

Universidad Autónoma de Baja California
Instituto de Investigaciones Culturales-Museo



El elefante blanco en la pantalla.

**El clasismo como forma de violencia simbólica en el cine
mexicano contemporáneo**

Tesis

Para obtener el grado de

Doctor en Estudios Socioculturales

Presenta:

Hugo César Razo Valdivia

Bajo la dirección de

Dra. Clementina Campos Reyes

Mexicali, Baja California, México, enero de 2026

Agradecimientos

A mi familia, por su apoyo incondicional.

A mis amigos, por siempre estar presentes.

A mis profesores, por compartir su conocimiento.

A mi directora de tesis, por su paciencia.

Al IIC-museo, por ser mi espacio todos estos años.

A SECIHTI, por el apoyo brindado para esta investigación.

A la vida, por darme tanto.

Índice

Introducción

Capítulo 1: ¿Existen los elefantes blancos?: La relación compleja entre el cine y la representación de las clases sociales 9

- 1.1.- El dilema de las clases sociales y el clasismo 9
 - Dos visiones del concepto de clases sociales: Harnecker y Giddens 10
 - Las clases sociales y el capital simbólico según Bourdieu 17
- 1.2.- El clasismo como forma de violencia simbólica 22
 - El clasismo simbólico como forma de otredad 28
- 1.3.- Cine y representación 30
 - El cine de la otredad 32
- 1.4.- Sobre las representaciones 35
 - De las representaciones a los estereotipos 37
 - Representación, discurso y exclusión 39

Capítulo 2: ¿Cómo ubicar a los elefantes blancos?: Propuesta metodológica de análisis cinematográfico 43

- 2.1.- El cine como campo de estudio 43
 - La investigación social y el cine: una relación de antaño 44
 - El análisis cinematográfico como herramienta para la investigación social 46
- 2.2.- Entre relato y discurso: propuesta metodológica de análisis 49

Sobre el discurso y sus formas de análisis	52
El análisis de las formas y el análisis del relato	58
La perspectiva semiótica dentro del análisis del relato	61
2.3.- Contexto sociocultural sobre el cine mexicano	64
Algunas cifras en relación con la industria cinematográfica nacional	67
2.4.- Identificación de películas que abordan explícitamente el clasismo (2018 - 2022)	70
Observaciones a partir del análisis de contenido	74
Capítulo 3.- Observando al elefante blanco de cerca: análisis de cuatro películas que abordan el clasismo en el cine mexicano contemporáneo. (aplicación de instrumento)	77
3.1.- La rebelión de la pobreza: <i>Nuevo orden</i>	77
Argumento	77
Estructura del relato	80
Análisis del discurso	85
3.2.- El ocaso de los privilegiados: <i>Las niñas bien</i>	92
Argumento	92
Estructura del relato	94
Análisis del discurso	100
3.3.- Adoctrinando a las élites: <i>El hoyo en la cerca</i>	111
Argumento	112

Estructura del relato	114
Análisis del discurso	118
3.4.- Lo sobrenatural como detonante de la violencia: <i>La región salvaje</i>	125
Argumento	125
Estructura del relato	127
Análisis del discurso	131
4.- Conclusiones	135

Introducción: Es que las películas siempre han sido así

La expresión "un elefante blanco en la habitación" corresponde a una metáfora utilizada para describir alguna situación problemática demasiado evidente, pero que pocos aceptan reconocer, ignorada por la gran mayoría. Dicha metáfora hace alusión al escenario hipotético de que sería realmente ilógico no reconocer a un animal de tremendas dimensiones como lo es un elefante sí este se encontrara en un espacio de dimensiones pequeñas como una habitación, sí sumamos el hecho de que los elefantes blancos no existen (cuando mucho habrá grises claros) tenemos en el juego de palabras la descripción de una situación por demás absurda.

