. Dentro de este grupo se encontraban realizadores distinguidos como James A. Williamson, quien destacó por su película “Attack on a China mission” (1900) en donde innovó al alternar entre cuatro escenarios distintos y mostrando diferentes puntos de vista; otro miembro importante fue George Albert Smith, inventor del sistema kinemacolor, trayendo los primeros colores a la pantalla, además que comenzó a utilizar el primer plano en sus filmes; y por último Alfred Collins sobresalió en las persecuciones cómicas con el uso de planos y contraplanos.

Es de esa manera que, dentro de la escuela de Brighton, se darían grandes aportes al desarrollo de un lenguaje cinematográfico, generando los primeros conceptos de los planos cinematográficos y comenzando a dividir los espacios, generando más recursos narrativos y produciendo los primeros intentos de un montaje paralelo que más tarde sería perfeccionado por Edwin Porter.

Edwin Porter fue un colaborador de Edison, fue un notorio cineasta que ayudó en el avance del lenguaje cinematográfico, no solo trabajó con el montaje paralelo, sino aportó estrategias narrativas para el cine de suspense y da inicio a los géneros cinematográficos con su película “The great train robbery” (1903) que es el primer western de la historia.

Los grandes pioneros que desarrollaron un verdadero estilo cinematográfico y acabaron con la tradición de grabar películas como si fueran teatro fueron, por un lado David W. Griffith en Estados Unidos, quien con “The birth of a nation” (1915) empleó una cámara móvil y diferentes tipos de planos dependiendo la situación, siendo la primer superproducción de la historia, pero un año más tarde con “Intolerance (love’s struggle through the ages)” (1916) desarrollaría un montaje paralelo en el que contaría cuatro historias situadas en diferentes épocas históricas. Con esto David W. Griffith se gana el título de “El padre del cine moderno”.

A partir de esa etapa, el cine americano se muda completamente a Hollywood, logrando que, “para 1918, cuando el cine estadounidense es líder en todo el mundo, está

completamente asentado y ha demostrado su eficacia cultural e industrial” (Camporesi, 2014, p. 84). Por el otro lado, en Europa se comenzaron a desarrollar otros estilos, que fueron conocidos como las vanguardias cinematográficas de los años 20’s, que estaban enfocadas en ver el cine como un arte y no como una industria.

En primer lugar, los formalistas rusos, influenciados por la manera de hacer cine de Griffith, desarrollaron la teoría del montaje, para lograr transmitir las ideas de la revolución rusa al pueblo. Después de la revolución de octubre, que lideró Vladimir Lenin⁵, este “declaró que de todos los medios, el que más le importaba era el cine, por sus evidentes poderes para la ideologización de las masas” (Peredo, 2020, p.46), partiendo de ese anuncio el cine llegó a ser el mayor medio de educación y adoctrinamiento para un pueblo con grandes tasas de analfabetismo, es así, que los filmes de la época fueron caracterizados por ser tanto experimentales, como propagandísticos.

Paralelamente al cine soviético y al estadounidense, el impresionismo se desarrolla en Francia de 1918 a 1929, con directores destacados como; Abel Gance y su *film* “Napoleón”, estrenado en 1927 convirtiéndose en la película más representativa de la corriente expresionista; otro director a destacar es Louis Delluc, quien formuló la teoría de la fotogenia, siendo “elemento fundamental del nuevo cine. Esta es algo misterioso, que nos muestra al mundo y a nosotros mismos de una manera tal que resulta una revelación que nos conmueve” (Barreiro, 2019, pp. 50-51). En otras palabras, la fotogenia busca el lado poético de los objetos y de las personas por medio de trucos de cámara, expresando de esa manera su belleza dentro del filme.

En el año de 1920 surgiría otra corriente en Francia. En París comenzaría el surrealismo, que, partiendo de las bases de la teoría Freudiana de los sueños, se generaría un cine que intentaría expresar el subconsciente y los sueños de los autores de una manera

⁵ Fue un político, filósofo y comunista que lideró la revolución de octubre. Era la cabeza del sector bolchevique del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia.

poética. Más adelante, en 1924 André Berton⁶ publicaría el manifiesto surrealista, de dónde se sacaría el nombre del movimiento y en 1928 se estrenaría “la concha y el clérigo” de Germaine Dulac⁷ siendo la primera película que cumple con todas las características del cine surrealista. Al siguiente año “Un perro andaluz” de Luis Buñuel⁸ y Salvador Dalí⁹ sería estrenada convirtiéndose en la obra de referencia del cine surrealista.

Después de la primera guerra mundial, en Alemania se desarrolló un nuevo estilo cinematográfico que surge a consecuencia de la prohibición de las películas extranjeras en el país. Es en este contexto en el que emerge el expresionismo, caracterizado por generar contrastes de luces y sombras bastante marcados, además de la exageración en las actuaciones, el maquillaje y en los decorados, haciendo escenografías con objetos muy deformados, todo ello con intenciones narrativas, queriendo encontrar la esencia de los objetos.

La primera película de esta corriente fue “El gabinete del doctor Caligari”, estrenada en 1920 y dirigida por Robert Wiene. Otros de los filmes destacados de la corriente fueron “Nosferatu” (1922) y “Fausto” (1926) del director F. W. Murnau, así como “El doctor Mabuse” (1922) y “Metrópolis” (1926) de Fritz Lang¹⁰. Esta corriente cinematográfica, al igual que las cintas antes mencionadas, son de las influencias más grandes del cine en los géneros de terror, cine negro e inclusive la ciencia ficción, como se puede ver en “Blade Runner” (1982), “Psicosis” (1960) o “La isla siniestra” (2010).

⁶ Escritor francés perteneciente a las corrientes dadaísta y surrealista. Sus obras más importantes fueron “Nadja” (1928), “Antología del humor negro” (1940) y “Arte mágico” (1957), además del “manifiesto surrealista” (1924).

⁷ Directora, crítica de cine y periodista francesa, se destacó por su película “La sonriente Madame Beudet” (1923), además de sus aportaciones a la corriente surrealista en el cine.

⁸ Director de cine español, más tarde nacionalizado mexicano, quien es el mayor exponente del cine surrealista, en su obra destacan películas como “Los olvidados” (1950), “Viridiana” (1962) o “El ángel exterminador” (1962).

⁹ Artista español, reconocido por ser uno de los más grandes representantes del surrealismo.

¹⁰ Director de cine austriaco que más adelante se naturalizaría alemán y estadounidense. Fue uno de los referentes del expresionismo alemán y más tarde del cine negro, en su etapa como cineasta en Hollywood.

En 1927 se daría una gran revolución, en ese año se estrenaría “The jazz singer” de Alan Crosland, que fue la primera película sonora de la historia. Con la llegada del sonido, la manera de hacer cine cambió, los actores modificaron su manera de interpretar y la forma de rodar también fue diferente. Es con esto que llegó la especialización en el cine, cada integrante del equipo de producción era un especialista en su rama y a consecuencia se empezó a construir lo que muchos denominan la época dorada de Hollywood.

Más adelante, en 1929 saldría “On with the show!”, que fue el primer largometraje a color, dirigido, de igual manera, por Alan Crosland junto con Larry Ceballos, pero fue hasta 1932 cuando Disney de la mano de Technicolor estrenará el cortometraje animado “Flowers and trees” dirigido por Burt Guillert siendo la primer película en usar el procedimiento tricromático, que fue un sistema usado hasta 1950 cuando Kodak propone uno más sencillo.

Es justo después de la introducción del sonido y el cine a color que, a finales de la década de los 20's y principios de los años 30's, comenzaría el periodo del cine clásico de Hollywood. Al principio de esta etapa se comenzaron a introducir géneros como el western, los musicales y las comedias físicas al cine sonoro, siendo un momento de transición, que una vez ya todos adaptados a la nueva manera de hacer cine, es en 1939 que el cine hollywoodense logra su pico de popularidad con metrajes como “Gone with the wind” o “The wizzard of Oz”, ambas dirigidas por Victor Fleming. A partir del mencionado año los filmes de Hollywood se caracterizaron por desarrollar tramas con una narrativa más consistente, esto acompañado de avances en el montaje, por ejemplo, respetar el *raccord*¹¹ y la regla de los 180°¹²; además de nuevas formas de iluminación y efectos visuales.

¹¹ “El *raccord* busca la integración narrativa del público en lo que ve, de manera que su mirada no se pierda en la sucesión de imágenes, y reconozca la relación entre ellas” (Morala, 2023). Es decir, busca la continuidad y la veracidad del film.

¹² Se refiere a respetar un eje invisible dentro de las grabaciones, filmar solo de un lado de la escena para asegurar una única dirección de la imagen en la pantalla.

La decadencia de este periodo comienza con la incorporación de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial. Con su participación en el conflicto, la financiación de películas sufrió un recorte de gastos importante, lo que comenzó a limitar las producciones, pero esto no acabó con el fin de la pugna, pues, inmediatamente entra la Guerra Fría dándose una caza de comunistas en Hollywood, que trajo el veto de grandes cineastas como Orson Welles o Chaplin. La estocada final llega con las acciones antimonopolio, en contra de las grandes productoras como Warner, Universal o Paramount, y con la introducción de la televisión a los hogares americanos.

En el continente europeo, después de la Segunda Guerra Mundial se comenzaron a desarrollar movimientos cinematográficos bastante interesantes, como lo fue el neorrealismo italiano, caracterizado por estar rodado en exteriores, con actores no profesionales, tramas bastante realistas centradas en presentar historias de la vida cotidiana y con un destacado uso de la cámara en mano; esto se debía a que por medio de los films querían hacer una crítica a la sociedad italiana, que resaltaba por su pobreza, además de buscar alejarse de las maneras estadounidenses de hacer cine.

En Francia la corriente que surgió fue la *Nouvelle Vague* o “la nueva ola francesa”, desarrollada en momentos donde la crítica cinematográfica tiene un gran auge, influenciando a los jóvenes críticos que más tarde serían importantes cineastas dentro del movimiento, tal es el caso de François Truffaut¹³ o Jean-Luc Godard¹⁴ dentro de “Cahiers du Cinema”, revista en donde se desarrollarían las principales bases de la corriente próxima a surgir.

La *Nouvelle Vague* se caracterizó por realizar producciones con bajo presupuesto, en donde, se filma en exteriores y locaciones reales, con cámara en mano, grabando el sonido directo y con múltiples planos secuencia, además que, en términos de montaje,

¹³Crítico, guionista, director y actor francés. Una de sus películas más relevantes es “Los 400 golpes” (1959).

¹⁴ Director destacado por experimentar en el montaje en películas como “Sin aliento” (1960) o “Banda aparte” (1964).

destaca el uso del *jump cut*¹⁵ a manera de elipsis.¹⁶ De igual manera, resaltan las tramas de las películas que, hasta cierto punto, eran autobiográficas para algunos directores, generando obras más personales para los creadores.

Por otra parte, en Inglaterra, se generó el *Free cinema*, movimiento que emerge de los jóvenes de clase obrera cansados de filmes propagandísticos o hollywoodenses en los cuales no se veían reflejados, es por ello, que se buscaba crear películas con las cuales la clase media se podía ver plasmada dentro de la pantalla, generando un sentimiento de identidad a los espectadores. Las tramas tocaban temas que hacían una crítica social y rompían con el puritanismo británico de la época.

En la rama del cine documental, durante la década de los 50's, se genera el *Cinéma Vérité* o cine de realidad influenciado por el "cine-ojo" de Dziga Vertov¹⁷; las bases de este movimiento fueron dadas por Jean Rouch¹⁸ en sus filmes. Las películas de esta corriente, no necesariamente eran documentales, pero sí buscaban dar el efecto de realismo por medio de las técnicas del documental, con actores no profesionales, cámara en mano, sonido directo, locaciones reales y con puesta en escena mínima siempre tratando problemas sociales dentro de las cintas, creando un híbrido entre documental y ficción.

A finales de los 60's y principios de los 70's jóvenes cineastas influenciados por las corrientes europeas, le dan al cine estadounidense un nuevo aire, dando lugar a un periodo que hoy se conoce como "el nuevo Hollywood". Los filmes de esta época rompieron con los esquemas del cine clásico, se comenzó a rodar en exteriores fuera de los grandes sets y se alejaron de lo políticamente correcto, saliendo de las narrativas convencionales y escribiendo personajes complejos que se alejaban del blanco y negro

¹⁵ Se refiere a un corte dentro de la película para crear un salto en el tiempo.

¹⁶ Es una transición de tiempo o lugar y hay distintos tipos dentro del lenguaje cinematográfico.

¹⁷ Cineasta soviético sumamente experimental y revolucionario del documental.

¹⁸ Antropólogo y cineasta, que comienza su carrera en el cine durante la década de los 50's, haciendo documentales sobre sus investigaciones antropológicas, sus obras destacadas son "Yo, un negro" (1958) y "Crónica de un verano" (1961).

para entrar en la escala de grises, con cada autor dándole un estilo propio a sus cintas. De aquí salieron grandes directores, como Martín Scorsese, Francis Ford Coppola o Brian de Palma que han influenciado a los cineastas contemporáneos con sus películas.

Regresando a Europa, en Dinamarca los cineastas Lars VonTrier y Thomas Vinterberg crearon un movimiento llamado “Dogma 95”, esta corriente intentaba retomar algunos postulados para hacer cine de la *Nouvelle Vague*. El 13 de marzo de 1995 en una conferencia en París Lars Von Trier dio a conocer “el manifiesto dogma 95”, estableciendo ciertos puntos como, debe rodarse en exteriores, nada de sets, las grabaciones son con cámara en mano y con sonido directo, los filmes deben ser a color, se utilizará un formato de 35 mm, etc.

Grosso modo, se buscaba regresar la “pureza” al séptimo arte y alejarse de las nuevas tecnologías y las nuevas narrativas, rodando películas que escapaban del estilo del cine comercial. Para lograrlo, los directores participantes en el movimiento debían respetar las reglas de castidad del manifiesto. Muy pocas películas lograron cumplir todos los requisitos y al notar que el movimiento no logró los objetivos deseados, en el año 2005 el “Dogma 95” llega a su fin.

Entrando el nuevo milenio, el mundo y el cine evolucionarían con la nueva era digital, la manera de hacer películas volvería a cambiar, el *streaming* obligó a los directores, productores y grandes empresas a no estrenar los filmes en la gran pantalla necesariamente. En los últimos veinte años, al momento de estar redactando esta tesis, las personas obtuvieron un acceso más rápido a las cintas de todo el mundo, y la manera en que se ven los metrajes conmutó, actualmente ver una película es tan fácil que sólo basta buscarla en alguna de las múltiples aplicaciones de *streaming*. La digitalización y la inmediatez de las redes sociales están generando un cambio en la industria cinematográfica.

Por otro lado, en cuanto a las tramas y las nuevas temáticas, las franquicias fueron las que dominaron el cine comercial a nivel mundial, el cine de superhéroes se ganó al

público en general y los *remakes*¹⁹ y *reboots*²⁰ se volvieron “el pan de cada día”. Paralelamente a este fenómeno, nacieron nuevos directores como Ari Aster, Robert Eggers o Jordan Peele, que le dieron una bocanada de aire fresco al cine de terror.

Sin embargo, lo más destacable es el modo en que el cine surcoreano se volvió una industria popular, marcada por cintas de gran calidad como “Parasite” (2019), “Burning” (2018), “Decision to leave” (2022) o, yendo más atrás, “Old boy” (2003). De la misma forma, las mujeres han ganado relevancia en una industria marcada por el machismo, actualmente hay más protagonismo y espacios para las mujeres dentro del séptimo arte, directoras como Greta Gerwig o Sofia Coppola se han consagrado y los personajes femeninos, han tomado relevancia dentro de las historias volviéndose cada vez más complejos.

Los filmes, cada vez son más inclusivos, y no solo con las mujeres, la comunidad LGBTT+ está siendo representada en las pantallas de una forma que no se había visto antes, alejándose de los estereotipos y de los temas tabúes. Pero, sin lugar a dudas, la cultura de la cancelación es algo que ha modificado las nuevas producciones de las grandes empresas, volviéndolas políticamente correctas, lo que está marcando la nueva época del cine. Actualmente se siguen viviendo tiempos de cambios y es necesario esperar para saber qué rumbo tomará el séptimo arte.

¹⁹ Adaptación a tiempos actuales de una película estrenada con anterioridad.

²⁰ Reinicio de una franquicia.

2.2 CARACTERÍSTICAS E HISTORIA DEL CINE MEXICANO

El cinematógrafo llegaría a México un 6 de agosto de 1896. Los encargados de presentarlo fueron, Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, empleados de la casa Lumière. Durante su visita graban 35 cortos aproximadamente, destacando “Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec” (1896). Esta primera época del cine mexicano se caracteriza por dividirse en dos etapas, la primera de “agosto de 1896 hasta 1916, en la que predomina el documental corto; y la segunda, que puede extenderse hasta 1931, en la que se filman de preferencia argumentos de largometraje” (Dávalos, 2020, p.132). Es importante resaltar, que en aquella época silente hubo participación de algunas mujeres en roles de dirección como, Mimí Derba, quien fue la primera directora mexicana con su película “La tigresa” (1917); las hermanas Elhers;²¹ o Cándida Beltrán Rendón.²²

A partir de 1917 comienza a florecer la producción fílmica y en 1919 se estrena la cinta más representativa del cine mudo mexicano, “El automóvil gris” de Enrique Rosas, Joaquin Coss y Juan Canals de Homs. El metraje cuenta la historia de los crímenes cometidos en 1915 por una pandilla, que iba vestida con uniformes del ejército constitucionalista y que robaban las residencias de familias de clase alta.

Ya para finales de la década de los años 20's, se comenzaría a experimentar con el sonido y en 1930 comienza un proceso de industrialización. Al comienzo de la década de los 30's, los hermanos Rodríguez crearon un sistema de grabación de sonido, que revolucionó al cine nacional y en 1931 “Santa” de Antonio Moreno se convierte en primer largometraje sonoro. Ya con el sonido instaurado en el cine nacional, cada año aumentan las producciones sonoras en el país; y con las políticas nacionalistas surgidas durante el sexenio de Cárdenas (1934-1940) las comedias rancheras comienzan a emerger en el séptimo arte y es en 1936 con “Allá en el rancho grande” del director Fernando de Fuentes que inicia la denominada “época de oro del cine mexicano”.

²¹ Destacadas documentalistas y responsables del primer Departamento de Censura y de Cinematografía.

²² La única película que dirigió fue “El secreto de la abuela” en 1928.

Es importante resaltar qué, “el florecimiento industrial del cine mexicano, la mítica “Época de Oro”, se inicia con la apertura de los mercados de habla española” (Dávalos, 2020, p.138), y una combinación de factores elevará a la cinematografía mexicana a un nivel mundial. El primer acontecimiento relevante, que potenció a la emergente industria cinematográfica, fue el estallido de la Segunda Guerra Mundial; en el transcurso de aquellos años de 1939-1945, el cine mexicano crece presuroso, las producciones van en aumento como consecuencia de la entrada de Estados Unidos a la guerra en 1941.

Una vez que los estadounidenses entran al conflicto mundial, los filmes mexicanos fueron utilizados como material propagandístico a favor de los “Aliados”, esto fue posible porque “para Estados Unidos, México cuenta con la única infraestructura de producción cinematográfica de habla española que puede considerarse confiable” (Dávalos, 2020, p. 138). Como efecto de la ayuda mexicana, los americanos apoyan a la industria, mandando materias primas para la producción de películas.

En 1942, se crea el Banco Nacional Cinematográfico que dio sentido al sistema de financiación, producción, exhibición y distribución del cine mexicano. Un año más tarde se rodaría “Flor Silvestre” que sería una película detonante en la manera de hacer cine, en ella:

Fernández forja un equipo de creadores extraordinario conformado por el escritor Mauricio Magdaleno, el cinefotógrafo Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz, con quienes finalmente logra forjarse un cine nacionalista de altura y acorde con las necesidades del Estado (Dávalos, 2020, p.146).

Ya con la formalización del cine, al llegar los años de la posguerra, los metrajes mexicanos gozarían de popularidad en Europa, las cintas dirigidas por la dupla, Emilio “el indio” Fernández y Gabriel Figueroa, ganarían un prestigio importante en aquel continente. Aquellos años fueron gloriosos para el cine nacional, el melodrama y el sentimentalismo acompañaría a todas las familias mexicanas con películas como “La

perla" (1947), "María Candelaria" (1944), o los múltiples largometrajes de Jorge Negrete y Pedro Infante. Por otro lado, en 1945 el español Luis Buñuel llegaría a México en donde haría un tipo de cine diferente, caracterizado por su estilo surrealista estrenando algunas de sus películas más importantes, por ejemplo, "Los olvidados" (1950), "Él" (1953), "Viridiana" (1961) o "El ángel exterminador" (1962).

Durante dos décadas el séptimo arte fue de las principales industrias del país, se llegaron a producir hasta 90 películas al año, pero al final del sexenio de Miguel Alemán en 1952 comienza el declive del cine mexicano, al explotar una fórmula repetitiva a la hora de hacer los filmes; y el año de 1957, marcaría el fin de la era con la muerte del "ídolo del pueblo" Pedro Infante y con el cierre de tres estudios cinematográficos: Tepeyac, Azteca y CLASA Films.

Al inicio de la década de los 60's se buscaría renovar al cine mexicano, primero se fundaría la filмотeca de la UNAM el 8 de julio de 1960, y más adelante se formaría el "Grupo Nuevo Cine" conformado por: José de la Colina, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, José María Sbert, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Rafael Corkidi, Carlos Monsiváis, Emilio García Riera y Luis Vicens. Todos ellos inspirados en la *Nouvelle Vague* y en *Cahiers du Cinema*, publicarían la revista "Nuevo Cine" en 1961.

En el primer número de la revista se divulgaría un manifiesto de seis puntos, entre los cuales destacan; el primero, que propone "la superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria" (Colina, et al., 1961); el segundo, afirma que "el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad" (Colina, et al., 1961); el cuarto, solicitaba "la creación de "un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas", la creación de una cinemateca y abogaba por el estudio y la investigación del cine mexicano en todos sus aspectos" (Martínez, 2018); por último, "en los restantes

puntos del manifiesto se denuncia la censura, se apuesta por un cine independiente y experimental” (Aranzúbia, 2011, p.104).