En cierta ocasión, en una charla entre conocidos surgió el debate sobre sí las películas de ahora son menor o mayormente clasistas en comparación con las películas de otras épocas. Algunas de las personas argumentaban que por lógica debieran ser menos clasistas por el simple hecho de que años atrás temas como el clasismo no generaban los mismos debates públicos como sucede hoy en día. La otra parte externaba qué, pese al conocimiento y cuestionamientos que dichos temas generan actualmente no implica que las películas de hoy sean diferentes en ese sentido a las de años anteriores, "es que las películas siempre han sido así", argumentó una de las personas dentro de la charla.

A partir de ahí surgen varios cuestionamientos relacionados con el asunto, ¿Aún existe el clasismo dentro del cine mexicano?, ¿Cómo se representa este clasismo dentro de las películas?, y surge una pregunta aún más inquietante, ¿Puede una película que critique el clasismo reproducir a la vez algunos patrones

con tendencias clasistas?, este último cuestionamiento contuvo el germen que llevó a la realización de este trabajo. La única conclusión a la que llegué en ese momento fue que sí quería conocer a fondo sobre el asunto tendría que dejar a un lado cualquier deducción meramente subjetiva y adentrarme en el tema a través de la investigación.

El siguiente trabajo consiste en la investigación realizada a lo largo de tres años, en ella se aborda el tema de las representaciones del clasismo, entendido éste como una forma de violencia simbólica. El trabajo se centra en dos aspectos, primeramente, debate en torno a la complejidad que un tema como el clasismo puede generar, más aún sí se trata no de sus manifestaciones visibles, sino de aquellas que se dan de forma simbólica, y que sólo pueden ser leídas e identificadas a partir de niveles más profundos de lectura. Por otra parte, a la luz de la teoría, el estudio se enfoca en el análisis de una serie de películas mexicanas surgidas dentro de la última década.

Más que tratarse de sólo un ejercicio de identificación y clasificación de los tipos de representaciones de clasismo encontradas dentro de las películas, la siguiente investigación intenta abrir un debate en torno a la estructura y los mecanismos que posibilitan que se continúen reproduciendo y perpetuando estos tipos de violencias simbólicas, para ello el análisis de los filmes debe estar acompañado de la comprensión de los contextos sociales y culturales que envuelven a cada filme.

El objetivo de la presente investigación es identificar y discutir sobre cómo se representa el clasismo como forma de violencia simbólica en el cine mexicano contemporáneo por medio de una propuesta metodológica de análisis novedosa.

El primer apartado titulado ¿Existen los elefantes blancos?: La relación compleja entre el cine y la representación de las clases sociales, corresponde al marco teórico con que se nutre la investigación. En dicho apartado se elabora una exposición sobre los conceptos de clases sociales, clasismo, violencias simbólicas y cómo el clasismo se logra ubicar como de dichas violencias simbólicas. Así mismo se abre una discusión sobre las formas de representación en el cine, partiendo de su relación con el concepto de otredad, pasando por una explicación del funcionamiento de los estereotipos y de la exclusión como formas en que el clasismo se logra representar dentro del cine.

El segundo apartado titulado ¿Cómo ubicar a los elefantes blancos?: Propuesta metodológica de análisis cinematográfico, comienza abriendo el debate sobre la importancia de reconocer la teoría cinematográfica, en particular la relacionada con las formas de análisis, como herramienta de investigación para poder abordar fenómenos sociales complejos, sin que por ello se demerite su carácter académico y científico al no corresponder a metodologías tradicionales dentro de dichos campos. Posteriormente dicho apartado abre su paso para convertirse en el apartado metodológico donde, a través de una argumentación detallada se explica la pertinencia de la propuesta metodológica de análisis que se emplea como herramienta, haciendo énfasis en los campos de donde se nutre y hereda sus recursos, que son el análisis estructural del relato y el análisis del

discurso. Así mismo en la segunda mitad de este apartado se hace la relatoría de un ejercicio de observación del fenómeno a un nivel macro, donde se aplicó una metodología de carácter cuantitativo sobre una base de datos de películas mexicanas estrenadas entre 2017 y 2022. La finalidad de dicha actividad es ubicar los filmes que abordan directamente temas relacionados con las clases sociales y seleccionar, a partir de ciertos criterios, los cuatro filmes que serán analizados en la investigación.

En el tercer apartado titulado, Observando al elefante blanco de cerca: análisis de cuatro películas que abordan el clasismo en el cine mexicano contemporáneo se desarrolla el análisis de los cuatro filmes seleccionados para esta investigación aplicando los pasos de la propuesta metodológica y haciendo hincapié en aquellos elementos relacionados con las representaciones de clasismo observadas dentro de las películas. El apartado se divide en cuatro segmentos correspondientes a la lectura de cada uno de los cuatro filmes, que son; *La región salvaje* (2018) de Amat Escalante, *Las niñas bien* (2019) de Alejandra Marqués Abella, *Nuevo orden* (2020) de Michel Franco y *El hoyo en la cerca* (2021) de Joaquín del Paso.

Cada segmento correspondiente al análisis de las películas se encuentra subdividido de acuerdo con los siguientes campos; el argumento del filme, la estructura del relato y el análisis del discurso. Por último, en las conclusiones se abre una discusión sobre las representaciones simbólicas del clasismo con relación a los resultados obtenidos de la investigación.

Capítulo 1

¿Existen los elefantes blancos?: La relación compleja entre el cine y la representación de las clases sociales.

1.1.- El dilema de las clases sociales y el clasismo

En la actualidad el clasismo ha tomado una fuerte relevancia, se ha colocado en el debate público, tanto en los medios de comunicación, así como en diversas agendas políticas que le reconocen como una de las problemáticas que se busca erradicar en pos del bienestar y respeto entre los ciudadanos. Por su parte la academia no ha estado distante de dichas inquietudes, existe ya una tradición de estudios sobre el concepto de clasismo desde disciplinas consolidadas dentro de las ciencias sociales y las humanidades, aunque el peso de sus enfoques suele recaer fuertemente en su relación con la economía y las implicaciones que el clasismo llega a tener dentro de las estructuras del mundo social (Martínez, Saldívar, Flores, Sue, 2019). En ese sentido los estudios culturales pueden contribuir con nuevos enfoques sobre los estudios sobre el clasismo tomando como base su relación con los contenidos y sus propiedades simbólicas dentro de los diversos productos culturales.

Para hablar sobre las propiedades simbólicas del clasismo es necesario dar unos pasos hacia atrás para entender, primeramente, qué son las clases sociales. Para ello observaremos cómo el concepto toma diferentes dimensiones a partir de posturas teóricas diferentes, aquí nos centraremos específicamente en tres perspectivas. La primera, planteada por Marta Harnecker es de corte tradicional marxista, en ella ofrece una mirada sobre las clases sociales a partir del rol que

éstas tienen dentro de los medios de producción, posteriormente, se aborda una perspectiva con fuerte enfoque sociológico planteada por Anthony Giddens, donde se marca una diferencia de la anterior al hacer hincapié en los roles que las clases tienen dentro del mundo social, por otra parte una perspectiva con fuerte tendencia estructuralista como la que plantea Pierre Bourdieu nos lleva a entender las clases sociales a partir de la comprensión de sus propiedades simbólicas. La finalidad de contrastar estas tres visiones sobre las clases sociales es, aparte de vislumbrar la enorme complejidad que el concepto como tal implica, entender los diferentes factores que intervienen en el surgimiento del clasismo.

Dos visiones del concepto de clases sociales: Harnecker y Giddens.