Dos años más tarde de la publicación del manifiesto, el departamento de actividades cinematográficas de la dirección general de difusión cultural de la UNAM abriría el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), hoy Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC), siendo la primera escuela dedicada a la educación cinematográfica en el país.

Entrando la década, se estrenaron películas de gran calidad como “Macario” (1960) de Roberto Gavaldón o “La sombra del caudillo” (1960) de Julio Bracho, filme presentado en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, pero que lamentablemente estuvo censurado durante treinta años en México y estrenado hasta 1990 en salas comerciales. Mientras los sesenta fueron avanzando el cine fue evolucionando, llegaron películas protagonizadas por estrellas del *rock* mexicano de la talla de Enrique Guzmán o Alberto Vázquez. De igual manera, el cine de luchadores fue de los más populares y “El Santo” se convirtió en el gran héroe de la pantalla para los mexicanos.

Para finales de los años sesenta se estrenan dos grandes documentales; el primero, “Olimpiada en México” (1969) dirigido por Alberto Isaac, acreedor a una nominación al Oscar; el segundo, “El grito” (1968) de Leobardo López Arretche, contaría uno de los hechos más oscuros de la historia de México, la matanza estudiantil en Tlatelolco. Este filme fue resultado de más de ocho horas de material fílmico que grabaron los estudiantes del CUEC.

En septiembre de 1970 se nombra a Rodolfo Echeverría, conocido como Rodolfo Landa en su faceta de actor, como director del Banco Nacional Cinematográfico y más adelante en ese mismo año llegaría a la presidencia, su hermano, Luis Echeverría el primero de diciembre; con ellos a la cabeza se buscaría reestructurar al cine mexicano. Se construiría la primer Cineteca Nacional en 1974; en ese mismo año se fundaría la Corporación Nacional de Cinematografía (CONACINE); y uno después abriría sus

puertas la segunda escuela del cine del país, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC); además se abrirían dos empresas productoras del gobierno, la Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado 1 y 2 (CONACITE 1 y CONACITE 2).

Durante el sexenio, se estrenan películas que le daban una bocanada de aire fresco al cine mexicano, directores como, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons o Alberto Mariscal tocarían temas polémicos para la época en películas como; “Los marcados” (1971 Alberto Mariscal); “El Castillo de la pureza” (1972 Arturo Ripstein); “Los cachorros” (1973 Jorge Fons), basada en el libro homónimo de Mario Vargas Llosa; y la ganadora del Ariel²³, “La pasión según Berenice” (1976 Jaime Humberto Hermosillo).

El Colectivo Cine Mujer nacería en 1975, fundado por Rosa Martha Fernández²⁴ y Beatriz Mira²⁵; el colectivo se da durante la segunda ola del feminismo y estuvo conformado por Guadalupe Sánchez, Ángeles Necochea, Sonia Fritz, Eugenia (Maru) Tamés Mejía, María Novaro, María del Carmen de Lara, etc. Entre los trabajos destacados del colectivo se encuentran los filmes, “Y si eres mujer” (1977 Guadalupe Sánchez), “Rompiendo el silencio” (1979 Rosa Martha Fernández) o “No es por gusto” (1981 Maricarmen de Lara y María Eugenia Tamés). A través de estos metrajes denuncian desigualdades de género y lucharían por visibilizar los problemas que vienen de una sociedad machista.

Paralelamente a la formación del colectivo, se estrenaría “Bellas de noche” (1975) dirigida por Miguel M. Delgado, dando inicio a la era del cine de ficheras y a una de las etapas más oscuras del cine nacional. Para 1976 los hermanos Echeverría terminarían su periodo en la presidencia y en el Banco Nacional Cinematográfico, siendo reemplazados por los hermanos López Portillo; José López Portillo llegaría a la silla

²³ Premio a lo mejor de la cinematografía nacional entregado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

²⁴ Directora y guionista mexicana destacada por cintas de tinte feminista como, “Cosas de mujeres” de 1978

²⁵ Directora ganadora del Ariel de plata por su cortometraje “Vicios en la cocina” (1978)

presidencial el 1 de diciembre de 1976, y con él, su hermana Margarita sería la directora de la “comisión de Radio, Televisión y Cine” (RTC).

Durante la estancia de Margarita López Portillo a la cabeza de la RTC, el cine mexicano vivió uno de sus peores momentos, las películas se comenzaron a producir con presupuestos muy bajos y se explotaron las sexicomedias y los melodramas de ficheras, siendo cintas burdas que destacaban por sus temáticas machistas, sexualizando en todo momento a las mujeres y con una comedia llena de albuces, por ejemplo, “Blanca Nieves y sus 7 amantes” (1980 de Ismael Rodríguez) o “Las ficheras” (1977 de Miguel M. Delgado), esta última siendo una secuela de “Bellas de noche” estrenada solo unos años antes.

De lo más rescatable de la era del “Margarato”, fue el estreno de “Canoa: memoria de un hecho vergonzoso” (1976) y de “El lugar sin límites” (1978), pero a pesar de que estas películas son consideradas como algunas de las mejores de la cinematografía mexicana, no tapan el mal momento de la industria durante ese periodo de tiempo, pues, en 1977 cerraría CONACITE 1 y al siguiente año se iniciaría el proceso de liquidación del Banco Nacional Cinematográfico, comenzando a buscar que el cine fuera financiado por el sector privado a través del modelo “Alianza Popular, Nacional y Democrática para la Producción”.

Durante este proceso de transición, en el que las producciones pasaron de ser auspiciadas por el estado a estarlo por el sector privado, Televisa crea “Televincine²⁶”, como una empresa productora que se va a enfocar en lanzar cintas familiares y protagonizadas por las grandes estrellas de la televisión, por ejemplo, “El Chanfle” (1979 de Enrique Segoviano) protagonizada por Roberto Gómez Bolaños “Chespirito” o “Ya nunca más” (1984 de Abel Salazar) con Luis Miguel de protagonista.

²⁶ Siendo actualmente “Videocine”

Ya con el sector privado invirtiendo en el cine, y con la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), como la principal exhibidora del país, buscando ganancias seguras por medio de filmes comerciales, olvidando aquellos con tintes sociales o políticos; las producciones originales e independientes fueron quedando cada vez más de lado y se comenzaría a arrastrar el principal problema que este tipo de cintas sufren hasta la fecha, la exhibición y la distribución. Pero, lo que terminó de hundir el periodo de Margarita López Portillo a la cabeza de la RTC fue el incendio de la primer Cineteca Nacional en 1982, en donde se perdieron una cantidad ingente de películas que formaban parte de la historia cultural del país y con este acto deshonoroso es que terminaría el periodo de los hermanos López Portillo e iniciaría el mandato presidencial de Miguel de la Madrid.

El nuevo sexenio iniciará con la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en 1983 “a fin de apoyar la industria fílmica a través de la producción, el estímulo a creadores, el fomento industrial y la promoción, distribución, difusión y divulgación del cine mexicano” (Secretaría de Cultura, 2015). El IMCINE se pensó como un organismo autónomo que se alejaría de la Secretaría de Gobernación con el fin de proyectar cine independiente y experimental.

Por otro lado, en salas comerciales el cine de fácil consumo se seguía explotando; a las películas de ficheras y a las sexicomedias se les sumaban los crímenes fronterizos. El cabrito western se volvió uno de los géneros más exprimidos con las películas de los hermanos Almada, siendo filmes de crímenes, narcotraficantes y corrupción. De igual manera, en 1983 se estrenaría la primera película de “Lola la trailera” dirigida por Raúl Fernández Fernández, que narraba las aventuras de una conductora de tráiler, que enfrentaba a los narcotraficantes que asesinaron a su padre. Esta cinta gozó de gran popularidad en México, e incluso se volvió la película más taquillera de la historia del cine nacional en el año de su estreno.

La década de los ochenta, también representó el fin del “movimiento superochero”. El inicio del movimiento se da en 1970 y terminaría a finales de los ochenta; se caracterizó por ser un registro contracultural con temáticas sociales y desarrollado por los jóvenes

clases medias de la época. “La peculiaridad del súper 8 frente a otros medios fue la de generar una visión de los temas contraculturales desde una posición juvenil alternativa” (Vázquez, 2021, p. 68). Es así, que durante dos décadas los concursos de cine experimental estuvieron llenos de filmes realizados por súper 8, además del nacimiento de diversos colectivos dedicados a hacer denuncias sociales y políticas.

Para 1984, se daría el cierre del Banco Nacional Cinematográfico y se inauguraría la nueva Cineteca, ubicada en Coyoacán, lugar donde permanece actualmente y para 1988 acabaría el mandato presidencial de Miguel de la Madrid dando paso al de Carlos Salinas de Gortari, que estuvo marcado por la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1992 y que entraría en vigor en 1994.

Durante el sexenio de Salinas, oficialmente se da fin a la industria cinematográfica mexicana. Primero, en 1988 el IMCINE, que nació con la intención de ser un organismo autónomo, fue cedido al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), después CONACINE Y CONACITE 2 desaparecen, luego, en 1991 Ricardo Salinas Pliego compraría el “paquete de medios” que incluyó los Estudios América, las salas de cine (COTSA), el periódico *El Nacional* y un canal de televisión”. (Saavedra, 2006, p.116), actualmente la compra de Ricardo Salinas es lo que se conoce como TV Azteca, pero el problema más grande fue el TLCAN, ya que, a pesar de la creación de:

Una nueva Ley Federal de Cinematografía de 1992 que impulsara un nuevo modelo de producción, pasando de un cine “industrial” —de bajo costo y elaboración rápida, centrado en cine de ficheras y Sexicomedias— a uno “artesanal” para mostrar otra visión de México hacia el exterior. (Tah, 2022, p. 21).

Lo que en realidad pasó fue, que como consecuencia de no proteger las industrias culturales durante la firma del tratado, como lo hizo Canadá, México perdió el control sobre la exhibición fílmica del país; en primer lugar, con la ley cinematográfica se pasó de poseer un 50% del tiempo en pantalla, para las películas mexicanas, a solo el 30%, porcentaje que iría bajando hasta 1997 cuando el cine mexicano quedó únicamente con

el 10% del tiempo en pantalla; en segundo lugar, en este periodo se dio la crisis más grande del cine mexicano en términos de producción, presentando mínimos históricos, llegando a estrenarse únicamente 8 filmes para 1998.

A pesar que, la década de los 90's estuvo marcada por una crisis en el ámbito de la producción y exhibición, es importante señalar que durante aquel periodo de tiempo se estrenaron grandes obras, por ejemplo; "Cronos" (1991) ópera prima de Guillermo del Toro; "Danzón" (1991) de María Novaro; "Como agua para chocolate" (Alfonso Arau, 1992); "El héroe" (1993), cortometraje ganador de la "Palma de oro"²⁷ del director Carlos Carrera; "La ley de Herodes" (1998) de Luis Estrada; y para cerrar la década en 1999, "Sexo, pudor y lágrimas" de Antonio Serrano, rompió récords de audiencia permaneciendo durante 27 semanas en las pantallas y, paralelamente "Amores Perros" (2000) de Alejandro G. Iñárritu se ganaría el aplauso de los críticos de cine y se colaría en las nominadas al Oscar a mejor película extranjera.

Para el inicio del nuevo siglo Vicente Fox llegaría a la silla presidencial, acabando con la hegemonía del PRI y es durante su sexenio que:

A finales del 2002, la Cámara de Diputados, a propuesta de la comunidad de directores y productores, decretó un impuesto especial para conseguir recursos para los fondos estatales, al gravar un peso por cada entrada pagada en los cines de la República Mexicana. (Gómez, 2005, p.267)

Los fondos recaudados por el nuevo impuesto se planeaban utilizar para la producción cinematográfica del país. Sin embargo, a consecuencia del crecimiento del sector de la exhibición en México, las distribuidoras estadounidenses se opusieron a esto, provocando que la propuesta se fuera abajo, logrando que, por el contrario, el Estado no pueda entrometerse con este tipo de medidas en el mercado.

²⁷ Galardón entregado en el Festival de cine de Cannes, reconocido como uno de los más importantes de la industria fílmica a nivel mundial.

En contraste, con la llegada del nuevo milenio, surgieron nuevos directores con miradas frescas y nuevas propuestas, tal es el caso de Carlos Reygadas²⁸, Emilio Eimbcke²⁹ o Amat Escalante³⁰, quienes con sus películas debut le dieron un nuevo aire al cine nacional. En el año 2001 Alfonso Cuarón volvería a México para estrenar “Y tu mamá también”, filme protagonizado por Gael García, Diego Luna y Maribel Verdú, además de contar con Emmanuel “el chivo” Lubezki³¹ como encargado de la fotografía, logrando premios y nominaciones importantes como: el galardón a mejor guión por el Festival internacional de cine de Venecia o su nominación a los Oscar en la categoría de “Mejor guión original”, convirtiéndose de esa manera en una película insignia del denominado “nuevo cine mexicano”³².

Durante las últimas dos décadas, el cine mexicano ha crecido en términos de producción, llegando a cifras récord. Desde el 2006 se empezaron a producir más de 60 películas al año, hasta llegar al año 2021 donde se llegó a la cantidad de 259 películas producidas, sin embargo, el problema que perpetúa es la exhibición, pues para ese mismo año de los 259 filmes solo se estrenaron 70 cintas que lograron una audiencia total de 4.9 millones, que no parece un mal número hasta que se contrapone con los 110 millones de asistentes totales que hubo durante el año en todas las salas de cine.

Si bien, hay una nueva generación de cineastas bastante prometedora; conformada por nombres de la talla de Alonso Ruizpalacios, Fernanda Valadez, Michelle Garza, Ernesto Contreras, Tatiana Huezo, Natalia Beristáin, Lila Avilés, entre muchos y muchas otras; el cine nacional se sigue dividiendo entre el “festivalero” y “comercial”, con uno dominando la crítica y los premios, y el otro la poca exhibición existente respectivamente; destacando películas como, “Huesera” (2023, Michelle Garza), “Una película de policías” (2021,

²⁸ Debutó con el largometraje “Japón” del 2002

²⁹ Su ópera prima fue “Temporada de patos” del 2004

³⁰ “Sangre” del 2005 fue su debut cinematográfico

³¹ Emmanuel Lubezki “El chivo” es uno de los directores de fotografía mexicanos más reconocidos a nivel mundial, ganando múltiples reconocimientos a lo largo de su carrera, entre los que destacan 3 premios Oscar a mejor fotografía.

³² Fue un movimiento iniciado a principios de los 90's que se caracterizó por sus temáticas controversiales y sociales. Durante el movimiento los nuevos creadores buscaban un renacimiento del cine nacional a pesar de las dificultades por las que atravesaba la industria fílmica.

Alonso Ruizpalacios), “La tempestad” (2016, Tatiana Huezo) o “Sueño en otro idioma” (2017, Ernesto Contreras) siendo cintas que llamaron la atención de los críticos y festivales o, por el caso contrario, “No se aceptan devoluciones” (2013, Eugenio Derbez) y “Nosotros los nobles” (2013) que se ganaron a la audiencia siendo comedias digeribles y volviéndose las dos películas más taquilleras de la historia del cine mexicano a la fecha de escrito este documento.

Sin lugar a duda, actualmente hay un gran momento creativo, pero las políticas dictadas por el TLCAN han marcado al cine nacional, dejándolo en un plano secundario para los espectadores. Debido a estos problemas estructurales es que, a pesar de tener una gran producción de películas, el público sigue sin interesarse por ellas y en consecuencia, las grandes distribuidoras de cine que tiene el país (“Videocine” y “Cinépolis distribución”) no se arriesgan con filmes independientes de propuestas innovadoras, al contrario buscan ingresos seguros y distribuyen sólo los géneros de comedia, dejando de lado a un cine crítico, experimental o independiente que solo triunfa en los festivales.

2.3 TEORÍA CINEMATOGRAFICA

El análisis cinematográfico “es una herramienta del trabajo científico y consiste en examinar las diferentes partes del filme o grupos de filmes, con la intención de describir sus propiedades y comprender su comportamiento” (Schmidt, 1997, p.18). Pero ¿de dónde y porqué surge el análisis cinematográfico? Para resolver la pregunta se debe tener en cuenta que la teoría cinematográfica se divide en tres modelos, los cuales son: las teorías de la enunciación, que son todas aquellas posturas basadas en el estudio del emisor, que en este caso son los directores, actores, productores, etc.; luego se tiene a las teorías del canal, centradas en el lenguaje de las películas, es por ello que dentro de este sistema se reflexiona sobre el montaje, el sonido, la fotografía, es decir, todo el lenguaje cinematográfico; y por último están las teorías de la recepción, que como su nombre lo dice, se centran en el espectador.

Todas estas teorías funcionan para entender al cine y cómo se relaciona con la sociedad, los espectadores, y con la realidad; además es importante mencionar que todas ellas pueden ser complementarias, lo que beneficia a lograr un estudio más completo. Es así, que todas estas teorías sirven para comprender la conexión del cine con el entorno, logrando que el espectador aprenda más sobre el espacio que habita a través de los estudios realizados sobre ciertas películas.

2.3.1 TEORÍAS DE LA ENUNCIACIÓN

Estas teorías son muy poco elaboradas, se centran en ser ejercicios de crítica para la prensa. Por medio de estos estudios, “se intenta hallar alguna continuidad que legitime la importancia social y cultural del cine” (Fernández, 2008, p.3). Para aspirar a lograrlo se realizan reflexiones sobre el acto enunciativo del cine, complementándolo con la capacidad de algunos directores para captar la realidad dentro de las películas.

Para entender más a profundidad qué son las teorías de la enunciación es necesario remontarse al neorrealismo italiano de los años cuarenta, en donde el cine se inspira de lo real y lo cotidiano para crear historias, provocando que fuera visto como una herramienta social. En esta época es cuando Guido Aristarco³³, el principal teórico de esta corriente propone el realismo crítico el cual es “un realismo no descriptivo, sino aquel que dialoga moralmente con lo diario” (Fernández, 2008, p.3).

Fuera de Italia también se produjeron postulados realistas como en el caso de Francia, en donde André Bazin³⁴ desarrolla una teoría esencialista y evolucionista que “cuyo objetivo es definir qué es y qué no es legítimamente cinematográfico” (Fernández, 2008, p.4), teniendo como columna principal a la fotografía, además de celebrar el progreso del cine y apoyar ciertos recursos que respaldan la exploración real por parte del espectador, como la profundidad de campo, el plano secuencia o los planos abiertos; en contraparte Bazin explica que medios como el montaje y ciertos encuadres obligan al público a seguir cierto ritmo alejándose de una experiencia real.

El realismo cinematográfico más tarde se volvió la base para la teoría de los autores que busca un sello distintivo de cada director de cine dentro de sus películas. Esta teoría se va a potenciar en Francia con los críticos de la revista *Cahiers du Cinema* en donde se destaca la labor de François Truffaut con uno de sus artículos titulado “Una cierta tendencia del cine francés” y con el libro “El cine según Hitchcock”. Dentro de su obra,

³³ Crítico italiano de la revista *cinema* y los periódicos *Gazzetta di Mantova* e *Il Corriere Padano*, que además fundó la revista *Cinema Nuovo* y fue el primer profesor universitario de cine en Italia.

³⁴ Crítico francés del periódico *Le Parisien Libéré* y fundador y editor de la revista *Cahiers du Cinema*

Truffaut va a recalcar que el cine se va a parecer a su creador, teniendo, las películas realizadas por un mismo director, estilos y temáticas parecidas.

Un elemento que fue fundamental para el progreso de la teoría del autor fue la cámara estilográfica, el cual es un concepto que fue desarrollado por Alexandre Astruc³⁵ en 1948 y que “convierte al director en el creador absoluto del proceso cinematográfico, tan artista como el escritor o el pintor” (Fernández, 2008, p.4). Esta idea se generó dentro de su artículo “Nacimiento de una nueva vanguardia”.

Por otro lado, en Alemania Siegfried Kracauer³⁶ desarrolla el realismo psicológico en el que propone que las películas muestran una realidad social. Es así, que los filmes evidencian las obsesiones de los países que las producen presentando un discurso sobre el presente. Todo esto “se trata de un realismo profundo psicológico y social” (Fernández, 2008, p.4).

Por último, dentro de las teorías de la enunciación se tiene al tercer cine, el cual nace como una contraparte al primer cine, generado por Hollywood para entretener o por Europa teniendo un punto de vista artístico; y el segundo cine, que se generó como medio de propaganda por el bloque socialista. Al contrario de estos cines el tercer cine es producido por los países en vías de desarrollo con un propósito político. La influencia teórica más relevante de esta corriente es Frantz Fanon³⁷ el cual piensa que:

El colonizador no sólo hace la historia, sino que además la narra como una odisea. Es por tanto un relato protagonizado por el hombre blanco, al que se oponen una serie de criaturas sumidas en costumbres ancestrales, frente a las que el colonizador aparece como un salvador que trae el progreso (Fernández, 2008, pp. 5-6).

³⁵ Director, guionista y crítico francés ganador del premio al mejor director novel por parte del festival internacional de cine de Venecia en 1955 por su película “Les mauvaises rencontres”.

³⁶ Escritor, periodista y sociólogo del cine alemán. Sus principales obras fueron “De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán” en 1947 y “Teoría del cine: la redención de la realidad física” en 1960.

³⁷ Escritor, psiquiatra y filósofo martiniqués con gran influencia en los estudios poscoloniales y autor de los libros “Piel negra, máscaras blancas” en 1952 y “Los condenados de la tierra” en 1961.

Partiendo de la idea anterior es que el tercer cine es realizado por y para las minorías, que en su mayoría han sido estereotipadas por un cine más comercial hecho por grandes productoras. Del mismo modo, esta corriente se caracteriza por retomar técnicas del neorrealismo italiano, el montaje soviético, de las nuevas olas europeas e incluso del teatro como lo puede ser el distanciamiento brechtiano. Es así, que en consecuencia se generan películas independientes y con temáticas antiimperialistas que se interesan por transmitir una idea al espectador.

2.3.2 TEORÍAS DEL CANAL

Las teorías del canal se centran en analizar el mensaje, es decir, son teorías formalistas que comienzan a estudiar el lenguaje cinematográfico, ya sea el montaje, el sonido, la puesta en escena, los planos, etc., todo aquello que va a conformar los elementos lingüísticos de la película. Los primeros en empezar a desarrollar estas investigaciones fueron los formalistas rusos durante la década de 1920, en medio de un ambiente revolucionario dentro de la URSS.

El principal aporte de los soviéticos fue la teoría del montaje, el cual se refiere a una yuxtaposición de planos que va a generar una nueva idea con su unión, o bien:

La representación A y la representación B deben ser escogidas entre todos los posibles aspectos del tema que se desarrolla y consideradas de tal manera que su yuxtaposición [...] evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema (Eisenstein, 1942/2013, p.53)

En resumen, el montaje es la unión de planos, en un primer momento, que va a generar cierto ritmo y provocará distintas emociones en el público de acuerdo con las ideas y temas que se quieran transmitir. En un segundo momento también se encontrará que existe un montaje interno, dentro del propio filme, el cual va más ligado a la elaboración del plano y la puesta en escena. Por ejemplo, para Lev Kuleshov³⁸, creador del método Kuleshov, el espectador interpreta las emociones y sentimientos que el montaje transmite a través de los planos.

³⁸ Teórico y cineasta soviético y colaborador en la fundación de la “Escuela de cine de Moscú”, que fue la primera escuela de cine en el mundo.

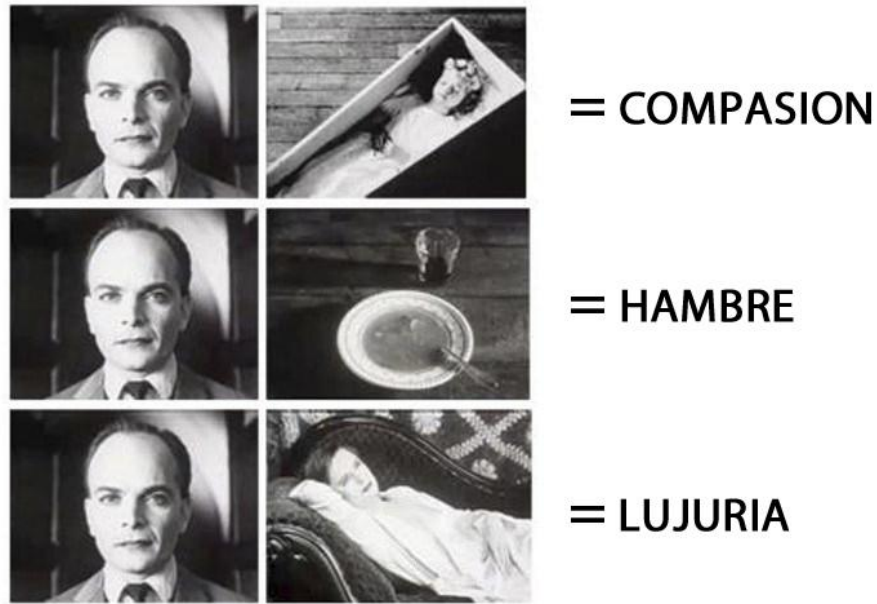


Figura1: Efecto Kuleshov [Imagen]. (s.f.). recuperado de
[<https://www.crehana.com/blog/estilo-vida/efecto-kuleshov-que-es/>]

Por el contrario, para Vsevolod Pudovkin³⁹, lo importante es transmitir realismo y una coherencia espacio-temporal en la narrativa de la película por medio del montaje. En cambio, Dziga Vertov parte del llamado “cine-ojo”, qué se enfoca en la experimentación y exploración del mundo examinando científicamente la realidad, es decir, Vertov hace un cine con un sentido documental que va a presentar los hechos cotidianos sin actores ni guion, teniendo como herramienta principal la cámara y generando el cine-verdad por medio del montaje.

Por último, Sergei Eisenstein⁴⁰ es el creador del montaje de atracciones, el cual establece que “el choque de planos genera una idea nueva” (Fernández, 2008, p. 8). Este tipo de

³⁹ Cineasta soviético, discípulo de Lev Kuleshov y co-escritor del “Manifiesto del sonido” junto a Sergei Eisenstein y Grigori Aleksándrov.

⁴⁰ Director de cine y de teatro soviético, reconocido por dirigir películas como “La huelga” (1924), “El acorazado Potemkin” (1925) y “Octubre” (1928). Además de ser el autor de los libros “El sentido del cine” (1942) y “La forma del cine” (1949).

montaje, de igual forma llamado de choque, parte de la dialéctica hegeliana, de modo que se establece el siguiente esquema:



Teniendo, en palabras de Sergei, que el montaje es “la parte A, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte B, derivada de la misma fuente, en yuxtaposición, dan origen a la imagen en el cual el tema está más claramente encarnado” (Eisenstein, 1942/2013, p.53).

El montaje de choque, está compuesto por 5 tipos de montaje, los cuales son: el métrico, el rítmico, el tonal, el sobre-tonal o armónico y el intelectual. Estos elementos están dentro de la mayoría de las películas, provocando que puedan ser analizadas por medio de las teorías de montaje descritas por Eisenstein. Es así, que el montaje se vuelve una pieza fundamental dentro del lenguaje cinematográfico.

Durante las décadas de los sesentas y setentas las teorías del canal vuelven a ser exploradas, es en este punto que, partiendo de las teorías estructuralistas, acerca de la semiótica de Saussure⁴¹ y Peirce⁴², se va a generar la “Screen Theory”, publicada por primera vez en la revista británica “Screen” en la década de los setentas. Esta teoría retoma las aportaciones de Peirce y Saussure, para explicar el cine como “una suma de signos, desentrañando el significado de esos signos se puede comprender el sentido del cine” (Fernández, 2008, p. 9).

⁴¹ Ferdinand de Saussure, fue un lingüista y semiólogo suizo que tuvo un gran aporte en la constitución de la lingüística como ciencia y es considerado el padre de la semiótica estructuralista.

⁴² Charles Sanders Peirce, fue un filósofo estadounidense considerado el padre de la semiótica lógica gracias a su teoría de los signos.

Es así, que esta primera semiótica cinematográfica se va a enfocar en el proceso de producción del significado de las películas y por medio de los signos y las leyes alejarse de interpretaciones, dejando un solo significado y una sola interpretación de lo visto en la pantalla. Aunque más adelante para los postestructuralistas esto sería incorrecto, al explicar que no puede haber un solo significado.

Para los postestructuralistas, a pesar de que el lenguaje se sigue situando en el centro, “los signos (cinematográficos o de otro tipo) son inestables y se desplazan constantemente. Además, es esa inestabilidad lo que para los analistas es significativo” (Fernández, 2008, p. 10), en consecuencia, el cambio, el movimiento y el inacabamiento es lo realmente importante, concluyendo así que todas las películas son contradictorias y llenas de diversas interpretaciones, todo esto contraponiéndose con lo expuesto por los estructuralistas.

Por último, dentro de las teorías del canal se encuentra la sintagmática cinematográfica. Dentro de estas investigaciones es cuando se evoluciona de la crítica al análisis cinematográfico, destacando que todo se va dirigiendo a un proyecto filmolingüístico que plantea el estatuto del cine como lenguaje. Dentro de estas teorías es importante destacar la participación de Christian Metz.⁴³

Las investigaciones realizadas por Metz constan de cuestionar al cine, para pasar de intentar responder la pregunta “¿qué es el cine?” a enfocarse en contestar “¿cómo funciona el cine?”. Es en este punto donde se produce un giro lingüístico y se comienza a trabajar con sistemas analíticos de disciplinas específicas, generando definitivamente la distinción entre crítica y teoría cinematográfica, siendo la primera un mero ejercicio periodístico que no pasa del estudio al emisor; y quedando la teoría como una práctica más profunda centrada en el análisis del mensaje.

⁴³ Teórico cinematográfico, sociólogo y semiólogo francés, destacado por integrar las teorías de Saussure al análisis cinematográfico. Su obra consta de libros como “Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 1” (1968) y “Ensayos sobre la significación en el cine. Vol 2” (1973), “Lenguaje y cine” (1971), etc.

Otro punto para destacar es que Metz “desmonta la correlación terminológica ‘lenguaje cinematográfico’, con la equivalencia tradicional entre palabra y plano, frase y secuencia” (Fernández, 2008, p. 9). Es decir, los planos, las escenas o las secuencias no pueden ser comparados con las partes de un texto, debido a las diferencias notables que existen entre ambos, puesto que, el cine no es una lengua sino un lenguaje, provocando que se estudie y no se desarrolle de forma natural como una lengua. Esto convierte al cine en un discurso que se organiza a sí mismo como narración.

2.3.3 TEORÍAS DE LA RECEPCIÓN

A finales de los setenta y a lo largo de los ochenta surgen las teorías de la recepción, a causa de los estudios culturales desarrollados por británicos y norteamericanos, principalmente. Estos estudios llegan al cine por medio de las teorías de la comunicación y estudios sociales enfocados en temas como el género, la raza o la sexualidad. Dentro de las teorías de la recepción es donde se empieza a desarrollar la investigación cinematográfica, sustentada en teorías sociológicas.

Dentro de estos estudios hay diferencias muy claras cuando se trata de las investigaciones cuantitativas y cualitativas, dado que la ruta cuantitativa “utiliza formulaciones sociológicas para ‘medir’ el impacto de los filmes en el espectador” (Fernández, 2008, p.11), sólo se toma en cuenta al cine como objeto de estudio, pero no se ahonda en él.

Por el contrario, al tratarse de la ruta cualitativa el séptimo arte toma protagonismo, ya que al aplicarse esta metodología hay un acercamiento a las teorías del canal y las enunciativas, provocando que estos análisis, se enfoquen en todo lo relacionado al *film*, desde su contenido (con un mayor peso en los aspectos narrativos), hasta la publicidad y la crítica de las películas, centrándose “en las cuestiones de representación, en las posibilidades de reconocimiento que los filmes ofrecen a los espectadores” (Fernández, 2008, p. 11).

En primer lugar, se van a desarrollar las teorías del multiculturalismo, las cuales se relacionan directamente con las teorías del tercer cine, pero a diferencia de ellas no solo se centran en la producción de las cintas, “sino en cómo se relacionan los espectadores con los filmes” (Fernández, 2008, p. 11). Es de este modo que dentro de las investigaciones surgidas por estas teorías se tratarán temas como la representación de minorías, ya sea en temas de género, raza u orientación sexual; también se dará foco al cine producido por las comunidades marginadas y minoritarias; además de buscar criticar el punto de vista eurocéntrico y de las grandes producciones Hollywoodenses. Asimismo,

se busca dar atención a los menos privilegiados y dar a conocer un cine multicultural e incluyente.

Las teorías feministas conforman un papel fundamental para los análisis. En un inicio, se buscó la denuncia de los estereotipos de las mujeres dentro de los filmes al dar una visión unidimensional de los personajes, en donde eran completamente estigmatizadas y solo se lograba una denigración o una idealización hacia ellas. Por ende, se propuso una historia alternativa, la historia del cine realizada por mujeres, que destaca a las realizadoras de cine, desde Alice Guy, hasta directoras como Chantal Akerman, Maya Deren, Sofia Coppola, o incluso Greta Gerwig. “En este recorrido histórico lo que se busca es una puesta en escena, una utilización del lenguaje cinematográfico que explore el deseo femenino” (Fernández, 2008, p. 12). En otras palabras, se busca una mirada que verdaderamente represente a las mujeres y se aleje de los estereotipos presentados por los hombres, generando una perspectiva multidimensional y compleja.

Actualmente ya se habla del postfeminismo⁴⁴, la cual es una corriente que enfatiza la individualidad dentro de la lucha feminista, alejándose de un solo discurso grupal en contra del sistema patriarcal y entrando en contacto con la lucha de la comunidad LGBTTT+; en consecuencia:

Este posicionamiento ‘celebra’ la hibridación y lo cambiante, va a crear una admiración hacia lo ambivalente y por lo tanto hacia la transformación, el travestismo y el disfraz. Esta cuestión pone en contacto a la teoría feminista con los estudios homosexuales (gay y lésbico) y queer. (Fernández, 2008, pp. 12-13).

De la mano con el postfeminismo se encuentra la teoría *queer*⁴⁵. Esta teoría busca romper los convencionalismos y luchar contra los roles de género que se han dado

⁴⁴ Autoras como Angela McRobbie, Diane Negra e Yvonne Tasker comienzan a explorar esta corriente a partir de los años 2000's en sus diversos artículos, explicando las nuevas perspectivas que da el cine hacia los personajes femeninos del nuevo milenio.

⁴⁵ Judith Butler y Richard Dyer comienzan a postular la teoría queer a principios del siglo XXI, estudiando el papel que tiene la comunidad LGBTTT+ dentro del cine.

histórica y culturalmente, apoyando así a la diversidad sexual. Dentro del área de la cinematografía “el trabajo de los queer studies ha servido para revitalizar la crítica feminista cinematográfica y sacarla de una visión psicoanalítica que servía para estigmatizar a la homosexualidad como ‘desviación’” (Fernández, 2008, p. 13).

De esta forma, la teoría *queer* complementa a la teoría feminista, y pone sobre la discusión que el cine también es heteronormativo, y dentro de él no hay una representación realista de la comunidad LGBTTT+, debido a que, al igual que con las mujeres, los filmes estereotipan y estigmatizan a las personas con géneros y orientaciones sexuales diferentes a las establecidas por el patriarcado.

Por último, las teorías de la recepción se han encargado de estudiar al *fan*, “intentan comprender los distintos procesos de apropiación del significado de los distintos filmes y aprehender cómo los espectadores dialogan con el cine en general” (Fernández, 2008, p. 13). En otras palabras, los análisis se basan en resaltar la importancia de la cinefilia al ser una parte fundamental de la historia del cine.

Para poner en contexto, hay ocasiones, en las que los *fans* rescatan películas y las vuelven de culto sin importar si son consideradas buenas por parte de la crítica especializada, al fan lo que le importa es el valor sentimental que tiene la cinta para él. Un ejemplo es “The Room” (2003) del director Tommy Wiseau, que, a pesar de ser considerado el peor *film* de la historia por algunos críticos, año con año miles de personas se reúnen en cines para disfrutar de él y hacer rituales como, aventar tenedores a la pantalla cada que aparece uno en alguna escena, demostrando que para ellos el metraje tiene un valor sentimental que va más allá de las deficiencias narrativas, técnicas o estéticas de la cinta.

CAPÍTULO 3. ELIPSIS: DE LA COMUNICACIÓN A LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL. UN ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

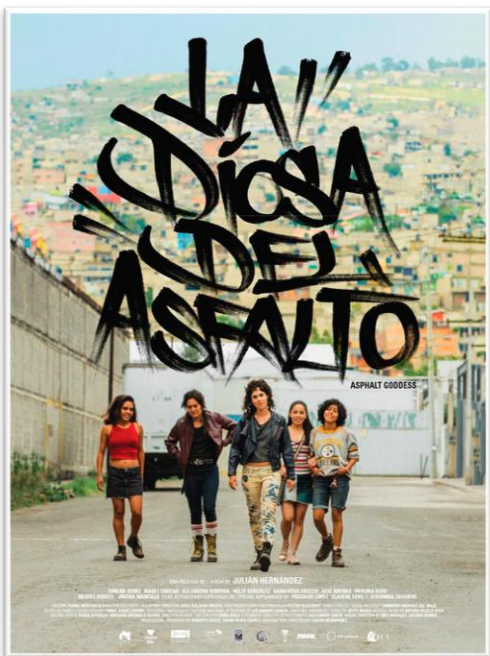


Figura 2: La diosa del asfalto [Póster].
(2020). México:IMCINE.

3.1 LA DIOSA DEL ASFALTO

“La diosa del asfalto” es una película dirigida por Julián Hernández y estrenada en 2020, es protagonizada por Ximena Romo y Mabel Cadena. Cuenta la historia de “las castradoras de Santa Fe”. El guión fue elaborado por Inés Morales y Susana Quiroz; es una cinta producida gracias al apoyo del IMCINE y actualmente se encuentra disponible en el catálogo de Netflix México.

Sinopsis:

Es una película basada en sucesos reales; cuenta la historia de Max (Ximena Romo), quien regresa a su barrio ubicado en Santa Fe México, para descubrir cómo han cambiado las cosas desde que huyó para convertirse en una cantante de *rock*. Mientras se reencuentra con una vieja amiga se revela el motivo por el cual decidió huir y al mismo tiempo debe enfrentar cuentas pendientes con Ramira (Mabel Cadena), una ex-amiga, que pertenecía a la pandilla que Max lideró en el pasado.

1.- Condiciones de lectura (Contexto de interpretación):

La película está inspirada en hechos ocurridos en un barrio de Santa Fe, dónde existía una pandilla de jóvenes que eran conocidas como “Las castradoras de Santa Fe”. Los acontecimientos ocurrieron durante la crisis del dólar de la década de los 80's. Se sabe que las mujeres pertenecientes a la pandilla sufrían de pobreza extrema, violencia intrafamiliar y violencia de género por los habitantes de su barrio. En ese contexto es que deciden unirse para hacer justicia por su propia mano y vengarse de los hombres que

las acosaron e incluso las abusaron sexualmente. El filme va a retomar esta historia para dramatizarla e integrarla a un relato nuevo que contará con el melodrama como género dramático y con el drama como género cinematográfico.

Por otra parte, el título de la película “La diosa del asfalto” sugiere desde un inicio que la historia estará centrada en una mujer que es vista como una líder dentro de las calles y es ella quien representará, tanto lo bueno, como lo malo, dentro de la narración. Si el título se relaciona con el contenido de la película se puede entender que hace referencia a la protagonista del metraje, quien puede ser la líder de la pandilla.

2.- Inicio (Prólogo o introducción):

La primera secuencia se caracteriza por la inclusión de los créditos iniciales, que se muestran durante las escenas de Max bajando de un autobús con su guitarra y su maleta, llegando a una zona marginada. Concluyendo la secuencia con el título de la película mostrado en un fotograma congelado, en blanco y negro y con las letras del título en un estilo decorativo que alude a un tipo de letra realizada a mano con plumón o pintura, dando un estilo callejero y con el título escrito sobre mantas.

La duración de la primera secuencia es de 3 minutos con 19 segundos. La función principal es mostrar al espectador un pequeño prólogo, dando a entender que el personaje, en este caso Max, es una aficionada a la música y está preocupada o ansiosa de llegar a aquel lugar. De igual manera, se nota cierta nostalgia, cómo si Max recordara ciertos acontecimientos, dando a entender que no llegó a un lugar nuevo, más bien regresó a un sitio. Por otro lado, se da a conocer que la cinta se va a desarrollar en un contexto y una época específica, en este caso un barrio de la ciudad de México en los años 80's. Con esto, se presenta al personaje principal de una forma superflua y se introduce al espectador a la ficción.



Figura 3: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotogramas].

00:01:44 - 00:03:19

3.- Imágenes (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica):

Al estar la película dividida en 2 líneas temporales (la del presente y la del pasado) es posible analizar las imágenes desde ambos puntos. Primero, es importante resaltar que en la línea temporal del presente se exponen colores fríos, con una iluminación muy contrastada, centrada en un esquema de luz lateral con sombras bastante duras para resaltar la dualidad de los personajes, como es en el caso de Max; o, por el contrario, en el caso de Ramira, la luz ilumina su espacio, pero ella queda totalmente en las penumbras, representando sus “verdaderas intenciones”.

En la situación de la línea temporal del pasado, los colores continúan correspondiendo, en su mayoría, a tonalidades frías, con alguno que otro color cálido entre planos; por el contrario, la iluminación deja de ser tan contrastada, tanto personajes, como espacios están perfectamente iluminados. Sin embargo, al ir transcurriendo la historia, los personajes van evolucionando, la iluminación y los colores lo hacen de la misma manera y hacen transición hasta llegar a los esquemas y colores presentados por la línea temporal del presente.

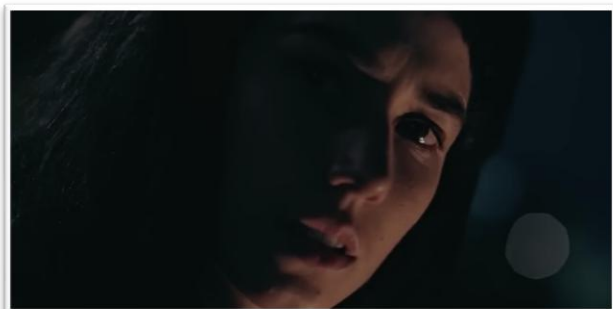


Figura 4: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del
asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
00:09:47

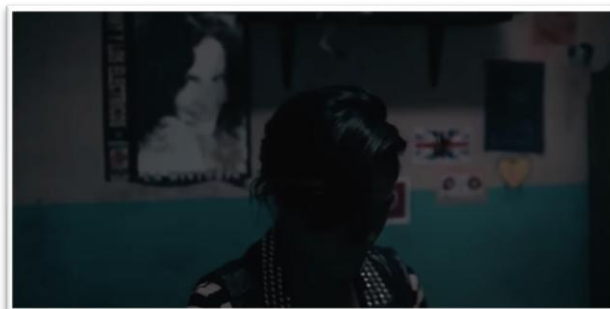


Figura 5: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del
asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
00:11:57



Figura 6: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del
asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
00:23:11

La mayor parte del tiempo se ocupa un ángulo aberrante en las tomas, simbolizando la inestabilidad y vulnerabilidad de los personajes al vivir en una situación llena de desigualdades sociales y de género además de pertenecer a una infraclass, en donde no cuentan con los recursos necesarios para una vida digna. Ahora bien, cabe resaltar que dentro del metraje el movimiento de cámara más usado es el *travelling circular*⁴⁶, en circunstancias complicadas para los personajes, por ejemplo, cuando las diversas pandillas de mujeres se organizan para protegerse entre ellas y vengarse de los hombres que las violentan. Al ocupar específicamente ese movimiento se genera más tensión dentro de la escena.