El marxismo como corriente de pensamiento fue pionero en el estudio profundo del tema de las clases sociales, algo que llama la atención si toma en cuenta que fue precisamente uno de los conceptos que Karl Marx dejó pendiente de profundizar en su obra emblemática *El capital*. Aun así, el concepto de las clases sociales se ha convertido en uno de los pilares fundamentales dentro de la teoría marxista, pues es a través de esta separación que se hace de la sociedad en dos clases supuestamente antagónicas que se construye la base de su propuesta ideológica y política. Para Harnecker las clases sociales se trata de grupos de personas que se identifican a partir de sus posiciones y relaciones directas con los medios de producción. Son estas relaciones las que determinan si un individuo forma parte del grupo dominado, conformado por la mano de obra directa para la producción, o

sí formarán parte del grupo dominante, constituido por los propietarios de los medios de producción. El concepto de clases sociales según Harnecker refiere que:

Las clases sociales son grupos sociales antagónicos, en que uno se apropia del trabajo de otro a causa del lugar diferente que ocupan en la estructura económica de un modo de producción determinado, lugar que está determinado fundamentalmente por la forma específica en que se relaciona con los medios de producción (1985, 223).

Desde este punto de vista fuertemente marxista sólo existen dos tipos de clases sociales, burgueses (dominantes) y proletarios (dominados), con el paso de los años han adquirido distintos nombres en su clasificación, ricos y pobres, patronos y obreros, empresarios y asalariados, entre otros. Al final de cuentas independientemente de cambios su simple asignación termina separando grupos de personas entre quienes se encuentran en las posiciones más altas de la jerarquía y quienes se encuentran en posiciones mucho más bajas. Cada grupo se establece dentro posiciones diferentes dentro de los medios de producción, siendo el grupo dominado el que realiza trabajos de mucho mayor desgaste físico y el que menores retribuciones tendrá de las ganancias adquiridas por el producto resultado de dicho trabajo. Aunado a eso, su ubicación dentro de los medios de producción será inherente a su lugar ocupado dentro del espacio social externo al lugar de trabajo, que se traducirá en una serie de carencias y falta de oportunidades.

Esta gran brecha que separa a ambos grupos crea inevitablemente un conflicto entre ambas partes, es por ello que dentro del Marxismo se argumenta que las clases sociales son inevitablemente grupos antagónicos. Dicha desigualdad de

condiciones abarca muchos ámbitos más allá de los económicos y se perpetúan a través de diferentes mecanismos que aseguran la prevalencia de dichas condiciones haciéndolas ver incluso como condiciones naturales del ser humano. Referente a esto Harnecker (1985) menciona que la clase dominante en el modo de producción capitalista pasa a ser la clase que domina en la formación social. Ella hace que sus intereses de clase prevalezcan sobre los intereses de todas las otras clases (236).

Como se puede observar el concepto marxista de las clases sociales se concentra en clasificar el mundo social únicamente a partir de la identificación de dos grupos antagónicos, esto posiblemente se debe en gran parte a que de esta forma se puede entender una de sus premisas principales, la idea de que todos los cambios históricos y sociales son resultado de una constante e interminable lucha de clases. Ahora bien, es cierto que dentro de dicha dualidad se pueden identificar otros subgrupos, que sí bien no logran constituirse como otra clase social, tienen sin embargo un papel importante dentro de los mecanismos de dominación y perpetuación del status quo, es lo que ubicamos como clase media, que dentro de la corriente marxista más tradicional suele tener el nombre de pequeña burguesía. Dicho subgrupo se encuentra constituido por los administradores de los medios de producción y por los encargados del orden.

En contraposición con las corrientes marxistas tradicionales centradas en su mayoría a los campos de la economía y la política, Giddens hace una relectura del concepto de clases planteado por Marx y por Weber, pero desde una perspectiva de carácter mucho más sociológico, en ella el concepto de clase media ya no

aparece como sólo un subgrupo dentro de la dualidad marxista de clases, sino que toman una serie de características particulares que la constituyen como otra clase social específica, digna de analizar a profundidad.