⁴⁶ Movimiento caracterizado por hacer que la cámara se traslade por rieles rodeando completamente a un objetivo específico.



Figura 7: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
00:36:47



Figura 8: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
00:45:49

4.- Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora):

A grandes rasgos el sonido de la película es muy convencional, en un primer plano están las voces de los personajes, en el segundo plano encontramos los efectos de sonido y en un tercer plano se logra escuchar el sonido ambiente o música, en caso de que la escena la contenga y, por último, en muy pocos momentos se ocupa el primerísimo primer plano, para colocar, ya sea voces o efectos de sonido.

Lo que resalta, es el exagerado uso de la música extradiegética⁴⁷ dentro del filme, aproximadamente en el 80% de las escenas se puede escuchar música de fondo con el propósito principal de hacerlas más dramáticas y generar ciertas emociones al espectador, como puede ser la tensión o el nerviosismo. Caso contrario, los diálogos son muy explicativos, su función es recalcar lo que se observa dentro de la cinta, ayudando a entender mejor lo que está pasando en pantalla. A última instancia, se destaca la ausencia de los silencios, si bien hay partes en las que no hay diálogos, estas escenas siempre van de la mano con cierta música, lo que produce sensaciones diferentes a las que podría producir un silencio.

5.- Edición (Relación secuencial entre las imágenes):

⁴⁷ Música que solo escucha el espectador pero no forma parte del mundo de la película, es decir, los personajes dentro de la cinta no la escuchan.

El aspecto que destaca de la edición es la manera en que se cuenta la historia. Los primeros 23 minutos transcurren en la línea temporal del presente, a partir de ahí hay una elipsis espacio-temporal que lleva a un *flashback* de acontecimientos ocurridos diez años atrás. La mayor parte del filme se desarrolla en la línea temporal del pasado, es hasta el minuto 121 que se regresa al presente, con una secuencia de dos minutos que cuenta el desenlace de los personajes y al terminar esta corta secuencia hay un nuevo *flashback* de un minuto que sirve como epílogo del metraje.

En cuanto a montaje, se utilizan principalmente el rítmico y el tonal, que destacan por servirse de tomas largas, que acompañan el movimiento de la acción y ayuda a conocer más del contexto de los personajes al carecer de cortes extremadamente rápidos en donde no se pueden apreciar todos los detalles de las tomas. Asimismo, para complementar el montaje se emplean ciertos recursos que dan más potencia a las escenas, descollando la cámara lenta, que se aprovecha en el clímax de la película, durante la castración de Casiano. Concluyendo, el filme cuenta con una edición y un montaje tradicionales que se encarga de apostar por las convenciones para explicar lo que se ve en la pantalla y no dejar nada a la interpretación o imaginación del espectador.

6.- Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática):

Mediante los planos presentados en las escenas, es posible observar el espacio donde se desarrolla la historia, ayudando a contextualizar el momento que atraviesan los personajes y darse cuenta de su realidad. Por ello, se puede apreciar que la trama transcurre en un barrio con pobreza extrema, esto se ve en la toma del basurero, donde se observa a dos personajes pepenando en la basura o en las viviendas de las protagonistas, como la de Max.



Figura 9: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].

00:28:31

Otro aspecto para resaltar son los grafitis; estos pueden llegar a señalar la conformación de pandillas dentro del barrio, o la existencia de artistas urbanos, que para la época eran tachados de delincuentes juveniles. Por último, las fachadas de las casas dicen mucho del contexto, la mayoría no están pintadas, cuentan con humedad y en sus puertas se puede ver oxido, dejando claro la posición social de los habitantes de la población.



Figura 10: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].

01:15:43 - 01:21:05

Entrando al área de los personajes, cada uno tiene sus rasgos característicos, comenzando por Max, quien es la líder del grupo, cuyo sueño es poder dedicarse a tocar *rock*. Ella se distingue por su cabello chino, siempre porta sus botas y en gran parte de la película viste su chamarra de piel. Casi en todo momento se nota a Max segura de si misma y bastante extrovertida, el personaje, como se mencionó anteriormente, es interpretado por Ximena Romo. Quien siempre acompaña a Max como fiel escudera, es Sonia, interpretada por Samantha Orozco. Ella trae consigo minifalda y un morral, lleva el pelo amarrado, es introvertida y le encantaría dedicarse a la moda, se distingue por ser la “chica buena del grupo”.

Las contrapartes de Max y Sonia son Ramira y Carcacha. Al igual que las anteriores, pasan juntas la mayor parte del tiempo; Ramira (Mabel Cadena) quiere llegar a ser la

líder del barrio, con el objetivo de que nadie se meta con ella, su calzado distintivo son las botas, lleva *skinny jeans* azules o negros con un paliacate en la bolsa trasera. Su peinado evoluciona, al iniciar el metraje posee su pelo largo y al ser víctima de violencia doméstica por parte de sus hermanos y su madre decide cortarlo. Sus actitudes son masculinas, no busca apegarse al estereotipo de mujer, al contrario, se aleja de él; es bastante ruda y abusiva, incluso llega a ser muy violenta. Carcacha (Nelly González), sueña con casarse con “el Quintero”, quien es el líder de una pandilla. Carcacha se caracteriza por sus arracadas, su labial rojo y su melena larga y suelta. Siempre secunda y defiende a Ramira, y en casi todo momento su actitud es muy relajada.

La Juama es la última integrante del grupo, ella es una bruja, hace limpias, brebajes y es muy supersticiosa. Todo el tiempo viste con su sudadera de los Steelers de Pittsburgh, su pelo es quebrado y le llega a la altura del hombro, es la menos apegada al grupo, pero al igual que las demás es muy leal y las secunda en todo momento, Alejandra Herrera es quien la interpreta.



Figura 11: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].

00:23:17 - 00:23:31

7.-Narración (Elementos estructurales de la historia):

Para entender cómo está estructurada la historia, es necesario desglosar la manera en que se cuenta, señalando los acontecimientos que van marcando las pautas e identificando cuáles son los más importantes, logrando hacer un relato entendible. En el siguiente recuadro se desmenuzará la estructura mítica del héroe establecida por Joseph Campbell, dejando claro cuáles son los puntos claves de la película. Es importante señalar que dentro del cuadro los hechos serán contados en orden cronológico y no en el orden del montaje final:

ACTO 1	Mundo ordinario	Llamado a la aventura	Rechazo de la llamada	Encuentro con mentor	Cruzamiento del umbral
	Max, vive en un barrio de clase baja en Santa Fe. Ella y su grupo de amigas tienen una pandilla y todos los días se ven para pasar el rato y lograr sobrevivir en una comunidad bastante hostil, en donde sufren de la delincuencia y la violencia de género continuamente.	Después de sufrir un acto de violencia, por parte de su novio, Juama, una de las integrantes de la pandilla de Max, termina en el hospital. Es así que deciden vengarse del sujeto en cuestión.	Al Max ser la líder del grupo, nunca hubo un rechazo explícito por su parte, pero se contenía un poco por su amiga Sonia, no dejando llevarse tanto por Ramira.	Ramira y Max reúnen a todos los grupos de mujeres del barrio para formar una alianza y protegerse entre ellas de los hombres.	Las mujeres se encuentran al exnovio de Juama y entre todas lo golpean y lo humillan como acto de venganza.
ACTO 2	Pruebas, aliados, enemigos	Acercamiento a la cueva más remota	Reto supremo	Recompensa	Jornada de regreso
	A Ramira la rechaza "la muñeca" y después la corren de su casa, además de ser golpeada por su madre y hermanos. Por su parte, Max esta en una crisis existencial con su novio; la Juama se recupera y consigue un nuevo novio. Más adelante el grupo de amigas se pelea y Ramira y "la carcacha" son violentadas por unos policías. Sonia, es agredida por su padrastro, quien intenta abusar de ella, pero logra escapar. Después de esos acontecimientos llega la reconciliación del grupo.	Deciden ir todas a un concierto de Rock, al terminar hacen un pacto de sangre para más tarde ir a la casa de una de las integrantes para continuar festejando, la única que no va es Sonia, quien de regreso a su casa es asesinada por su padrastro.	La pandilla de Max se organiza y vengan la muerte de Sonia, engañan a su padrastro y cuando cae en la trampa, las mujeres lo golpean, lo torturan y terminan con su vida castrándolo, autodenominándose como: "las castradoras de Santa Fe"	Debido a sus actos, ahora son perseguidas por la policía.	A consecuencia se su persecución son obligadas a separarse y a pasar sus vidas separadas, dejando de lado su pacto de sangre.
ACTO 3	Resurrección		Regreso con el elíxir		
	Max vuelve al barrio convertida en una estrella de Rock, por su parte Ramira acaba de salir de la cárcel. Después de un concierto que Max da en su antiguo hogar, Ramira la encara y discuten, desencadenando una pelea entre ellas que termina con la muerte de Max.		A pesar de su muerte Max terminó su vida cumpliendo su sueño de vivir del Rock.		

Tabla 3: Estructura narrativa de "La diosa del asfalto"

La estructura narrativa provoca, en un primer lugar, varias dudas al espectador. Al iniciar con el final, se crea intriga sobre los acontecimientos que tuvieron que pasar para desembocar en la muerte de Max. Conforme la historia transcurre la sorpresa inicial se va diluyendo y las dudas se comienzan aclarar, generando que el espectador una las piezas y resuelva el conflicto inicial, sin embargo, con el transcurso del melodrama, más conflictos secundarios se van generando, produciendo más sorpresas que forman parte del conflicto principal, concluyendo la trama con el espectador conociendo toda la verdad de los hechos contados.

8.- Género y estilo (Convenciones narrativas y formales):

La diosa del asfalto, parte del melodrama como género dramático y se instaura en el drama como género cinematográfico. Es importante señalar, que su fórmula narrativa se centra en el *outcast*, es decir, cuenta la historia de un grupo, en este caso perteneciente a una minoría social, que está marginada. Es así, que por medio de las estructuras narrativas el filme aborda un contexto social específico.

Ya entrando en materia de la estructura narrativa, al darse de una manera clásica, es más fácil representar la estructura social dentro de la cinta. Partiendo del melodrama, siendo uno de los géneros dramáticos más explotados por el cine y la televisión mexicana, el guión muestra las condiciones de desigualdad en las que viven las mujeres del grupo, sufriendo de pobreza extrema y perteneciendo a la infraclase; sin embargo, dentro de esa infraclase también experimentan violencia de género y homofobia por los demás miembros del estrato social.

Los elementos visuales, ayudan a resaltar la situación de los personajes, es así, que heredando recursos directamente del *film noir*, hay un gran uso del ángulo aberrante, desplazamientos de cámara violentos y muchos claroscuros dramáticos, como ya se había mencionado anteriormente en el apartado de “Imágenes (imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)”. Los elementos ideológicos, de igual modo, serán

tomados del cine negro; siendo el determinismo social, que condiciona el comportamiento de “las castradoras de Santa Fe”, así como su ambigüedad moral.

9.- Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales):

En términos de intertextualidad, lo primordial es que la cinta está basada en hechos reales, la historia parte de los acontecimientos realizados por “las castradoras de Santa Fe”. Si bien, la película retoma esta noticia, los personajes y fragmentos de la trama son ficticios. Por otro lado, dentro de la cinta hay un diálogo específico en el que “los Panchitos” son mencionados; ellos fueron una pandilla del antiguo Distrito Federal que se caracterizó por sus fuertes riñas con otras bandas y al igual que “las castradoras de Santa Fe”, también hay una película que se inspiró en aquel grupo, dirigida por José Arturo Velazco y estrenada en 1987, titulada “La banda de los Panchitos”.

10.- Ideología (Perspectiva del relato o visión del mundo):

La película plantea, de manera verosímil, cómo es la vida en las clases bajas. Partiendo de ese punto, lo primero que se debe analizar es la estructura social presentada en el filme; en la cinta no se muestran las clases altas o medias, está completamente centrada en las clases bajas, principalmente en la infraclase, es así como la estructura expuesta es de los estratos inferiores en la escala social.

Una de las principales diferencias que se muestran es la de la vivienda, a pesar de vivir en el mismo barrio, y pertenecer a la misma clase hay diferencias muy marcadas en las casas de las diferentes familias, por ejemplo, en la casa de la madre de Max se vislumbran más recursos comparado con el hogar de Juama. Otro elemento es el del trabajo, varias personas tienen un empleo en los oficios que puede denominarse honesto como es el del padrastro de Sonia que trabaja como albañil, por el contrario, las pandillas necesitan dedicarse a la delincuencia para poder subsistir ante la falta de oportunidades y al estigma hacia las juventudes. Es así, que dentro de la cinta se sitúa en el punto más alto de la estructura a quienes poseen un trabajo, una casa “decente” y cierta cantidad

de ingresos, dejando a las pandillas de hombres en un puesto medio de la jerarquía y al último a las pandillas de mujeres, siendo quienes más desigualdades sufren.

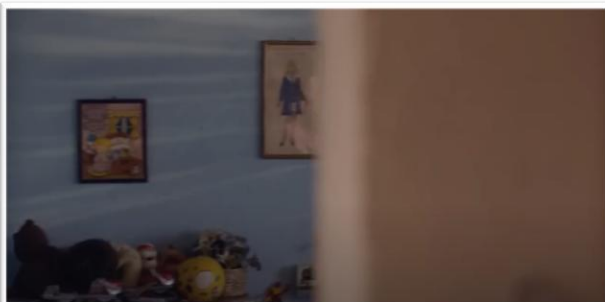


Figura 12: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].

00:25:08



Figura 13: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].

01:07:05

La visión cultural representada en el filme se caracteriza por los siguientes aspectos:

a) los valores, que están simbolizados por la sororidad⁴⁸ de las pandillas de mujeres y, principalmente, la amistad, que es un pilar fundamental en la historia; b) las creencias, marcadas por el esoterismo, teniendo a Juama como la mayor exponente, haciendo limpias y dejando diálogos en los cuales se puede oír que es una fiel creyente, con una trayectoria en la brujería. Esto se puede escuchar cuando Ramira patear un espejo y en el acto Juama dice: “si lo rompes son 7 años de mala suerte, ni con todos mis conjuros la vas a librar” (Hernández, 2020, 00:24:24); c) las normas sociales, dictan que las mujeres pertenecientes a las pandillas no deben respetarse, por el contrario, no importa lo que pase con ellas debido a que son el último lugar en la jerarquía social, este aspecto está presente en toda la cinta, durante los actos de desigualdad que sufren las protagonistas.

La visión relacional está presente en el tipo de amistades que tienen los personajes. Dependiendo de las amigas o amigos que tengas es tu posición en el barrio, incluso al

⁴⁸ Término proveniente del latín *sor* que significa hermana y hace referencia al apoyo y empatía brindado por las mujeres hacia otras mujeres.

principio de la película se puede observar cómo, al Ramira salir de prisión, le pregunta a la “Carcacha” sobre sus negocios turbios, con ella respondiendo: “vientos, solo que el Titirija se atrasó con el pago de este mes” (Hernández, 2020, 00:05:25), debido a que ese sujeto es amigo de la “Alacrana” una mujer situada por encima de la “Carcacha” en la jerarquía de poder, provocando que “Titirija” goce de beneficios que otros no.



Figura 14: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
01:43:39



Figura 15: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
00:12:58



Figura 16: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
01:00:42

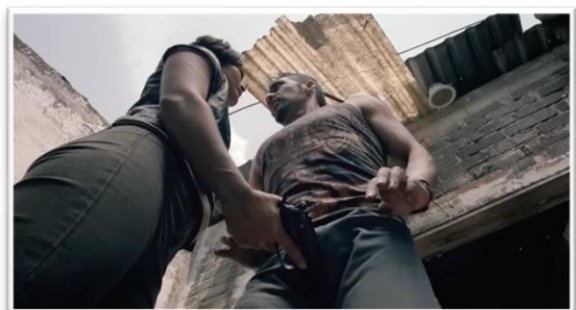


Figura 17: Hernández, j. (Director). (2020). La diosa del asfalto [Película]. México: IMCINE [Fotograma].
00:08:14

En cuanto a movilidad social, se muestra como principal ejemplo a Max, quien sufrió una movilidad vertical ascendente intergeneracional; al huir del barrio después del crimen cometido, regresa 10 años después siendo una rockera de la escena *underground*, pasando de pertenecer a la infraclass a, posiblemente, una clase baja alta o media baja. Es durante los primeros 30 minutos del *film*, en donde se aprecia esta situación, al observar el contraste de su nueva vida con la pasada. A su retorno, se hospeda en un lugar mejor al que vivía y viste ropa de otra gama a la usada en el pasado.

Otro caso para rescatar es el de Ramira, quien, al igual que Max, obtiene una movilidad social, aunque en su caso se da de manera horizontal ascendente intrageneracional, debido a, simplemente, un cambio de estrato dentro de la misma clase, en donde se nota que ahora es la líder de algún grupo delictivo que le da más poder y capital, pero aun así pertenece a la infraclass. Esto queda claro en la escena del cobro al Titirijas, en donde se evidencia el respeto que tienen hacia ella, en contraparte a los acontecimientos ocurridos años atrás donde incluso era golpeada por sus hermanos.

Por último, la inmovilidad social se entreve en la plática de Max y “La gata”. La protagonista pregunta por cómo las llama ella a sus valedoras y ocurre la siguiente conversación:

“- ¿Qué sabes de mis valedoras?

-Por ahí la andan rondando esas culeras.

-Ellas nunca dejaron el barrio ¿Verdad?

-Nel, tú sabes que el barrio es el barrio.” (Hernández, 2020, 00:07:09)

Con estos diálogos, se vislumbra lo difícil que es escalar en la estructura y dejando la certeza de una excepción en el ascenso social de Max.

Al ambientarse la película en un barrio marginado de la capital del país, las desigualdades sociales representadas son uno de los principales aspectos a notar. Destacando, primero, la desigualdad de género; observándose en la posición que tienen las mujeres dentro del barrio, ubicándose por debajo de los hombres en la jerarquía social; sin embargo, en la mencionada jerarquía, están en el fondo las mujeres pertenecientes a la comunidad LGBTT+.

Este fenómeno queda representado en varias escenas, verbigracia, en el momento en que Max encara a su mamá y le recrimina el ser una mujer abnegada y dejarse golpear por su pareja y poniéndola en primer lugar. Otro momento en el que se deja en evidencia la desigualdad de género, es con la relación a escondidas que tiene Ramira con la “Muñeca”. Esta última deja a Ramira por el miedo a quien se enteren de su romance,

pues como dice: “Si alguien se da color no me la voy a acabar” (Hernández, 2020, 00:54:05), aclarando que las relaciones homosexuales no son bien vistas y pueden ser motivo para ser violentadas por los integrantes del barrio.

Pasando a la desigualdad económica, sin duda está presente en el 100% del *film*. Comenzando por el lugar en el que habitan, es claro que la pobreza afecta a la comunidad en su 100%, todos los miembros del barrio cuentan con recursos escasos. Sin embargo, hay casos, como el de las castradoras de Santa Fé, que sufren de pobreza absoluta, este fenómeno se observa del minuto 36:15 al 38:09, secuencia durante la cual las protagonistas inhalan resistol para inhibir el hambre al no tener dinero para comprar comida.

En cuanto a pobreza carencial, es más fácil ejemplificarla con el personaje de Sonia, cuya familia puede cubrir medianamente las necesidades básicas, su mamá al lavar ropa y su padrastro albañil. Aun así, carecen de acceso a ciertos recursos y servicios, como el de la educación o una vivienda digna, esto se visualiza en la secuencia del intento de violación a Sonia por parte de su padrastro, durante la cual se advierte el tipo de vida que llevan y se puede contemplar parte del interior de su casa, así como su fachada.

Finalmente, en todos los ejemplos dados con anterioridad la desigualdad de clase también está presente. Es notorio a lo largo de la cinta, que los integrantes de este barrio de Santa Fe sufren de este tipo de desigualdad, comenzando por la exclusión social, al ser una comunidad marginada, están en las afueras de la ciudad de México, siendo olvidados por las autoridades, que como consecuencia provoca la falta de acceso a servicios básicos, por ejemplo, sus calles sin pavimentar. Por otro lado, su adscripción condena a la mayor parte de sus miembros a morir en la misma posición social de su nacimiento, debido a la poca, casi inexistente, movilidad social que sufren los miembros de esta clase social. Con esto se puede explicar que los pertenecientes a la infraclass, al ubicarse en el último lugar de la estructura social, son quienes más sufren de desigualdad de clase.

11.- Final (Última secuencia de la película):

La última secuencia presenta un *flashback* de Max y Sonia en la presa, mientras se escucha la canción “sácalo” de Cecilia Toussaint de forma extradiegética al fondo. Sonia se preocupa al ver a Max caminando en la orilla de la presa y esta última le dice “hierba mala nunca muere... y si muere nadie le llora” (Hernández, 2020, 02:03:44), después se sienta y comienza a cantar con su guitarra mientras se ven de espaldas en un gran plano general, dejando de esta manera el cierre definitivo del metraje e intentando provocar melancolía y reflexión en el espectador.

Esta parte, se relaciona directamente con el final de la protagonista que termina muerta y sola. De igual modo, se puede observar de una manera íntima la relación de los personajes, reafirmando el cariño que ambas se tenían y su vínculo de amistad sincero; por último, en la conversación y en la actuación de las actrices, se enfatiza el carácter de cada una, todo lo anterior reforzado con la ambientación y la locación, es un resumen de todo lo que pasa en el metraje, unas chicas, de clase baja en medio de un barrio en el que solo se tienen ellas mismas y su amistad.

12.- Conclusión del análisis:

En cuanto a la responsabilidad ética de la película, es primordial señalar que las guionistas y el director intentan abordar la temática de una manera realista y respetuosa, tratando de dar un mensaje positivo a la audiencia, generando conciencia sobre las desigualdades sociales, el machismo, la pobreza, la reivindicación del ser mujer y lo femenino, entre otros. A pesar de ello, el conflicto se presenta en la construcción de los personajes, si bien están inspirados en personas reales, tienen una esencia propia y su objetivo no es ofender, más todos ellos, en especial las protagonistas, caen en estereotipos y *clichés*; Sonia, es la niña buena e incorruptible; Max, la líder de buen corazón y talentosa, Ramira; la chica mala y ruda; etc.

Por otro lado, en la forma estética es donde más queda a deber el metraje, el lenguaje cinematográfico utilizado intenta hacer todo muy melodramático, usando planos aberrantes en exceso, colores opacos y cargando mucho peso en la música de fondo para generar la tensión que las imágenes no logran, como consecuencia se siente un filme más cerca de una telenovela que de una cinta de autor o un producto de calidad. Para concluir, la película fracasa en el cómo, y en buena medida acierta en el qué, o, en otras palabras, a pesar de no ser un trabajo de gran calidad en términos cinematográficos, es un buen ejercicio de representación de la estratificación social, a través de ella se pueden apreciar y explicar ciertos fenómenos, como el de la pobreza, movilidad social o desigualdades sociales.

3.2 OSO POLAR

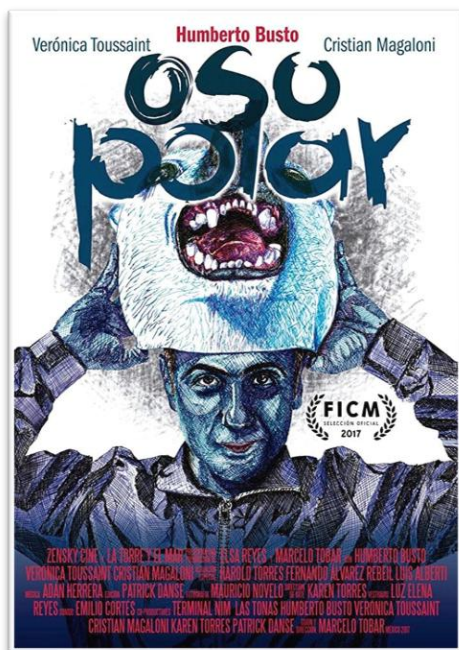


Figura 18: Oso polar [Póster]. (2017).
México: La Torre y el Mar, Zensky Cine

“Oso polar” es una película escrita y dirigida por Marcelo Tobar. Se estrenó en 2017 y está protagonizada por Humberto Busto, Verónica Toussaint y Cristian Magaloni. Un dato interesante es que la cinta fue grabada completamente con iPhone, convirtiéndola en el primer largometraje hecho completamente con celulares en México. Actualmente se encuentra disponible en la plataforma YouTube.

Sinopsis:

Heriberto (Humberto Bustos), se reúne con sus viejos compañeros de la primaria, Flor (Verónica Toussaint) y Trujillo (Cristian Magaloni). Juntos se embarcan en un *road trip* a través de la ciudad de México para llegar a una fiesta de generación con sus demás compañeros, sin embargo, a lo largo del trayecto se revelan los pasados de los personajes y anécdotas turbias van surgiendo mientras intentan llegar a dicha reunión.

1.- Condiciones de lectura (Contexto de interpretación):

La película se centra en el acoso escolar, pero toca temas como el clasismo, el alcoholismo y, por momentos, la homofobia. Las personas que en su infancia sufrieron de *bullying* podrán empatizar rápidamente con las situaciones y con los personajes, sin embargo, los espectadores que nunca padecieron de este tipo de conductas les será más complicado entrar en la trama, asimismo, las actuaciones son destacables y pueden ayudar a sentir cierta simpatía por los protagonistas.

Es relevante señalar que es una cinta independiente de micro presupuesto, el metraje costó 250 mil pesos y se filmó con iPhone, entrando en la categoría de cine de guerrilla⁴⁹ al producirse con muy pocos recursos. A pesar de las limitantes, el proyecto logró conseguir varios reconocimientos, destacando el premio a mejor largometraje mexicano por el Festival Internacional de Cine de Morelia y un Ariel a mejor coactuación femenina para Verónica Toussaint.

El título de la cinta “Oso polar” te remonta directamente al animal, sin embargo, al tener conocimiento que la película no trata de la especie, más bien de un grupo de amigos realizando un *road trip* con destino a una fiesta de generación, puede relacionarse a que el protagonista es como un oso polar, que está saliendo de su hibernación de muchos años y regresa para afrontar su pasado.

2.- Inicio (Prólogo o introducción):

Se inicia con un video casero de una fiesta tomado con un celular. Se observa a varias personas borrachas pasándola bien, platicando entre ellos, fumando y brindando, luego se congela la imagen con uno de los personajes mirando directamente a la cámara y es ahí cuando aparece el título de la película en mayúsculas, con letras blancas y una ligera sombra en la parte trasera, el estilo tipográfico es parecido a una helvética. Inmediatamente después inician los créditos iniciales, estos aparecen en fotografías viejas de niños en la primaria, y entre fotos se intercala una escena de Heriberto lavando su auto.

⁴⁹ Cine elaborado con bajo presupuesto y en condiciones austeras.



Figura 19: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine
[Fotograma]. 00:00:39 - 00:02:00

Estas dos secuencias duran 3 minutos con 36 segundos. La primera, consta del video casero y funciona como un prólogo para la audiencia, en ella se da a entender que los asistentes a la fiesta son amigos muy unidos; a través del recorrido del celular se muestra a gran parte de los asistentes al evento. La segunda parte, tiene como objetivo dar el contexto del suceso por medio de las fotos que aparecen junto con los créditos, interpretándose que el acontecimiento es una reunión de generación, por otra parte, dentro de la secuencia se presenta al protagonista limpiando su carro, traduciendo que se está preparando para ir a alguna de las reuniones con sus viejos compañeros. Con la introducción del personaje se puede afirmar que él no estuvo en la fiesta previamente vista.

3.-Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica):

En cuanto al tema de imagen, el metraje está muy condicionado, esto como consecuencia de ser grabado con teléfono celular, provocando que el rango dinámico a la hora de rodar sea muy corto en comparación con una cámara de cine. Sin embargo, hay varios puntos característicos que se deben mencionar. Para iniciar, la cinta está

filmada en dos perspectivas; a) la cámara principal, en un *aspect ratio*⁵⁰ 2,35:1 y manejada por el cinefotógrafo, funciona como elemento narrativo, documenta lo que pasa con los personajes sin que ellos se enteren, el estilo de la cámara es parecido al del género documental y ayuda a entrar inmediatamente a la ficción y sentir al espectador cercano a las situaciones; por otro lado, en la perspectiva b) aparecen imágenes tomadas por Heriberto desde su celular, con una resolución inferior a la de la cámara principal y muy inestables, el *aspect ratio* de estas tomas es de 4:3. Esta segunda perspectiva ayuda a comprender más al protagonista y a su desarrollo durante la película. Para ambos puntos de vista el movimiento que más destaca es la cámara en mano, debido a la labor de seguir al sujeto.



Figura 20: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma]. 00:03:24



Figura 21: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma]. 00:07:56

En términos de iluminación, la cinta está realizada con luz natural en su totalidad, generando que los personajes estén perfectamente iluminados en exteriores y muy contrastados cuando están dentro del automóvil. El color de la película es muy neutro, hablando de balance de blancos, no cae completamente en tonos fríos ni cálidos, el balance depende de la locación para que tienda a un lado u otro. Al mismo tiempo, los colores que más destacan son los que portan los protagonistas en sus prendas, distinguiendo a Flor por el color naranja, a Trujillo con el azul y a Heriberto con el negro,

⁵⁰ El *aspect ratio* es la relación de altura y anchura de una imagen. Hay diferentes medidas que se ocupan para diferentes propósitos ya sean estilísticos o narrativos, los más populares son 4:3, 16:9, 2.39:1, etc.

estos colores sin duda representan la personalidad de cada uno de ellos siendo algo que se va entendiendo a lo largo del metraje.

4.- Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora):

El sonido se distingue por ser grabado de forma directa, esto provoca que en primer plano se escuchen las voces de los actores y en un segundo está el sonido ambiente. La música dentro de la película es muy poca, destacando la extradiegética que aparece en puntos clave y su principal función es generar dramatismo, en estos casos puntuales la música se presenta en un primer plano. Los silencios son muy pocos y cortos, por lo general sirven de elipsis al momento de pasar de los *flashbacks* al presente.

5.- Edición (Relación secuencial entre imágenes):

Al mostrar dos perspectivas y dos líneas temporales, en la edición se van intercalando. En la línea del presente se muestra los eventos del día de forma cronológica y en medio de esos acontecimientos se van introduciendo *flashbacks*, que son grabaciones realizadas por el protagonista de hechos aislados de su vida pasada en el seminario o en el campo de fresas, dando cierta explicación de quién es realmente Heriberto.

El montaje que más destaca dentro de la cinta es el tonal, seguido del rítmico, ambos compuestos con tomas largas para acompañar el movimiento de los personajes y dar contexto del lugar en que están y cómo es la situación, por otra parte, al final del metraje hay un plano secuencia que funciona como transición, es decir, es un punto de quiebre que representa la evolución que tendrá Heriberto durante su breve estancia en la reunión de exalumnos.

6.- Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática):

Una gran parte del tiempo de la película transcurre en el carro de Heriberto, el cual es un modelo 1982, bastante viejo para el tiempo en que se ambienta la historia. Esto

evidencia, que el protagonista no tiene los suficientes recursos para hacerse de un coche nuevo, sin embargo, le ha dado cierto cuidado, provocando que el vehículo siga funcionando y logré atravesar toda la CDMX con algo de dificultad.

A pesar de que la mayor parte del tiempo se desarrolle en el auto, es importante señalar otros espacios que aparecen y son relevantes. Comenzando por la colonia de Trujillo, la cual es de clase media baja, dentro de la zona hay muchos edificios de departamentos y tiendas tipo misceláneas, tlapalerías, recauderías,

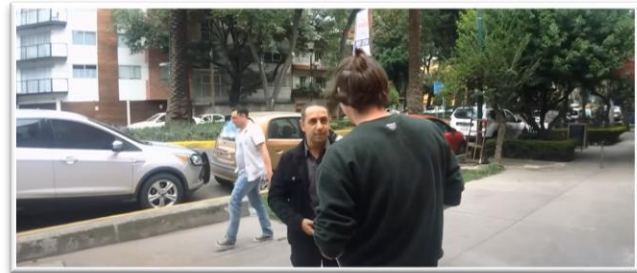


Figura 22: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma]. 00:06:08

etc.; luego está el departamento de Flor, no es muy grande, pero explica muchas cosas del personaje, por ejemplo, se nota que es de alguien perteneciente a la clase media, sus muebles y objetos son de calidad promedio y al estar muy desordenado hace evidente que sus hijos son traviesos. Por último, está la fiesta de cumpleaños realizada en la azotea de una tienda; este lugar se ubica en una colonia de clase baja, el sitio está lleno de rejas de refresco vacías, hay una mesa improvisada hecha con objetos que encontraron por ahí, las sillas están rotas y tienen varias cosas que a primera vista parecieran ser basura, aclarando que los habitantes del espacio son de un estrato bajo.



Figura 23: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma]. 00:15:24



Figura 24: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma]. 00:51:53

Por el lado de los personajes, cada uno es muy característico y son bastante identificables por los colores de sus prendas como se mencionó anteriormente, es así, que Flor, vestida con un saco afelpado, unos tacones de gamuza cafés, unos *jeans* azules de corte *skinny*, una blusa naranja, maquillada, con aretes y cabello recogido e interpretada por Verónica Toussaint, es la más cruel del grupo, su carácter pareciera ser fuerte pero en el fondo es muy insegura e inmadura llegando a temerle a su madre, su color distintivo es el naranja; Trujillo, interpretado por Cristian Magaloni, identificado por el tono azul, es inmaduro y relajado, viste como adolescente, su camisa es azul con dibujos de cascos de fútbol americano, sus pantalones son *khaki*, usa una chamarra *biker* de piel negra y unas botas desgastadas cafés, su *outfit* es un claro reflejo de su personalidad infantil. Al final está Heriberto, quien es muy serio y el más callado, viste de negro casi por completo, su chamarra, sus zapatos perfectamente boleados y su pantalón son de ese color, su camisa es gris, siendo la única de sus prendas de un tono diferente, estos colores oscuros exponen el lado lúgubre, misterioso y serio del personaje, quien es interpretado por Humberto Busto.

7.- Narración (Elementos estructurales de la historia):

Para explicar la estructura dramática del filme se usará un recuadro diferente al de “La diosa del asfalto”. La estructura difiere a la planteada por Campbell; según Marcelo Tobar, se inspiró en un videojuego para realizar la estructura del largometraje, enfocándose en plantear las diversas etapas de la cinta como si fueran niveles. Sin embargo, por medio de un nuevo cuadro se explicarán los eventos importantes que permiten entender la historia:

ACTO 1	Premisa básica		Punto de confrontación	
	Heriberto se reúne con sus viejos compañeros de la primaria, Flor y Trujillo, para ir a una fiesta de generación.		Sus antiguos compañeros resultan ser las mismas personas que lo acosaban en la escuela primaria.	
ACTO 2	Puente 1	Punto intermedio		Puente 2
	Se bajan del auto en avenida de Tlalpan a buscar unas botellas de tequila, Flor se enoja al no conseguir alcohol debido a su actitud, se desquita con Trujillo y después dejan a Heriberto, pues su carro ya no enciende.	Flor y Trujillo un poco borrachos molestan e incomodan a Heriberto mientras viajan en su carro rumbo a la reunión.		Los tres personajes terminan en una fiesta clandestina. Heriberto se comienza sentir incómodo, pero cuando intenta irse del lugar lo retienen y comienzan a humillarlo entre los presentes de la reunión.
ACTO 3	Punto de resolución		Climax	
	Heriberto al notar que sus viejos compañeros ya están muy borrachos, los lleva a su casa para matarlos.		Heriberto llega a la fiesta de generación con el objetivo de matar a Luis Andrés, pero se detiene al escuchar sus disculpas.	

Tabla 4: Estructura narrativa de “Oso polar”

Esta estructura permite que la audiencia poco a poco vaya descubriendo la vida y la verdadera relación de los personajes, en especial en el caso de Heriberto. Al ir transcurriendo la historia se van encontrando pistas de su pasado, quién es realmente y cuál es su verdadero objetivo. Esto produce un sentimiento de incertidumbre en el espectador que espera conocer toda la verdad detrás del protagonista y qué es lo que realmente pasa en su vida.

8.- Género y estilo (Convenciones narrativas y formales):

Partiendo del drama como su género cinematográfico, “Oso polar” ocupa la fórmula clásica de poner a un grupo en una situación excepcional, es decir, aunque en primera instancia, se parte de la cotidianidad y los personajes están haciendo una actividad completamente normal, en realidad es excepcional que ocurra la historia, pues el grupo se reúne después de muchos años de salir de la primaria y comienzan a vivir situaciones fuera de lo común como llegar a una fiesta clandestina. No obstante, es necesario

mencionar que su género dramático es el melodrama, dando como resultado que el proyecto entre en la modalidad genérica de melodrama-moralizante al hablar de un tema delicado como lo es el acoso escolar y sus secuelas.

En cuanto a los elementos visuales, al estar grabada con iPhone y ser una *road movie*, no hay mucha herencia del *film noir* dentro del lenguaje cinematográfico, solo hay algunos elementos puntuales como lo son los desplazamientos violentos de la cámara, por ejemplo, cuando Trujillo y Flor preguntan a la gente de los puestos de comida cómo llegar a Tlalpuente. Asimismo, los elementos ideológicos del *film noir* están presentes en la conducta y toma de decisiones de Heriberto, principalmente el determinismo social y la ambigüedad moral.

9.- Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales):

Es casi imposible no relacionar a “Oso polar” con “Tangerine” (2015) del director Sean Biker, debido a la forma en que fueron producidas, ambas con muy bajo presupuesto y siendo grabadas con celulares, que como consecuencia hace que el lenguaje visual usado sea muy similar, otro rasgo característico es que en las dos tramas se cruza una ciudad para llegar al objetivo, es así que “Tangerine” pareciera ser la mayor influencia y referencia para Marcelo Tobar en su filme.

10.- Ideología (Perspectiva del relato o visión del mundo):

Desde un inicio la cinta propone escenarios verosímiles, incluso pareciera ser un tipo documental por la forma en que fue rodada, es así, que por medio de un *road trip* en la CDMX deja ver las vidas de personas pertenecientes a varias posiciones sociales, centrándose en una clase media en decadencia. Comenzando con el protagonista, se puede notar desde su presentación que es perteneciente a una clase baja alta, esto se hace visible en el auto que conduce y en el lugar donde vive, haciéndose cada vez más evidente conforme la trama avanza y se muestra más de su origen social.

El segundo de los personajes principales en aparecer en pantalla es Trujillo, se muestra como un tipo aspiracional, esto se deduce por su creencia de ganar hasta 100 mil pesos al mes vendiendo un “jugo de las amazonas”, cuando evidentemente es una estafa piramidal. En cambio, se le puede ver como alguien de clase media baja, notándose por varias de las actitudes que tiene a lo largo del metraje, por ejemplo, pedirle dinero a Flor para el taxi.

Por último, se tiene a Flor, de clase media gracias a su madre quien vive con ella y todavía la mantiene junto a sus dos hijos. Se hace visible su posición dentro de la estructura por el departamento en que vive y la ropa que usa. Se siente superior a los demás por su color de piel y su clase social, teniendo una actitud bastante clasista y, al igual que Trujillo, aspiracionista.

En contraste, se tiene a los miembros de la fiesta en la azotea. Ellos conforman parte de la clase baja de la ciudad, es notorio al analizar el lugar en que se desarrolla la fiesta, sus ropas e incluso por la bebida alcohólica que consumen, siendo “aguas locas”. De igual modo, se les observa drogándose con “monas” y prefiriendo bailar y emborracharse a cuidar un bebé; su manera de hablar es muy contrastante con la Trujillo, teniendo el tono característico de los chilangos, mientras que el segundo tiene un acento muy “fresa”.



Figura 25: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma].

00:49:16 - 00:50:54

Un punto interesante, es la manera sutil de mostrar la movilidad social sufrida por los personajes. La forma en que se evidencia el fenómeno es por un comentario de Flor a

Trujillo: “acepta que eres un fresita de cumbres venido a menos y entonces me puedes chingar” (Tobar, 2017, 00:16:56). Con este diálogo se explica que Trujillo tuvo una movilidad social descendente, sin embargo, no se presentan los elementos suficientes para conocer si fue una movilidad horizontal, vertical, intergeneracional o intrageneracional. A pesar de ello, la actitud del personaje a lo largo de la cinta expone su negación a aceptar que bajó de clase o estrato social, según haya sido el caso, esto se puede ver por los gestos del personaje inmediatamente después de lo dicho por Flor.

Entrando en las ramas de las desigualdades, estas fueron las detonantes del acoso escolar padecido por Heriberto en su infancia. Uno de los principales motivos para ser *bulleado* fue su posición social, al ser hijo de la cajera de una escuela particular, la mayoría de sus compañeros lo molestaban por no pertenecer a la misma clase social que ellos, lo veían como el pobre de la escuela. Más adelante, Heriberto será víctima de la desigualdad sexo genérica; dentro de la fiesta en la azotea los anfitriones comienzan a violentar al protagonista luego de este amenazar con irse, en ese momento asistentes descubren que Heriberto es gay y comienzan a incomodarlo a consecuencia de su orientación sexual.

Para terminar este apartado, es relevante destacar la secuencia de Flor en la licorería, donde se le ve con una actitud bastante clasista y racista hacia el gerente de la tienda. Todo comienza con el gerente, quien es un joven de tez morena, explicándole a Flor una promoción de ron, pero como ella está buscando tequila lo ignora de una forma grosera, seguido a eso ella encuentra otro empleado al cual le coquetea para conseguir un descuento, sin embargo, va a descubrir que al chico que rechazó es el gerente del lugar, a partir de ahí habrá una breve discusión entre los personajes, en donde Flor con sus “aires de grandeza”, intentará provocar que algún empleado le traiga las botellas que pidió al mostrador para imponer su posición social, por el contrario, el gerente la correrá de la tienda y le negará la compra de alcohol, en ese momento Flor dice: “el coraje a mí

se me quita, pero lo negro a ti no pinche indio” (Tobar, 2017, 00:24:37); con esa actitud y ese comentario es que se deja claro lo racista que es el personaje.



Figura 26: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma]. 00:23:59



Figura 27: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma]. 00:54:36

11.- Final (Última secuencia de la película):

El final presenta una serie de videos sacados de los celulares de Flor y Trujillo intercalados con tomas de Heriberto huyendo de la reunión de generación. En los fragmentos extraídos se puede ver a los personajes en su vida cotidiana y en otras fiestas con sus compañeros de la primaria, presentando así un lado que nunca se vio de ellos en lo que transcurrió del filme, dejando ver al espectador que, al igual que Heriberto, también tenían otras vidas y dan a entender que no todo es blanco y negro, hay matices en medio, pues a pesar de ser personas detestables, también tenían un lado tierno, una familia y amigos. Es de esta forma que se cierra la trama, con un principio de incertidumbre de saber qué pasará con el protagonista después del crimen que cometió y que pasará con los seres queridos de los *bully*.



Figura 28: Tobar, M. (Director). (2017). Oso polar [Película]. México: La Torre y el Mar, Zensky Cine [Fotograma]. 01:06:10 - 01:06:41

12.- Conclusión (del análisis):

Desde el momento de la escritura del guion, Marcelo se propuso recrear la realidad a través de la ficción, buscando hacer la película con un compromiso ético, que fuera capaz de producir en la audiencia una conciencia sobre la verdadera posición de la clase media y cómo pueden afectar las desigualdades sociales en una persona. Un punto importante que ayuda a transmitir esa idea son las actuaciones, tanto Verónica, Cristian y Humberto, hacen un buen trabajo con sus personajes y logran representar a una clase media en decadencia de buena manera. En cuanto la forma estética, al filmarse con teléfonos móviles, se provoca una sensación de cercanía con la audiencia, pareciera que se ve un documental por el manejo del lenguaje cinematográfico.