A partir de una arqueología sobre los abordajes teóricos acerca de clases sociales planteadas desde el marxismo, Giddens plantea algunas limitaciones analíticas que dicha corriente epistemológica tiene para abordar las clases sociales dentro de estructuras sociales externas a los entornos de los medios de producción. De Weber rescata el significado político y social de la clase media dentro del sistema capitalista, aunque contextualizado en tiempos más recientes donde la clase media tiene un rol importante en la toma de decisiones políticas. Giddens rescata también de Weber la idea del rol del mercado como el principal vehículo para la formación de clases, pues como lo explica:

El capitalismo es una «sociedad clasista» en un sentido más fundamental que el feudalismo o que otros tipos de sociedad históricamente anteriores. Pues sólo con el advenimiento del capitalismo una relación clasista de índole explotadora pasa a formar parte del propio mecanismo del proceso productivo (Giddens, 1996,347).

En ese sentido se asume desde esta perspectiva que el clasismo es una condición inherente al capitalismo, siempre que exista una división de individuos por clases sociales, y entre más grande sean las brechas que alejan la igualdad de oportunidades existirá un antagonismo entre ambos grupos. Dicho antagonismo deviene en una especie de perpetua lucha de clases, que se da en diferentes espacios y que en ciertos casos pueden derivar en confrontaciones frontales como

la protesta o en su máxima expresión las revoluciones armadas. En muchos de estos casos dicha lucha de clases puede llegar a trastocar los intereses de las clases dominantes de manera significativa.

En contraparte, el antagonismo por parte del grupo social dominante alcanza unas dimensiones totalmente diferentes, manifestándose este de maneras mucho más sistematizadas, a diferencia de las anteriormente mencionadas que suelen ser más espontáneas. Este antagonismo tiene como objetivo principal preservar el orden social existente del que se benefician las clases altas y no dejar cabida a ninguna alteración que les sea perjudicial, para ello se recurre a la implementación de distintas técnicas y dispositivos que perpetúan dicha dominación. Harnecker menciona al respecto que:

La clase dominante en el modo de producción capitalista pasa a ser la clase que domina en la formación social. Ella hace que sus intereses de clase prevalezcan sobre los intereses de todas las otras clases. El carácter mismo de dominante la hace adquirir nuevas determinaciones que se encontraban ausentes en el nivel de modo de producción puro. Ella deberá, en efecto, mantener relaciones de explotación, de colaboración, de lucha política, etc., no sólo con el proletariado sino también con las otras clases de la formación social. Esto implica que tenga, en el seno mismo de la estructura de clases, instrumentos nuevos (económicos, políticos e ideológicos) que le permitan asegurar y perpetuar su dominación (1985,236).

Con la aparición de la clase media como categoría se da un giro en el entendimiento de las clases sociales, ya que ésta funciona como intermediaria entre

las relaciones de la clase alta con la clase baja, propicia una interrelación menos directa entre ellas y por ende media entre sus antagonismos. En realidad, dicha clase media se encuentra mucho más cercana, económica y espacialmente, a la clase dominada que a la dominante, aunque en cuestiones prácticas los individuos identificados como clase media suelen defender los intereses de la clase dominante debido a ciertas empatías de carácter ideológico. Para Giddens es en estas interacciones que aparecen las principales manifestaciones de clasismo.

Con base en lo anterior Giddens plantea que la clase media se encuentra constantemente en situaciones de contradicción, dicha contradicción se efectúa al momento de defender el orden preestablecido, y las causas de las desigualdades que perpetúan el régimen de dominación. Esto se debe en gran medida a un rechazo de dicha clase social a identificarse con los estratos más bajos de la clasificación. Como menciona Giddens (1996) los miembros de la nueva clase media «están, en parte, del lado del capital y, en parte, del lado del trabajo. Esta contradicción es inherente a su posición (358).

Las clases medias terminan tomando un rol de intermediarias entre la clase alta y la clase baja. De esta manera son mínimas las ocasiones en que los que ostentan el capital tengan una interacción directa con aquellos que prestan su mano de obra para la producción, en ese sentido las situaciones y comportamientos que devienen en clasismo son realizados en su mayoría por miembros de la clase media. Entre las clases medias existe un recelo, ya sea voluntario o involuntario, a pertenecer a la clase baja, ya que serlo representa una amenaza latente hacia ciertos beneficios que ostentan, como por ejemplo el no encontrarse ejerciendo

aquellos trabajos relacionados con el desgaste físico directo, y por contar con una mejor posición económica y social fuera del medio de producción.