Para finalizar, se puede recalcar que es una cinta alejada de la perfección, aun así tiene algunos puntos a rescatar, empezando con su producción, logrando hacerse con un micro presupuesto, además de innovar en la filmación con celulares, reduciendo significativamente el costo de producción y siendo un ejemplo de poder hacer cine con poco dinero; otro punto importante, es la manera de representar a las clases sociales, principalmente a la media, alejándose de los estereotipos entregando una visión más realista de una clase en decadencia. Es así como la cinta acierta en el mensaje que entrega, además de tocar otros temas como el *bullying*, el racismo, clasismo y la homofobia.

3.3 LAS NIÑAS BIEN



Figura 29: Las niñas bien [Póster].
(2018). México: Woo films

“Las niñas bien” es una película dirigida por Alejandra Márquez Abella quien, de igual modo, escribió el guión. Fue estrenada en el 2018 durante el Festival Internacional de Cine de Toronto y posteriormente llegó a salas comerciales en el 2019. Las protagonistas son Ilse Salas, Cassandra Ciangherotti, Paulina Gaitán y Flavio Medina. El metraje está inspirado en el libro homónimo escrito por Guadalupe Loaeza publicado en 1987. Actualmente se encuentra disponible en las plataformas de Claro video y Disney Plus.

Sinopsis:

Sofía (Ilse Salas), pertenece a la clase social más privilegiada de México, experimenta una vida perfecta llena de lujos y caprichos, sin embargo, esta situación poco a poco se irá diluyendo debido a la crisis económica que azota al país durante el año de 1982, provocando que la empresa de su marido, Fernando (Flavio Medina), quiebre. A consecuencia, el grupo de amigas de Sofía, integrado por Alejandra (Cassandra Ciangherotti) y Ana Paula (Paulina Gaitán), lentamente la irá excluyendo.

1.- Condiciones de lectura (Contexto de interpretación):

En 1987 Guadalupe Loaeza publicaría su libro “Las niñas bien”, en él relataría, por medio de crónicas, ¿cómo vive y piensa una niña bien?, este documento se atrevió a mostrar la idiosincrasia y la perspectiva de las clases más altas de México. Tomando como punto de partida aquel texto es que se desarrolla la película con el mismo nombre. Ambientada en 1982, el filme retratará la vida de Sofía, una “niña bien”, que sufrirá de los estragos de la crisis del dólar y servirá de conducto para mostrar la vida de la élite mexicana. El

metraje toca temas como el clasismo, el cierre social, la movilidad social, entre otros conceptos que son fundamentales para entender la estratificación social de México.

El título de inmediato sugiere que se hablara de una mujer “fresa”, perteneciente a una clase acomodada que seguramente vive rodeada de lujos. Por otro lado, si el espectador conoce el trabajo de Guadalupe Loaeza, es muy probable que el nombre de la película le remonte directamente a su obra emblemática, haciendo una relación entre el largometraje con la representación de las elites mexicanas.

2.- Inicio (Prólogo o introducción):

El inicio funciona como presentación de los personajes y del espacio en el que se desarrollará la historia. Con una duración de 10 minutos y 39 segundos, la presentación y las secuencias iniciales mostrarán quién es Sofía; esto por medio de escenas dentro del salón de belleza. En este caso es una señora perteneciente a la clase alta; seguido de ello, inician las secuencias de su fiesta de cumpleaños, la cual sirve para mostrar a la audiencia, cómo vive, sus gustos y su círculo social, es durante la presentación y la secuencia que se mostrarán los créditos iniciales para cerrar con el título de la película.

Al analizar bien los diálogos de esta parte, se puede asumir que se está prediciendo el final; dentro de la reunión se dicen chistes sobre la crisis económica que atraviesa el país para que simplemente uno de los asistentes cierre con lo siguiente: “bueno a ver si tanta risa cuando luego no haya papel de baño y pasta de dientes” (Márquez, 2018, 00:07:11).

Por otro lado, Sofía se percata de una mariposa negra dentro de su casa durante la fiesta que se puede interpretar como una señal de mal augurio para ella. La secuencia concluye con un fundido a blanco, en donde aparece el título centrado en la pantalla con letras color rojo, un estilo tipográfico clásico, parecido a un Times New Roman, transmitiendo un aire de elegancia.



Las niñas bien

Figura 30: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 00:01:11 - 00:10:39

3.- Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica):



Figura 31: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 00:19:07

La fotografía está marcada por los colores neutros, casi siempre el balance de blancos se va a tonos fríos, excepto por situaciones específicas, por ejemplo, la secuencia de la fiesta de Sofía, en donde hay más carga a los tonos cálidos. Un color que aparece mucho durante el transcurso de la película es el azul, solo en pocas ocasiones aparecen tonos muy intensos y cargados a los rojos, verbigracia, la casa de Ana Paula o una escena de la secuencia final cuando Sofía sale del baño.

La iluminación destaca por las sombras suaves, en algunas ocasiones se puede encontrar un esquema tipo Rembrandt que genera una percepción más estética del rostro de los personajes. En cuanto a la composición de los planos se recurre mucho a la regla de los tercios, la ley de la mirada y al equilibrio visual. La profundidad de campo siempre será muy poca en la mayoría de los casos, provocando que el espectador se centre en el foco de la imagen, salvo momentos en los que es necesario enseñar el espacio donde se desarrollará algún momento de la historia, generando una profundidad de campo muy amplia.

La perspectiva de la cámara es tanto narrativa como ideológica, está enfocada, no solo en contar la historia sino, en transmitir por medio de las imágenes una idea, es decir, a través de primeros planos, *insert*, planos a detalle, planos generales y planos subjetivos principalmente, se enseñan las características de la clase alta mexicana y son utilizados específicamente para comprender su *habitus*, sin embargo, a través de ellos es posible contar la trama y entender las situaciones que se viven. Otro recurso muy usado son los movimientos de cámara, principalmente el *travelling*, la cámara en mano, el *travelling* circular y, en menor medida, el *dolly* y el *zoom*.



Figura 32: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 01:33:12

4.- Sonidos (Sonidos y silencios en la banda sonora):

Para comenzar, se tiene la voz en *off* de Sofía, aparece en varios puntos y funciona para entender los deseos y pasado del personaje, cuando se escucha siempre se encuentra en un primer plano, dejando todos los demás sonidos en el fondo, en un tercer o cuarto

plano, casi inaudibles. Cuando no está la voz en *off*, el esquema es muy tradicional, la voz de los personajes en primer plano, efectos de sonido o sonidos producidos por los personajes en segundo y sonido ambiente en tercero.

La música es un aspecto a resaltar, en primer lugar se tiene el *soundtrack*, que consta de baladas de la época como “me olvide de vivir” de Julio Iglesias, casi siempre estas canciones aparecen de forma diegética⁵¹ en el fondo del diseño sonoro, pero hay ocasiones puntuales en las que pasan al primer plano para resaltar situaciones en específico, un ejemplo es la secuencia de Sofía y Fernando en el restaurante, donde un trío interpreta “triunfamos” de los Panchos y la música aparece en primer plano y de la nada pareciera pasar de ser diegética a extradiegética por la cámara lenta ocupada durante la escena.

Por otro lado, la banda sonora logra acompañar muy bien las imágenes, aparece en momentos clave, su uso no llega a ser exagerado, cada que suena alguna de las melodías pertenecientes a la banda sonora, se escuchan en primer plano, creando un ambiente más tenso, triste o acelerado. Un sonido clave es el de los aplausos, que suenan cada que Sofía comienza a pasar por algún asunto que le afecta directamente, como descubrir que Ana Paula ocupa la primera plana del periódico Novissimo. Para finalizar están los silencios, en ningún momento hay completo silencio, siempre se oye algo, por lo menos el sonido ambiente, es así que durante esos pequeños lapsos, en que no hay voces simplemente un *room tone*⁵² y efectos de sonido muy tenues, se produce una sensación de intriga en la audiencia.

5.- Edición (Relación secuencial entre imágenes):

La secuencia de imágenes se da en orden cronológico, la cinta carece de *flashbacks*, en mayor parte se ocupa un montaje rítmico y tonal, la duración de las tomas va de los 5 a los 10 segundos en promedio, también se ocupa el recurso de la cámara lenta en

⁵¹ Es la música que escuchan los personajes dentro del filme.

⁵² Es la grabación de un espacio mientras está vacío y en completo silencio.

situaciones específicas, al igual que algunos planos largos que no llegan a ser planos secuencia, estos recursos permiten conocer a detalle el estilo de vida de los personajes.

Hay una secuencia en específico que cambia la forma del montaje, la fiesta del hijo de Ana Paula. A lo largo de la secuencia se juega con distintas líneas temporales, que cuentan con muy poco tiempo de diferencia; los cambios de escena a escena llevan a diferentes momentos de la reunión, todo de la mano de un montaje no secuencial y desde el punto de vista de Sofía; esta parte muestra a la audiencia uno de los puntos más bajos de la protagonista.

6.- Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática):

Los espacios donde se desarrolla la historia son, principalmente, la casa de Sofía, el club, algunos restaurantes y las casas de sus amigas, entre otros. Esto es con el objetivo de presentar los lujos que se concede la clase alta del país. Los lugares, por lo general, son muy ostentosos, las vajillas de los restaurantes, los adornos de las casas, las comodidades del club, etc. Es así, que por medio de los espacios se comprende que no escatiman los gastos, buscan comprar lo más caro y lo que está de moda, la gastronomía, por lo general, es extranjera, muy pocas veces aparece algún platillo nacional. Sus carros son de último modelo y la arquitectura de las casas se nota moderna. Todos los lugares son muy espaciosos.

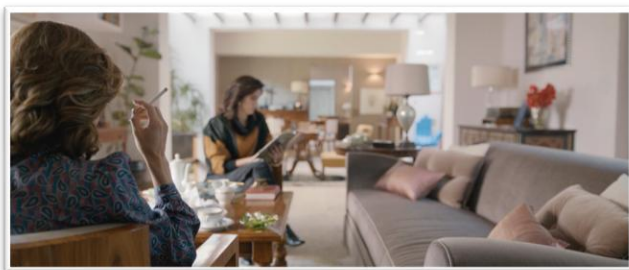


Figura 33: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 01:00:51



Figura 34: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 01:04:28



Figura 35: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 00:16:01

Los personajes son muy particulares, en especial Sofía y su grupo de amigas de abolengo, ellas visten igual y cuentan con el mismo estilo, la única manera de identificarlas es por medio del *casting*. Todas son iguales, incluso hablan de la misma forma, con las mismas expresiones, enseñando lo planas y superficiales que son. La única que se diferencia es Ana Paula, interpretada por Paulina Gaitán, al ser la nueva rica no encaja a la perfección, en primer lugar es morena, en segundo, usa pupilentes, ya sean verdes o morados igual que el tono de su ropa, su estilo sale de lo “clásico” llegando a ser más “moderno” por llamarlo de alguna manera.



Figura 36: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 00:20:48



Figura 36: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 00:23:41

7.- Narración (Elementos estructurales de la historia):

Para este apartado se ocupará el formato de cuadro usado con el metraje de “Oso polar”, debido al planteamiento de una estructura dramática alejada a la sugerida por Joseph Campbell:

ACTO 1	Premisa básica		Punto de confrontación	
	Sofía, una mujer de clase alta, pierde su riqueza debido a la crisis económica que afecta a México durante 1982.		La empresa de Fernando, el esposo de Sofía, entra en crisis, provocando que su tío renuncie dejándolo como encargado para intentar salvarla.	
ACTO 2	Puente 1	Punto intermedio		Puente 2
	La tarjeta de crédito de Sofía es rechazada en el Palacio de Hierro.	Sofía va a un restaurante con Fernando después que este anunciara el fin de sus problemas económicos, sin embargo, Sofía se da cuenta que la tarjeta de su marido es rechazada.		Sofía descubre que les van a embargar la casa.
ACTO 3	Punto de resolución		Climax	
	Sofía lleva a sus hijos a la fiesta del hijo de Ana Paula. Durante la reunión Sofía se roba unas mancuernillas y discute con un niño.		El auto de Sofía se queda parado mientras iba rumbo a la fiesta de cumpleaños de Ana Paula, decide seguir el camino a pie y cuando llega comienza a llover. Epílogo: Fernando y Sofía llegan a un restaurante para comer con Ana Paula y su esposo.	

Tabla 5: Estructura narrativa de “Las niñas bien”

La estructura produce en el espectador un efecto de suspenso, desde los primeros minutos la audiencia sabe que la protagonista sufrirá las consecuencias de la crisis económica y que muy probablemente pierda todos sus privilegios y su riqueza, lo importante es la incertidumbre que genera el desconocimiento de la reacción de Sofía y sus acciones a tomar durante la situación.

8.- Género y estilo (Convenciones narrativas y formales):

La cinta parte del melodrama como género dramático y del drama como género cinematográfico, contando con pequeños toques de comedia. Plantea una modalidad genérica de melodrama-moralizante al mostrar la movilidad social descendente de una

familia privilegiada, que cuenta con una ideología clasista y racista. El filme establece una fórmula clásica de colocar a un individuo en una situación excepcional que, en este caso, surge de la cotidianidad, pues el mundo de la protagonista cambia 180° al estar afectada por un fenómeno inherente de las sociedades que es la movilidad social, poniéndola en situaciones de las cuales nunca creyó formar parte. El determinismo social y la ambigüedad moral, están presentes en las acciones que toma Sofía durante la trama, esto como consecuencia de los cambios que está teniendo su estilo de vida, es así que los dos conceptos anteriores, heredados de los elementos ideológicos del *film noir*, se integran a la película.

9.- Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales):

La referencia más grande del metraje es el libro de Guadalupe Loaeza “Las niñas bien”. Alejandra Márquez se basó en los relatos del documento para crear a los personajes de la cinta y desarrollar situaciones específicas, verbigracia, la secuencia de la fiesta de Sofía, en donde hay dos referencias al capítulo titulado “¡Ay, por favor, ya no hablen de política!”. La primera es el chiste contado por Alejandra:

“Llega una niña de la Anáhuac y le pregunta a una niña de la Ibero.

- Oye, ¿tu papi está en la lista de los sacadólares?

- No

- Ay, pues qué naco” (Márquez, 2018, 00:04:50).

La segunda referencia es el comentario que hace Sofía durante la cena: “Ay ya, ya, ya, ya, ya, no hablen de política” (Márquez, 2018, 00:07:34). De esta manera, a lo largo de la historia Alejandra dio diversos guiños a la obra original.

10.- Ideología (Perspectiva del relato o visión del mundo):

La película está centrada en la clase alta de México y coloca un escenario verosímil. Desde un primer momento se enseña cómo viven estos estratos y cuál es su dinámica. El reflejo de la estructura social se enfoca en los círculos sociales pertenecientes a la élite del país. A pesar de todos contar con ingresos altos se forman distintos estratos

dentro de la clase social, verbigracia, no es lo mismo vivir en Polanco que en las Lomas, o ser de abolengo a ser nuevo rico, incluso en la manera de hablar están las diferencias, evidenciando la diversidad entre un estrato y otro. Un ejemplo de lo anterior se presenta durante la fiesta de Sofía, platicando con Alejandra, comienzan a hablar de Ana Paula y Ale, comenta lo siguiente a la protagonista: “Me invitó a comer, acompáñame no quiero ir sola... Me da miedo que me de tacos de longaniza” (Márquez, 2018, 00:08:47). Con este diálogo, resaltan que las costumbres y hábitos de Ana Paula no están a la altura de la suyas y que, a pesar de ser muy rica, no son del mismo estrato.

En el filme se plasma una visión cultural de la clase alta centrada en el dinero y el *estatus*, las personas son más valoradas mientras más dinero y poder tengan. La mayor parte de los personajes son hipócritas, se dicen amigas, pero en cuanto se dan la vuelta hablan “pestes de ellas”, incluso el personaje de Ana Paula reafirma esta idea durante la secuencia de la fiesta de cumpleaños de su hijo, diciéndole a Sofía: “Cuando te das la vuelta también hablan de ti y de Fernando y dicen cosas horribles” (Márquez, 2018, 01:13:16). Por otro lado, se establece que, en las expectativas de género de la clase, el hombre debe ser el proveedor y la mujer es solo como un trofeo para presumir.

La visión relacional se muestra en los lazos de los personajes, la situación más obvia en la que se presenta el fenómeno se da en la última secuencia, durante la comida en el restaurante entre Sofía y Fernando con Ana Paula y Beto, su esposo. Fer y Beto conversan lo siguiente:

“- Y, ¿Cómo te está yendo con Joaquín? - dice Beto.

- Muy bien, es buen tipo - responde Fernando.

- Puede ser difícil al principio, pero, es muy bueno en su chamba, ¡nombre!, vas a aprender mucho con él.” (Márquez, 2018, 01:29:21)

Con estos diálogos se interpreta que fue Beto quien le consiguió trabajo a Fernando después de sufrir la quiebra, mostrando que las relaciones son usadas para beneficio y dependiendo el tipo de amigos que se tenga más protección se puede llegar a obtener.

En cuanto a movilidad social, todo el largometraje aborda el tema, se observa cómo poco a poco la familia de la protagonista va perdiendo su dinero, su prestigio y su poder. La forma de evidenciar la situación es comparando la primera secuencia con la última, en ambas se celebra el cumpleaños de Sofía. En el siguiente cuadro se presentan las diferencias:

Secuencia inicial (fiesta de cumpleaños de Sofía)	Secuencia final (Comida en un restaurante durante el cumpleaños de Sofía)
El festejo se da en casa de Sofía con una reunión bastante grande llena de lujos.	Se festeja el cumpleaños de Sofía por casualidad al final de una comida en un restaurante.
Los atuendos de los integrantes de la fiesta y de los anfitriones son muy elegantes.	Los integrantes de la comida visten en un código casual elegante para la época.
Fernando le regala a Sofía un auto último modelo.	Llegan al restaurante en un automóvil bastante viejo.
Su pastel de cumpleaños era grande, lleno de detalles, incluso le tenía un anillo en una de las velas.	Solo hay una rebanada de pastel.

Tabla 6: Comparación de la primer y última secuencia de “Las niñas bien”

A través de esta comparación, se entiende que los personajes pasaron de la clase alta a, muy posiblemente, una clase media alta, bajando varios niveles en la jerarquía social, que como consecuencia atrajo la pérdida de poder y privilegios, no solo de dinero. A diferencia de tiempos pasados Fernando ya no es el jefe, ahora es un empleado más y Sofía ya no es la líder del grupo, la mujer modelo, ahora debe juntarse con la persona que antes despreciaba para no caer más abajo en la estructura, retratando una movilidad social vertical descendente e intergeneracional.



Figura 37: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 00:05:29 - 00:09:17



Figura 38: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 01:28:25 - 01:32:39

En el transcurso de la película hay diversas desigualdades sociales muy visibles. En primer lugar, la de género se presenta en una escena específica, al volver Sofía de la fiesta del hijo de Ana Paula, encuentra a su esposo borracho en el estudio, comienzan a discutir acaloradamente y él le dice: “¿crees que no me di cuenta de que no eras virgen?, me lo deberías agradecer, porque me hice wey” (Márquez, 2018, 01:18:29). Con este diálogo se recalca la importancia dada a la virginidad en las mujeres por parte de los

hombres, insinuando que una mujer que la ha perdido no vale lo mismo, provocando que incluso no puedan ser libres de disfrutar y vivir su sexualidad como ellas quieran. En contraparte, Fernando, quien le hizo un favor a Sofía por callarse, es alguien que visita clubes nocturnos y que probablemente tiene encuentros sexuales con mujeres que trabajan en esos lugares, todo ello se da a entender por una toma en específico en la que Sofía revisa el correo y le llega el estado de cuenta de uno de esos sitios.



Figura 39: Márquez, A. (Director). (2018). Las niñas bien [Película]. México: Woo films [Fotograma]. 00:43:51

La desigualdad económica se hace presente mientras Sofía va perdiendo su riqueza, al vivir el proceso de una movilidad descendente poco a poco su amiga Alejandra la va excluyendo del grupo de amigas, al igual que ellas lo hicieron con Inés. Se desprecia a las personas que menos dinero tienen, pues no encajan dentro de sus círculos sociales. Un ejemplo es cuando Alejandra le deja de responder las llamadas a Sofía y luego descubre que es porque su “mejor amiga” se está juntando con Ana Paula, la nueva amiga más rica del grupo.

Las desigualdades económicas están muy relacionadas con las de clase durante el largometraje, comenzando por la exclusión social, como se explicó en el ejemplo anterior si no tienes suficiente dinero, que como consecuencia representa pertenecer a una clase inferior, no puedes pertenecer al círculo. La exclusión también es evidente al durante la secuencia inicial, donde Sofía da a entender que no invitó a Ana Paula a su fiesta por su origen social, que si bien nunca se deja claro cuál es, si se puede interpretar que no nació en el mismo nivel de adscripción que la protagonista.

Por último, volviendo al ejemplo de la conversación entre Fernando y Beto en el restaurante durante la secuencia final, se establece el problema de la meritocracia, a

pesar de creerse que por los méritos puedes conseguir un trabajo la realidad señala que no, es más importante tener un buen contacto a ser bueno en algo, como se demuestra en esta parte del filme.

11.- Final (Última secuencia de la película):

La secuencia final forma parte del epílogo de la cinta. En apartados pasados ya se ha explicado esta parte que consta de la comida entre Sofía, Fernando, Ana Paula y Beto. Hay mucho que decir acerca de esto, comenzando, el principio de incertidumbre deja todo al aire sobre las próximas decisiones que pudieran tomar los personajes con sus vidas, no se cierra completamente la trama, hay un gran espectro de interpretación para el espectador. Por añadidura, se presentan varios guiños al resto de la cinta, el más evidente es el que hacen a la fiesta de Sofía. Luego, Beto descubre que Fer porta sus mancuernillas, las cuales fueron robadas por Sofía sin que alguien supiera; encima, es el primera vez en toda la trama que Sofía se deshace de sus hombreras, las tira a la basura como si fueran su vida pasada, asimismo Fernando mira a Sofía con cara de desaprobación cuando vocifera sobre el presidente López Portillo, como si la estuviera juzgando y dándose cuenta que ya no es la misma Sofía de antes; y para finalizar, se deja a la interpretación que tal vez Sofía y Beto se gusten, lo que provocaría que Sofía hiciera lo mismo que Ana Paula, “meterse” sentimentalmente con Beto cuando él estaba casado, logrando así que la evolución del personaje llevó a la protagonista a ser como la mujer que tanto despreciaba.