Las clases sociales y el capital simbólico según Bourdieu

Sin embargo, abordar las clases sociales enfocándose meramente en el papel que desempeñan en torno a los medios de producción, no basta para vislumbrar los alcances de fenómenos como el clasismo. Ante ello Pierre Bourdieu amplía su análisis sobre las clases sociales más allá del campo económico, proponiendo una serie de categorías para entender el mundo social a partir de la clasificación de diversos campos donde interactúan los grupos sociales y donde el capital alcanza distintos matices. Como él mismo lo expresa al cuestionar la perspectiva marxista de clases:

Las insuficiencias de la teoría marxista de las clases, y en particular su incapacidad para dar cuenta del conjunto de las diferencias objetivamente atestiguadas, son el resultado de que al reducir el mundo social al campo económico, esta teoría se condena a definir la posición social solamente por referencia a la posición en las relaciones de producción económica, así como de que ignora al mismo tiempo las posiciones ocupadas en los diferentes campos y subcampos, en particular en las relaciones de producción cultural, y todas las oposiciones que estructuran el campo social y son irreducibles a la oposición entre propietarios y no propietarios de los medios de producción económica (1996, 301).

Así pues, una de las tesis principales de Bourdieu es que el mundo social se divide en campos, cada uno de ellos implica una serie de interacciones distintas por parte de los individuos que la integran y participan dentro de sus dinámicas, los individuos con capacidad de influir en las interacciones de dichos campos son conocidos dentro de la teoría bourdiana como agentes. Según Bourdieu la capacidad de agencia que tendrá cada individuo con respecto al campo donde interactúa estará condicionada por el nivel de capital que dicho individuo posea. Con capital no sólo se refiere al capital económico empleado dentro de la teoría marxista tradicional, sino que expande el concepto de capital a otros terrenos como lo son el social, el cultural y el terreno de lo simbólico. Es así como para Bourdieu:

La posición de un agente determinado en el espacio social puede definirse entonces por la posición que ocupa en los diferentes campos, es decir, en la distribución de los poderes que actúan en cada uno de ellos; estos poderes son ante todo el capital económico -en sus diversas especies-, el capital cultural y el social, así como el capital simbólico, comúnmente llamado prestigio, reputación, renombre, etcétera, que es la forma percibida y reconocida como legítima de estas diferentes especies de capital (1984, 283).

Desde la perspectiva bourdiana sobre las clases sociales no sólo aborda la clasificación de la sociedad con base en jerarquías basadas en el capital económico y en la objetivación del capital en bienes materiales que implican y sustentan diferente calidad de vida dentro del mundo social, sino que la categorización del mundo social en campos donde se aplican distintas especies de capital más allá del económico abona a un entendimiento de dimensiones más profunda sobre las dinámicas en que interactúan las clases sociales y el clasismo.

Desde este enfoque no podría ser posible ubicar a las clases sociales en espacios específicos de asentamiento, reunión o convivencia, pues desde esta perspectiva las clases sociales, más que pertenecer a grupos reales que compartan espacios determinados, son sus condiciones las que los llevan a frecuentar, asentarse o reunirse en espacios determinados (clubes, fraccionamientos, asociaciones, colegios privados, etc). Según Bourdieu (1984) las clases sociales constituyen conjuntos de agentes que ocupan posiciones semejantes y que, situados en condiciones semejantes y sometidos a condicionamientos semejantes tienen todas las probabilidades de tener disposiciones e intereses semejantes, tanto prácticas como tomas de posición semejantes (284).