12.- Conclusión:

La cinta cuenta con un compromiso ético y estético, por un lado, es una visión verosímil de la idiosincrasia de las elites del país, es una muy buena representación de sus *habitus*, y cómo se les presentan y afrontan diversos fenómenos, verbigracia, la movilidad social, las desigualdades, etc.; asimismo, la representación de este estrato social se hace directamente desde un punto de vista objetivo, que si bien puede inspirarse en ciertos arquetipos, no se caricaturiza a los personajes, tomándolos en serio para que el

espectador logre entender lo que pase en pantalla y sienta cierta empatía por los personajes, pero al mismo tiempo, no sea condescendiente con ellos, más bien, el objetivo del metraje es, a través de una mirada crítica, hacer que la audiencia conozca a la clase social más alta del país.

Continuando con la forma estética, la película cumple en gran forma. El lenguaje cinematográfico cuenta con un buen manejo, es notorio el compromiso del equipo realizador, logrando un gran nivel en la mayor parte de las áreas de producción, destacando principalmente, la fotografía de Dariela Ludlow; las actuaciones de Ilse Salas, Cassandra Ciangherotti y Paulina Gaitán; la dirección de Alejandra Márquez, así como su guión. Finalizando este apartado, se puede llegar a la conclusión que es un buen proyecto que retrata el fenómeno de la estratificación, la clase y sobre todo la movilidad social de una forma entendible y entretenida.

3.4 EL GRAN CALAVERA VS NOSOTROS LOS NOBLES

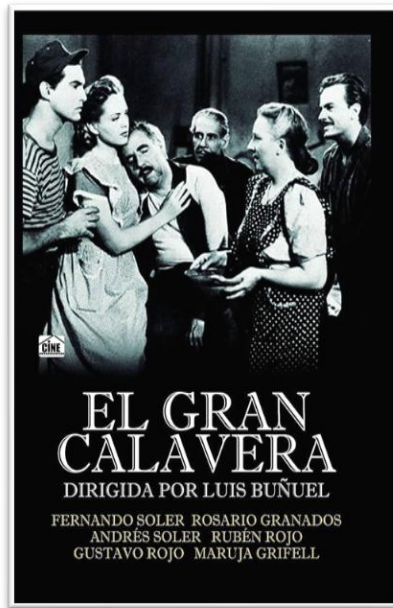


Figura 40: El gran calavera [Póster].
(1949). México: Ultramar films

El gran calavera:

“El gran calavera” es una adaptación de una obra de teatro homónima, escrita por Adolfo Torrado. La película fue dirigida por Luis Buñuel y el guión fue obra de Luis y Janet Alcoriza. La cinta se estrenó en 1949 y fue protagonizada por Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo, Gustavo Rojo y Maruja Grifell. Actualmente el largometraje puede ser visto en YouTube.

Sinopsis:

Ramiro, es un hombre acaudalado de la ciudad de México, a causa de la muerte de su esposa cae en el alcohol y su familia se aprovecha de ello para pedirle dinero y ser unos mantenidos. Sin embargo, un día cae enfermo a causa de sus parrandas y su familia decide jugarle una broma y hacerse pasar por pobres para que deje de beber; todo cambia el día que Ramiro descubre la jugada que le hicieron, reflexionando sobre su vida, es así, que toma la decisión de voltearle la charada a su familia y finge ser pobre realmente para enseñarles el valor del trabajo.

Nosotros los nobles:

El metraje es un *remake* de “El gran calavera”, es dirigido por Gary Alazraki, quien también co-escribió el guion junto a Patricio Saiz y Adrián Zurita. Estrenada en el 2013 fue protagonizada por Gonzalo Vega, Karla Souza, Luis Gerardo Méndez y Juan Pablo Gil. Se encuentra disponible para su visualización en plataformas como, Claro Video, Max y Amazon Prime.

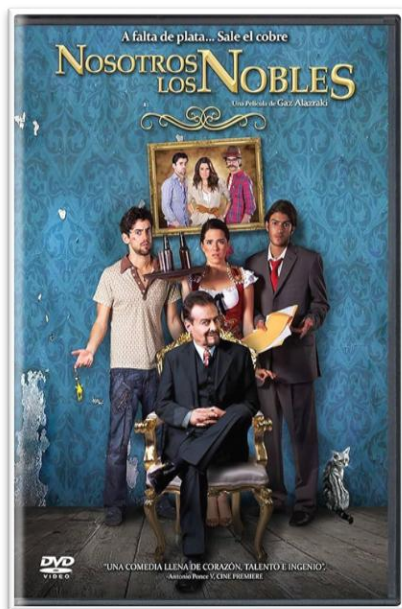


Figura 41: Nosotros los nobles [Póster]. (1949). México: Videocine

Sinopsis:

Germán Noble es un millonario viudo, padre de tres hijos malcriados que solo se dedican a despilfarrar su dinero. Desesperado por esta situación decide darles una lección, finge su pobreza y así enseñarles el valor del trabajo y lo complicada que puede ser la vida.

1.- Condiciones de lectura (Contexto de interpretación):

Adolfo Torrado fue un dramaturgo español, en 1944 estrenó en el teatro Borràs de Barcelona “El gran calavera”. Unos años más tarde en 1949, el director español Luis Buñuel estrenaría una adaptación de la obra homónima, esta sería su segunda película mexicana. La cinta es adaptada al contexto mexicano de la década de los 40's, retratando la vida de una familia de clase alta de la época y más tarde planteando una falsa movilidad social descendente, pero mostrando cierta ideología y costumbres de las clases bajas.

El título sugiere que se hablará de un hombre parrandero y borracho, sin embargo, teniendo el antecedente de la obra teatral se sabrá el trasfondo, y que el hombre al que mencionan con esas características es más que eso, sirviendo como punto de partida para desarrollar la historia. Lo más destacable del nombre del metraje es su intención de dar a conocer qué es una comedia con la cual el espectador puede divertirse.

Por otro lado, “Nosotros los nobles” retoma el argumento de Adolfo Torrado para hacer un *remake* de “El gran calavera”. En este proyecto Gary Alazraki retoma la adaptación realizada por Luis Buñuel para situarla en el México del siglo XXI y, de esa manera, acoplarla a una sociedad contemporánea dominada por la globalización y nuevas costumbres. Al igual que en la cinta de 1949, se muestra una falsa movilidad social descendente por parte de una familia perteneciente a los estratos más altos del país,

enseñando cómo es que los protagonistas tendrán que adaptarse a su nueva realidad y aprenderán la ideología y las costumbres de las clases populares.

El título de inmediato remonta a la película de Ismael Rodríguez “Nosotros los pobres” (1948), dando a entender que es una comedia ligera que trata de una familia que solo es noble de apellido y que pertenece a la clase alta mexicana. Teniendo el antecedente de la obra original y de la primera adaptación a la pantalla grande, es muy probable que el espectador conozca la premisa.

2.- Inicio (Prólogo o introducción):

La mayor diferencia en el inicio de ambas películas es la presentación de los créditos, en “El gran calavera” son mostrados de la manera clásica, en una tipografía de color blanca sobre un fondo negro, mientras que en “Nosotros los nobles” se presentan durante el transcurso de la secuencia inicial. Independientemente de ese detalle, el inicio funciona igual en ambos casos, se encarga de presentar a los personajes. En la cinta de Luis Buñuel la secuencia inicial dura 2 minutos y 37 segundos, presentando al personaje de Ramiro, quien despierta en una celda borracho, dando a la audiencia el conocimiento que se trata de un hombre fiestero y ocurrente.

En el *film* de Gary Alazraki la primera secuencia dura 3 minutos y 58 segundos, abriendo con una escena de German encendiendo un par de velas para su esposa difunta, dejando claro que aún la extraña, seguido de esto hay varias tomas generales de su casa y lo que hay en ella, demostrando el poder adquisitivo con el que cuenta e inmediatamente después entra a escena Barbie, la hija de German, quien está preparando su fiesta de cumpleaños y es una mujer inmadura y caprichosa.



Figura 42: Buñuel, L. (Director). (1949). El gran calavera [Película]. México: Ultramar films [Fotograma]. 00:00:12 - 00:01:59

La aparición del título se presenta al inicio de la secuencia en la película de Buñuel y al final de la secuencia en la de Alazraki. En ambas situaciones se sigue la línea de los créditos iniciales, sin embargo en el caso de los nobles aparece frente a una fotografía de la familia, como una manera de presentación de todos los miembros. Entrando en materia de diseño tipográfico, por un lado, se tiene un estilo característico a su época que no pretende más que mostrar el nombre de la cinta, esto en el caso de “El gran calavera”; por el otro lado, el estilo es muy ornamental, de color dorado, dando a entender que la trama se va a centrar en una familia acaudalada.



Figura 43: Alazraki, G. (Director). (2013). Nosotros los nobles [Película]. México: Videocine [Fotograma]. 00:00:45
- 00:03:30

3.- Imagen (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica):

“El gran calavera” presenta un *aspect ratio* de 1:1, y la fotografía es en blanco y negro, siendo estas características de la época, por ello el análisis se va a centrar en la composición y la iluminación. En la mayor parte se presentan los *two shots*; en los planos usados se destacan los enteros, los americanos y los medios, solo para presentar los lugares se ocupan los planos generales al inicio de las secuencias y en todo momento hay mucha profundidad de campo que permite observar la locación completa. Las angulaciones casi siempre son normales y hay muy pocos ángulos en contrapicada. Por el lado de la iluminación, se busca que todo se vea perfectamente, hay muy pocos contrastes y las sombras son suaves, resalta la luz frontal y la de mariposa. La cámara tiene poca participación, su función es principalmente narrativa y la mayor parte del metraje contiene cámara fija y pequeños paneos.

En contraparte, “Nosotros los nobles”, presenta un *aspect ratio* de 16:9 y la fotografía es a color, en consonancia con la época de su estreno que es mucho más reciente que la antes mencionada. El filme tiene un balance de blancos cargado a un tono cálido, en todas las tomas mínimo hay un color amarillo, naranja o rojo que siempre destaca, igual

que en el caso anterior se busca que todo esté bien iluminado, sin embargo, las sombras son un poco más duras. Los planos se centran en los medios y en los enteros, la mayor parte de la angulación es normal, asimismo, hay ocasiones que se ocupan los picados y contrapicados para presentar lugares. La perspectiva de la cámara es un 80% narrativa y un 20% ideológica, su objetivo principal es narrar la historia, sin embargo, hay algunos movimientos y planos a detalle o *inserts* que ayudan a reforzar ideas.



Figura 44: Buñuel, L. (Director). (1949). El gran calavera [Película]. México: Ultramar films [Fotograma]. 01:24:09



Figura 45: Alazraki, G. (Director). (2013). Nosotros los nobles [Película]. México: Videocine [Fotograma]. 00:39:25

4.- Sonido (Sonidos y silencios en la banda sonora):

El sonido de la cinta de 1949 es bastante básico, simplemente se ubican las voces en el primer plano y los efectos de sonido en el segundo. La música es instrumental y funciona como elipsis o para dar dramatismo a alguna situación, siempre de forma extradiegética. En contraste la cinta de Alazraki ahonda más en este aspecto, ocupa 4 planos sonoros, el primero para las voces, el segundo los efectos de sonido, el tercero la música de fondo y el cuarto el sonido ambiente; en el área de la música, la mayor parte es extradiegética y funciona para ambientar las escenas, hacerlas más chistosas o dramáticas, por otro lado, dentro del *soundtrack* la canción de “será que no me amas” funciona como *leitmotiv* de Javi Noble, siendo el aspecto más destacable del diseño sonoro presentado para el *film*.

5.- Edición (Relación secuencial entre imágenes):

En ambas películas el orden en la sucesión de imágenes se da de manera cronológica, el montaje presentado es convencional, marcado por un montaje rítmico. Carecen de recursos como el *flashforward* o el *flashback*, al igual que de los planos secuencias, sin embargo, en lo único que se diferencia “El gran clavera” de “Nosotros los nobles” es en el uso de la superposición de imágenes, usándolo como recurso para generar elipsis espacio-temporales en el metraje de Buñuel.

6.- Escena (Imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática):

La historia en el filme de Buñuel se desarrolla en dos espacios principalmente, a) la mansión de Ramiro y b) el departamento dentro de la vecindad al que se mudan una vez iniciado el engaño, ambos espacios contrastan el uno del otro, por un lado, la mansión es ostentosa y llena de lujos, por el otro, el departamento es muy pequeño, incluso en una misma área común se encuentra un camastro, el comedor y el taller de Ladislao. A través de los espacios el espectador comprende la diferencia del *habitus* de la familia con su cambio en su estilo de vida.



Figura 46: Buñuel, L. (Director). (1949). El gran calavera [Película]. México: Ultramar films [Fotograma]. 01:11:14

Por su parte, la adaptación de Alazraki destaca los lugares donde Javi, Barbie y Charlie, desempeñan su trabajo, mostrando más del contexto donde llevan a cabo sus nuevas vidas, sin embargo, la casa del abuelo es un espacio vital, funciona como un elemento que va a evolucionar junto con los personajes, al principio es una casa abandonada casi en la ruina y al final es un hogar amueblado, pintado y acogedor, que demuestra el desarrollo de los personajes. Asimismo, la mansión de German, al igual que en la película de 1949, tiene como función contrastar ambas vidas.



Figura 47: Alazraki, G. (Director). (2013). Nosotros los nobles [Película]. México: Videocine [Fotograma].
00:01:29



Figura 48: Alazraki, G. (Director). (2013). Nosotros los nobles [Película]. México: Videocine [Fotograma]. 00:43:57 -
00:44:44



Figura 49: Alazraki, G. (Director). (2013). Nosotros los nobles [Película]. México: Videocine [Fotograma].
00:55:46

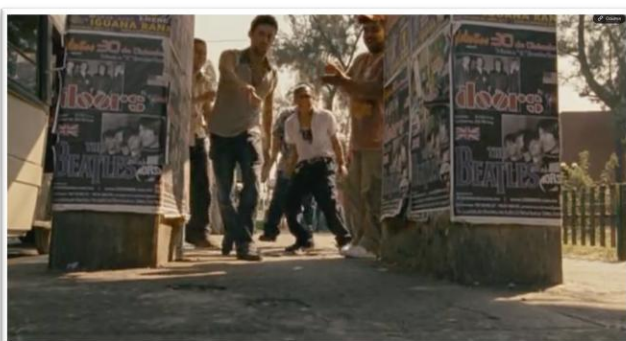


Figura 50: Alazraki, G. (Director). (2013). Nosotros los nobles [Película]. México: Videocine [Fotograma].
01:06:42

Los personajes de “El gran calavera”, son identificables principalmente por el cast; Ramiro es Fernando Soler, en todo momento porta bigote, viste de traje cruzado completo cuando pertenece a la clase alta, pero durante su vida en la vecindad lleva un chaleco negro y una playera o camisa de manga larga blanca; su hija Virginia, interpretada por Rosario Granados se distingue por usar vestidos y el cabello agarrado; por su parte Ladislao gusta de trajes de tres piezas, sin embargo, en su nueva vida lleva un overol de trabajo y es interpretado por Andrés Soler; Rubén Rojo encarna a Pablo, el interés amoroso de Virginia, su sello distintivo es el bigote y mayor parte del tiempo viste camisas o playeras de manga corta; Milagros, la esposa de Ladislao, viste vestidos todo el tiempo, asimismo cuando caen en la ruina comienza a vestir mandiles, ella es interpretada por Maruja Grifell; por último está Eduardo (Gustavo Rojo), el hijo de Ramiro se caracteriza por su playera a rayas y su cajón de bolear zapatos, aunque anteriormente portaba trajes completos.



Figura 51: Buñuel, L. (Director). (1949). El gran calavera [Película]. México: Ultramar films [Fotograma]. 00:46:18



Figura 52: Buñuel, L. (Director). (1949). El gran calavera [Película]. México: Ultramar films [Fotograma]. 00:33:01

En “Nosotros lo nobles” es muy fácil identificar a cada personaje; comenzando con Germán (Gonzalo Vega), en su vida de empresario viste de trajes oscuros, pero en su vida dentro de la clase baja, lleva consigo una chamarra de mezclilla o un *pants* azul; Javi, interpretado por Luis Gerardo Méndez, se caracteriza por ser un mirrey, habla con un tono de voz muy fresa, usa mocasines, pantalones de colores y camisa abierta hasta el pecho, en su nueva vida conserva casi todas esas características, solo cambia la camisa por una playera tipo polo y un chaleco café; Barbara (Karla Souza), habla igual que su hermano Javi y siempre viste con el uniforme de su trabajo y con vestidos o faldas cortas; Charlie, es un *hipster*, con camisa de cuadros abierta y una playera abajo, cabello largo y un bigote, además lleva accesorios como pulseras y collares, este personaje es interpretado por Juan Pablo Gil; para terminar esta Peter (Karla Sofía Gascón), lo que más resalta de él es su acento español fingido.



Figura 53: Alazraki, G. (Director). (2013). Nosotros los nobles [Película]. México: Videocine [Fotograma]. 01:32:16

7.- Narración (Elementos estructurales de la historia):

En ambas cintas la estructura narrativa es la misma, es una estructura clásica de melodrama, en la que el suspenso está presente, el espectador sabe todo lo que pasa y lo que pasará, pero nunca sabe en qué momento se van a enterar los personajes, generando cierta tensión. En los siguientes recuadros se presenta la estructura de las películas partiendo del viaje del héroe:

	Mundo ordinario	Llamado a la aventura	Rechazo de la llamada	Encuentro con mentor	Cruzamiento del umbral
ACTO 1	Ramiro es un hombre muy rico y borracho que mantiene a toda su familia en su mansión de las lomas.	En la fiesta de pedida de mano de su hija cae enfermo a consecuencia de sus borracheras, su hermano Gregorio propone jugarle una broma para curarlo y fingen ser pobres.	Ramiro, al enterarse que cayeron en la miseria planea quitarse la vida, es ahí que descubre la verdad, gracias a las explicaciones de Pablo.	Ramiro junto con Gregorio y Alfonso se reúnen para continuar con la charada y darle una lección al resto de la familia.	Alfonso llega con malas noticias para la familia, les explica que la ruina es verdadera a causa de una mala inversión.
	Pruebas, aliados, enemigos	Acercamiento a la cueva más remota	Reto supremo	Recompensa	Jornada de regreso
ACTO 2	Toda la familia se pone a trabajar, Ladislao de carpintero, Eduardo de bolero, Virginia atiende las labores domésticas, Milagros lava ropa y Ramiro va a su mansión descansar mientras todos trabajan. Asimismo Pablo los ayuda llevándoles comida y consiguiéndoles más trabajo	Alfredo descubre la mentira al ver a Ramiro salir de la mansión.	Mientras cenan todos juntos en familia, acompañados de Pablo y su madre, llegan Alfredo y su mamá para proponerles ayuda.	Todos descubren que fue un engaño por parte de Ramiro. Pablo se enoja por la mentira y se pelea con Virginia.	Todos vuelven a sus antiguas vidas, sin embargo ahora han cambiado como personas.
	Resurrección		Regreso con el elixir		
ACTO 3	Se encuentran todos en la boda de Virginia con Alfredo, sin embargo Pablo va a buscarla, es ahí que Ramiro se opone a la boda.		Virginia escapa de la iglesia, se va con Pablo y su padre celebra la decisión.		

Tabla 7: Estructura narrativa de “El gran calavera”

	Mundo ordinario	Llamado a la aventura	Rechazo de la llamada	Encuentro con mentor	Cruzamiento del umbral
ACTO 1	German es un millonario viudo que esta a cargo de sus malcriados hijos.	German descubre el estado de cuenta de las tarjetas de crédito de sus hijos y Anwar le dice que debe reprenderlos.	Anwar le vuelve a decir que debe reprender a sus hijos luego de descubrir que Javi se fue a Miami y no a Chiapas.	German sufre de un pre-infarto al enterarse de las acciones de sus hijos y en el hospital idea un plan con Anwar.	German monta todo un espectáculo para hacerle creer a sus hijos que estan en la banca rota. Se mudan de la mansión a la vieja casa del abuelo en una colonia popular.
ACTO 2	Pruebas, aliados, enemigos	Acercamiento a la cueva más remota	Reto supremo	Recompensa	Jornada de regreso
	Lucho ayuda a la familia consiguiéndoles ropa y trabajos; a Javi le da un pesero para que sea el chofer y a Barbie la lleva al restaurante donde trabaja para que sea mesera. Por otro lado, Charlie consigue trabajo en un banco.	Ninguno de los tres hijos de German se adaptan a sus trabajos y comienzan a tener problemas en ellos. Mientras, German disfruta de la vida en la casa de su papá.	Todos se comienzan a acoplar a sus trabajos, ven los resultados y al mismo tiempo restauran la vieja casa.	Peter descubre el engaño y va chantajear a German con no revelar la verdad a sus hijos a cambio de la mano de Barbara.	Javi, Barbie y Charlie piensan que Peter es su salvador y vuelven a sus antiguas vidas.
ACTO 3	Resurrección		Regreso con el elixir		
	Barbie se va a casar con Peter pero German interrumpe la boda y les cuenta la verdad a sus hijos.		Los tres hijos de German vuelven a la casa del abuelo luego de enterarse del engaño de su padre. Cada uno madura y entre los tres terminan la restauración de su hogar. Por otro lado, German esta orgulloso de sus hijos y va a disculparse con ellos en el cumpleaños de Barbie.		

Tabla 8: Estructura narrativa de “Nosotros los nobles”

8.- Género y Estilo (Convenciones narrativas y formales):

Ambas cintas cumplen con la fórmula clásica de colocar a un grupo en una situación excepcional, que en estos casos es poner a una familia rica en una clase trabajadora, estando completamente fuera de su zona de *confort*. Su género dramático es el melodrama, sin embargo, usan a la comedia ligera para instaurarla en su género cinematográfico, de esa manera se usa una modalidad genérica de melodrama-moralizante.

9-. Intertextualidad (Relación con otras manifestaciones culturales):

Como se mencionó con anterioridad, ambos metrajes parten de una obra teatral escrita por Adolfo Torrado titulada “El gran calavera”. El *film* de Luis Buñuel es la más fiel a la obra original, conservando el nombre y los acontecimientos, por otra parte, “Nosotros los nobles” retoma el argumento, pero lo moderniza y lo incorpora a una época contemporánea, de igual manera la película de Alazraki lleva como referencia en el título a “Nosotros los pobres” de Ismael Rodríguez estrenada en 1948.

10.- Ideología (Perspectiva del relato o visión del mundo):

Las cintas están alejadas de la realidad, sin embargo, logran transmitir ciertos fenómenos inherentes a la sociedad de manera verosímil, este apartado se enfoca en esos fenómenos específicamente. Comenzando por la estructura presentada, se pueden identificar muy bien las clases sociales. En “El gran calavera” la clase alta está representada por la familia de la Mata, caracterizados por despilfarradores, holgazanes y, en el caso de Ramiro, fiesteros; la clase baja es manifestada por los vecinos de la vecindad, relacionándoles con gente trabajadora, empática, solidaria y chismosa. En “Nosotros los nobles”, la clase alta es caprichosa, despilfarradora, inconsciente y fiestera, siendo estos adjetivos ligados, principalmente, a la familia Noble y su círculo cercano; por su parte la clase baja alta, a la que pertenece Lucho, es solidaria y trabajadora; por último, la clase baja baja, en la que se incluye a “el Duende”, el chofer de pesero, quien se hace amigo de Javi Noble, en este caso se le representa como bravucón, aspiracionista y desobligado.

En cuanto a la movilidad social no se ahondará en el tema debido a la manera en que es presentada, a través de engaños, sin embargo es importante resaltar que al final de “Nosotros los nobles” cuando los hijos de Germán se independizan, se interpreta que juntos lograron salir adelante y lograr cierto estilo de vida simplemente trabajando duro, lo cual es plasmado de manera inverosímil y aspiracionista, debido a las nulas dificultades que tuvieron para alcanzar ese estilo de vida que son consecuencia de la herencia que les dejó su madre y a su visión relacional a causa de ser de la familia Noble.

En ambos filmes las desigualdades sociales están presentes: empezando por las de género, en las cintas el machismo es lo que más resalta. En primer lugar, en la de Buñuel se reparte las labores de la familia de acuerdo con los roles de género, los hombres son proveedores y trabajan, mientras las mujeres se dedican a las labores domésticas; en el caso de Alazraki, hay una escena en que Barbie sufre de acoso mientras está en el mercado con Lucho, sin embargo es el propio Lucho quien sigue el estereotipo del típico hombre macho, rudo, valiente, protector, fuerte, trabajador, que como consecuencia quiere ser el más macho de todos, todo esto reflejado en cómo trata a Barbie, con bastante agresividad, queriendo ser imponente y autoritario, conquistándola por tener las cualidades de un “verdadero hombre”, todo ello resumido en el siguiente diálogo: “soy mucho más hombre que todas esas noviecitas con las que has andado” (Alazraki, 2013, 00:41:47).

En el caso de las desigualdades económicas se presentan en las facilidades que tienen las familias, tanto los de la Mata como los nobles, para conseguir las cosas a diferencia de los demás, los integrantes de aquellas familias tienen lo que desean gracias a su dinero, en el caso de “El gran calavera” es evidente en la escena en que Eduardo le pide dinero a su padre para un coche nuevo, a consecuencia de haber chocado el que tenía, seguido de eso le cuenta que dejó la universidad por que un profesor lo insultó y su padre tenía mucho dinero como para aguantar sus majaderías, acto que Ramiro celebra porque mientras lo tenga a él no debe aguantar impertinencias. Con estas acciones es claro la importancia que le dan al dinero y lo superiores que se sienten por tenerlo, dándoles ventajas que otros no tienen, como darse el lujo de dejar la universidad o comprar un auto cuando quieran.

En el caso de “Nosotros los nobles”, están presentes en las actitudes malcriadas de los tres hijos, principalmente en las de Charlie a quien expulsan de la universidad por tener relaciones sexuales con una maestra dentro de las instituciones, siendo esta acción la gota que derramó el vaso después de haberle tolerado fumar marihuana, reprobar y no entrar a clases, todo pasado por alto por los directivos de la escuela gracias al dinero de su padre.

Por último, están las desigualdades de clase. Si bien en “El gran calavera” no son evidentes en el *remake* están sumamente presentes, comenzando por el clasismo que practica, principalmente, Barbie durante todo el primer acto y parte del segundo; sin embargo es en la conversación entre Javi y el duende luego de su pelea, cuando el primero le cuenta su sueño de las “gasolineras VIP”, obteniendo como respuesta lo siguiente: “pinche flaco... esa es la idea más pendeja que he escuchado en toda mi vida carnal, deveras crees que vamos a gastar nuestro dinero por no hacer una cola, si de por sí la gasolina está bien cara...” (Alazraki, 2013, 00:58:49). Con este diálogo el Duende saca a relucir las diferencias entre las mentalidades y los problemas de una clase a otra, por un lado, Javi, quien representa a la clase alta, se preocupa por no tener que hacer filas en la gasolinera y tener más comodidades, contrastando con las necesidades de su nuevo amigo quien, como todos los pertenecientes a la clase baja, se preocupa por los altos precios y no desperdiciar su dinero. Con esta simple escena se resumen las desigualdades económicas y de clase presentes en la cinta.

11.- Final (Última secuencia de la película):

Ambas películas cierran de una manera resolutive, es decir, no dejan nada a la interpretación y dejan al espectador sabiendo que todos los personajes han aprendido la lección y cambiaron su forma de vivir. “El gran calavera” termina con una escena muy cursi de Pablo y Virginia confesándose su amor y huyendo juntos al atardecer con toda la familia viéndolos en el fondo y celebrando la decisión que han tomado. “Nosotros los nobles” termina en una reunión por el cumpleaños de Bárbara en la casa del abuelo totalmente restaurada por los hijos; es justo antes de iniciar a comer cuando llega German a disculparse y los hijos aceptando las disculpas, dándole la bienvenida a la reunión y haciendo saber a la audiencia que todos aprendieron su lección. Esta última secuencia conecta con el principio de la cinta, la fiesta de cumpleaños de Barbie, en donde no está su familia y todos los personajes cuentan con sus anteriores actitudes.

Es importante agregar que la cinta de Alazraki cuenta con una escena post-créditos, en ella se presenta a Peter en la cárcel a punto de ser violado por sus dos compañeros de celda dejando en la pantalla que el antagonista recibirá su castigo, siendo consecuencia de sus actos durante la trama, mostrando de esa manera que todos los arcos narrativos se han cerrado perfectamente y sin dejar nada en el principio de incertidumbre.



Figura 54: Buñuel, L. (Director). (1949). El gran calavera [Película]. México: Ultramar films [Fotograma]. 01:31:17

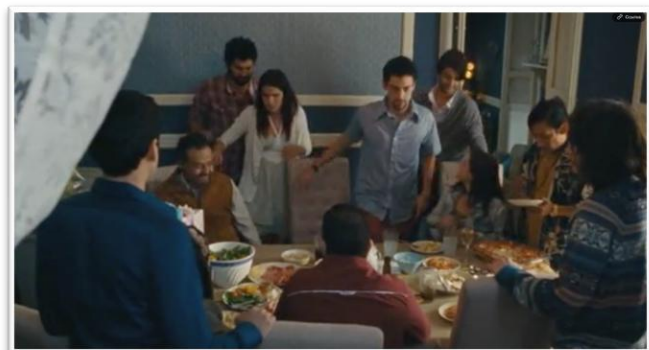


Figura 55: Alazraki, G. (Director). (2013). Nosotros los nobles [Película]. México: Videocine [Fotograma]. 01:40:35

12.- Conclusión:

Ambas películas son melodramas convencionales que cuentan con cierto compromiso ético, sin embargo, es notorio que su principal objetivo era el de entretener al espectador más que dejar un mensaje o presentarles una obra con una propuesta estética diferente a lo tradicional. En general ambos metrajes son buenos, cumplen con su propósito, asimismo el aspecto más grande a resaltar es la mirada que presentan ambas cintas sobre el sistema de estratificación mexicano, a pesar de contar con una diferencia de 64 años entre el estreno de una y la otra, la visión que se presenta de México es la misma, se repiten los estereotipos, las desigualdades sociales y continua un falso discurso sobre la meritocracia, con ello se puede demostrar que la evolución del fenómeno ha sido muy lenta al transcurso de los años y las clases sociales se siguen percibiendo igual, así como se perpetua la estructura social del país teniendo diferencias notables entre los estratos sociales, y más aún, entre una clase y otra.

CONCLUSIONES

El objetivo principal del trabajo fue analizar las secuencias más importantes de los metrajes: “La diosa del asfalto” (2020) de Julián Hernández, “Oso polar” (2017) de Marcelo Tobar, “Las niñas bien” (2018) de Alejandra Márquez Abella, “Nosotros los nobles” (2013) de Gary Alazraki y “El gran calavera” (1949) de Luis Buñuel, con el propósito de descubrir cómo se representa la estratificación social dentro del cine mexicano.

El abordaje de la investigación se hizo partiendo, principalmente, del libro “Estratificación social” de los autores Miguel Requena, Leire Salazar y Jonas Rald; ello con el fin de explicar qué es la estratificación social y algunos conceptos de los muchos que la componen. Por otro lado, se utilizó el esquema de doce puntos planteado por Lauro Zavala en su libro “Elementos del discurso cinematográfico”, para realizar el análisis de los filmes, es así que los objetivos de la investigación se resolvieron con base en los materiales obtenidos por estos libros, además de la utilización de materiales secundarios que sirvieron de apoyo para el estudio.

Los conceptos usados para explicar la estratificación fueron la movilidad social, las desigualdades y las clases sociales. Para lograr explicarlo se ubicaron las secuencias claves dentro de los filmes en las que se encontraban reflejados estos fenómenos. Esto permitió desarrollar la investigación a fondo, logrando resolver los objetivos específicos que se plantearon desde un inicio siendo: a) explicar qué secuencias dentro de las cintas reflejan el proceso de movilidad social, así como sus diferentes tipos y las consecuencias vividas por los personajes debido a este proceso; b) identificar las características de las clase y estratos sociales de los protagonistas de las películas, para lograr descubrir sus gustos y hábitos y las diferencias entre cada una de las clases; y c) ubicar y clasificar los distintos tipos de desigualdades sociales (desigualdad de género, económicas y de clase) en los filmes y detallar de qué manera influyen en los personajes y cómo se presentan.

Los resultados obtenidos del estudio fueron los siguientes; en primer lugar, las películas seleccionadas en su conjunto muestran una representación de la estratificación social de una manera general, pero cada una enseña particularmente la estratificación de una clase o estrato. Partiendo por la estructura social, “Las niñas bien”, “Nosotros los nobles” y “El gran calavera” se encargan de dar un reflejo de los estratos más altos de la clase alta del país, es así que da a notar que los integrantes de dicha clase son despilfarradores, clasistas, fiesteros o borrachos y, en algunos casos, flojos, de igual forma, mientras más dinero y poder se tenga, más son valorados los miembros, ello sin dejar de lado el origen social de las personas que influye demasiado en el estrato al que pertenecen, teniendo en la punta a los ricos de abolengo y un peldaño más abajo a los nuevo ricos.

Siguiendo con “Oso polar”, la estructura de la clase media está conformada por gente aspiracionista principalmente, que en algunos casos es clasista y racista, por lo general los integrantes de esta clase sienten que pertenecen a estratos más altos a los que en realidad están, por ello viven de sus épocas más gloriosas sin aceptar su realidad actual siendo una clase en decadencia.

Por último, las clases bajas aparecen en la mayoría de los metrajes a excepción de “Las niñas bien”, sin embargo “La diosa del asfalto” está enfocada únicamente en la clase baja y la infraclassa; es así como su estructura se integra por los hombres heterosexuales con cierta cantidad de ingresos provenientes de un trabajo legal en la parte superior, y en la parte inferior se encuentran las mujeres lesbianas pertenecientes a una pandilla. La mayor parte de los integrantes de estos estratos practican la delincuencia para poder sobrevivir y por lo general se muestra una gran unión entre los diferentes grupos que la conforman. Por otro lado, “Oso polar”, los representa como fiesteros, borrachos, drogadictos y desobligados y “Nosotros los nobles” y “El gran calavera”, presentan a la clase baja alta como solidaria, trabajadora y honesta.

La movilidad social está representada en “La diosa del asfalto”, “Oso polar” y “Las niñas bien”. A pesar de presentarse varios tipos de movilidad social, la realidad es que la

movilidad ascendente, ya sea vertical u horizontal, solo se toca superficialmente, realmente no se plasma de una manera profunda. Por un lado, en el metraje de Julián Hernández los ascensos sociales de Max y de Ramira no se explican, simplemente se observa cómo el cambio de clase o estrato afectó sus vidas.

Por el otro, en la movilidad descendente, principalmente la expuesta en “Las niñas bien”, es posible ahondar más. En primer lugar, se ve la pérdida paulatina de los privilegios que tiene la familia a consecuencia de su detrimento de dinero y poder. Asimismo, se observa cómo se comienza a sufrir desigualdades, por ejemplo, la exclusión social y también son mostradas las consecuencias que este fenómeno lleva al matrimonio de Sofía, como el desgaste de su relación con Fernando.

Las desigualdades sociales son representadas de la misma manera dentro de las películas, en todas, la desigualdad de género está presente en el machismo, dejando a los hombres como los más altos en la jerarquía, seguido de ellos están las mujeres, luego los hombres pertenecientes a la comunidad LGBTT+ y por último las mujeres integrantes de la misma comunidad, de esa forma se muestra un claro desprecio hacia cualquier género o sexo que no sea el masculino. De igual forma, a través de las tramas analizadas se perpetúan los roles de género, sin embargo, es importante resaltar que en ninguna cinta se ocuparon los estereotipos para representar a las mujeres u hombres homosexuales.

Continuando con las desigualdades económicas, estas afectan de la misma manera a toda la estructura, mientras menos dinero se tenga menos acceso a bienes, servicios y privilegios se tiene, esto sin importar la clase social a la que se pertenece, obviamente con sus claras diferencias entre ellas. Presentado a los integrantes de los distintos estratos en desventaja por no tener el suficiente ingreso económico a comparación de los integrantes de los estratos o clases superiores.

Para finalizar, la desigualdad de clase se presenta en la exclusión social, el cierre social y en la falsa creencia de la meritocracia, en todos los ejemplos presentados al transcurso

de la investigación se entiende cómo la meritocracia no existe y realmente depende de la visión relacional del estrato, pues los miembros podrán obtener ciertas recompensas gracias a sus contactos y no tanto a sus habilidades.

Respecto a las limitantes de este trabajo, la principal fue la cantidad de películas mexicanas estrenadas a la fecha de escribir esta tesis, al ser una cantidad ingente, es imposible visitar y analizar todas ellas, por ello, solo fue elegida una pequeña muestra, sin embargo cabe la posibilidad que no todas las películas arrojen estos mismos resultados, es así que se espera que esta investigación funcione como un punto de partida para entender la estratificación social en el país mexicano así como la manera en que se representa en una parte del cine nacional, asimismo es necesario que las investigaciones sobre este tema continúen y en el futuro se analicen otro tipo de filmes, para generar una visión más amplia del tema y permita una discusión más profunda de estas dinámicas de desigualdad tan normalizadas en nuestra sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

Atkinson, A.B. (1981). *La economía de la desigualdad*. Editorial Crítica

Barber, B. (1974). *Estratificación social. Un análisis comparativo de la estructura y el proceso*. México: Fondo de cultura Económica.

Barreiro, S. (2019). *Fotogenia y ostranenie, la especificidad poética de la vanguardia*. Zunzungegui, S. y Oter, J. (Eds), *Ensayos de poética. Miradas sobre el contacto entre el cine y la poesía*. (pp. 43-69). EHU/UPV.

Camporesi, V. (2014). *Pensar la historia del cine*. Cátedra.

Dávalos, F. (2020). *El sistema de las industrias culturales en México durante el periodo de entreguerras (1917-1942)*. Peredo, F. Strange I. (Eds), *Tinta, papel, nitrato y celuloide. Diálogos entre cine, prensa y literatura en México*. (pp. 23-50). UNAM.

Eisenstein, S. (2013). *El sentido del cine*. Siglo XXI

López, M. (2018). *Diversidad sexual y derechos humanos*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos

Peredo, F. (2020). *Prensa, literatura, cine e historia. Interacciones con el entorno cultural mexicano del siglo XX*. Peredo, F. Strange I. (Eds), *Tinta, papel, nitrato y celuloide. Diálogos entre cine, prensa y literatura en México*. (pp. 23-50). UNAM.

Requena, M., Salazar, L. & Radl, J. (2013). *Estratificación Social*. España: McGraw-Hill/Interamericana de España.

Schmidt, M. (1997). *Análisis de la realización cinematográfica*. Editorial Síntesis.

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

FILMOGRAFÍA

Alazraki, G. (Director). (2013). *Nosotros los nobles*. México.

Buñuel, L. (Director). (1949). *El gran calavera*. México.

Buñuel, L. (Director). (1950). *Los olvidados*. México.

Cazals, F. (Director). (1976). *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*. México.

Capra, F. (Director). (1934). *It happened one night*. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Chaplin, C. (Director). (1921). *The kid*. Estados Unidos.

Chaplin, C. (Director). (1936). *Modern times*. Estados Unidos.

Eisenstein, S. (Director). (1925). *Bronenósets Potiomkin*. Union Soviética.

Frías, F. (Director). (2020). *Ya no estoy aquí*. México.

González, A. (Director). (2000). *Amores perros*. México.

Hernández, J. (Director). (2020). *La diosa del asfalto*. México.

Joon-ho, B. (Director). (2019). *Parasite*. Corea del Sur.

Kazan, E. (Director). (1951). *A streetcar named desire*. Estados Unidos: Warner Bros.

Kubrick, S. (Director). (1971). *A clockwork orange*. Reino Unido/Estados Unidos.

Lang, F. (Director). (1927). *Metropolis*. Alemania.

Márquez, A. (Director). (2018). *Las niñas bien*. México.

Nichols, M. (Director). (1967). *The graduate*. Estados Unidos.

Sariñana, F. (Director). (2002). *Amarte duele*. México

Scorsese, M. (Director). (1976). *Taxi driver*. Estados Unidos.

Sistache, M. (Director). (2001). *Perfume de violetas*. México.

Tobar, M. (Director). (2017). *Oso polar*. México.

Ripstein, A. (Director). (1978). *El lugar sin limites*. México.

Rodríguez, I. (Director). (1948). *Nosotros los pobres*. México.

Rodríguez, I. (Director). (1948). *Ustedes los ricos*. México.

Rodríguez, I. (Director). (1953). *Pepe el Toro*. México.

REFERENCIAS

Asociación Mexicana de Agencias de Inteligencia de Mercado y Opinión AC. (2020). Perfil de los hogares según nivel socioeconómico 2020. <https://www.amai.org/NSE/index.php?queVeo=niveles>

Bolcatto, A. (2003). Una mirada sobre las representaciones sociales en el cine documental. *Claroscuro*, 3(2), 355-371.

Carabaña, J. (1980). Las paradojas de la meritocracia. *Revista de occidente*, 1, 101-120.

Comitre, T. (2020). *La representación de género y clase social en el cine peruano. La mujer de “clase alta” en las películas de comedia*. (Tesis de licenciatura). Universidad peruana de ciencias aplicadas.

Enciclopedia Humanidades. (2023). Historia del cine. <https://humanidades.com/historia-del-cine/>

Gamarra, F. (2022). *Representación de las clases en el cine del director surcoreano Bong Joon-ho. Utilizando las películas Snowpiercer o El expreso del miedo (2013) y Parasite o Parásitos (2019)*. (Tesis de licenciatura). Universidad peruana de ciencias aplicadas.

Gómez, R. (2005). La industria cinematográfica mexicana 1992-2003 estructura, desarrollo, políticas y tendencias. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 11(22), 249-273.

González, R. (2018). Dogma 95. Un movimiento de pureza para la creación cinematográfica. https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2018/11/14/dogma-95-un-movimiento-de-pureza-para-la-creacion-cinematografica/#_ftn3

Instituto Mexicano de Cinematografía (2022). *Anuario estadístico del cine mexicano 2021*. Secretaria de Cultura.

Instituto Mexicano de Cinematografía (2023). *Anuario estadístico del cine mexicano 2022*. Secretaria de Cultura.

Martínez, G. (2018). Grupo Nuevo Cine, la semilla del cine independiente. <https://moreliafilmfest.com/grupo-nuevo-cine-la-semilla-del-cine-independiente>

Morala, A. (2023). ¿Qué es la continuidad cinematográfica?. <https://www.cortorama.com/blog/que-es-la-continuidad-cinematografica/>

Organización Mundial de la Salud. (2018). Género y salud. <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/gender>

Secretaría de Cultura (2015). Celebra el Instituto Mexicano de Cinematografía 32 años. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/celebra-el-instituto-mexicano-de-cinematografia-32-anos#:~:text=Fue%20hace%2032%20años%2C%20el,y%20divulgación%20del%20cin,e%20mexicano.>

Tah Ayala, E. (2022). Legalidad del cine mexicano: Del nacionalismo a la comercialización. SUMMA. *Revista disciplinaria en ciencias económicas y sociales*, 4(2), 1-23.

Tuñón, E., & Eroza, E. (2001). Género y sexualidad adolescente. La búsqueda de un conocimiento huido. *Estudios Sociológicos*, 19(1), 209-226.

Tuñón, J. (2012). Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano: Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados. *Revista Historias*, 82, 103-120.

Vázquez, A. (2021). El curioso caso del súper 8 mexicano. *Dossier*, 68.73.