La teoría bourdiana sobre clases sociales tiene aportaciones muy significativas, una muy importante es la incorporación de la cultura como forma de capital, que se distingue del capital económico y el capital social, en el aspecto de que éste toma mucha mayor relevancia dentro de las instituciones encargadas de la educación, así como las instituciones encargadas de divulgar y difundir la cultura. Es así como los espacios donde más fuerza tendrá el capital cultural serán dentro de las escuelas, universidades, museos, galerías, etc. En estos campos donde el capital cultural tiene mayor peso interactúan dos tipos de específicos de agentes; los agentes creativos, quienes se encargan de crear los productos culturales que consume la sociedad, y también aparecen los agentes legitimadores de la obra, que a base de sus propios criterios del gusto distinguen a los productos culturales como obra de arte o como cultura de masas.

Otra importante aportación de la teoría bourdiana a este tema es la noción de capital simbólico, que a diferencia de los otros capitales cuenta con la peculiaridad de transitar libremente entre los distintos campos. El capital simbólico es lo que en la práctica se conoce como prestigio o distinción, o sea un reconocimiento social que brinda estatus a los agentes para que las acciones y opiniones emitidas en torno a ciertos asuntos cobren mucha más relevancia que las emitidas por otros individuos que carezcan de dicho capital. Como lo plantea Bourdieu (1984) el capital simbólico -otro nombre de distinción- no es sino el capital de cualquier especie, cuando es percibido por un agente dotado de categorías de percepción que provienen de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando es conocido y reconocido como natural (293).

En ese sentido, el capital simbólico es difícil de encapsular en un campo específico, siendo éste capaz de navegar entre lo económico, lo social y lo cultural. Siendo ésta la legitimación de una abstracción que funciona como enorme potencial para incidir en acciones y decisiones que se realicen en los diferentes campos. Al tratarse de algo intangible el capital simbólico no se puede materializar, pero las acciones y decisiones tomadas por los agentes empleando dicho capital sí se terminan materializando y por ende tienen consecuencias dentro de su campo.

Bourdieu coincide con la visión antagonista de clases planteada desde el marxismo tradicional cuando concibe a los campos de los ámbitos económicos, sociales y culturales como lugares de lucha constante, aunque con matices distintos. Así lo expresa cuando dice que todo campo es el lugar de una lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división del campo.

La cuestión de la legitimidad surge de la propia posibilidad de este cuestionamiento, de esta ruptura con la doxa que acepta como una evidencia el orden habitual (Bourdieu, 1984, 298).

Dentro de esta lucha constante aparece el clasismo como una manifestación que intenta marcar una diferencia entre las personas a partir de su clasificación dentro de alguna clase social. Cabe resaltar que no sólo implica definir las diferencias entre ambos grupos, sino que denota una superioridad de un grupo por encima del otro a partir de la distinción de los valores que supuestamente se les atribuyen por naturaleza. Así pues, el objetivo del clasismo no sólo es hacer visible la existencia de clases sociales, sino adjudicar atributos negativos a un grupo de personas por el simple hecho de pertenecer a un estrato social específico.

En ese aspecto el clasismo se inserta como una de las tantas manifestaciones de la violencia estructural que rigen dentro del sistema. Cuando se habla de violencia estructural más que referirse a una violencia en sí hace referencia a una forma de dominación que crea las condiciones para continuar perpetuando las desigualdades entre los grupos sociales. Es así que el clasismo como expresión comparte similitudes con otras manifestaciones habituales de la violencia estructural como lo son el racismo, el machismo, la misoginia, la homofobia, etc. Dichas violencias estructurales tienen la peculiaridad de ser manifiestas, pero también, a la vez ser de carácter simbólico.

1.2.- El clasismo como forma de violencia simbólica

Existen tipos de violencia que suelen ser claramente perceptibles, como lo son las agresiones físicas, el uso desmedido de la fuerza para coaccionar a alguien o el uso expresiones verbales denigrantes como los son los insultos, por sólo mencionar algunos ejemplos. Sin embargo, también existen otro tipo de manifestaciones de violencia mucho más subjetivas, que se suelen expresar de formas mucho más sutiles, y que usualmente se encuentran interiorizadas dentro de la sociedad al grado de aparentar acciones naturales, dichas manifestaciones de violencia crean las condiciones para en muchas ocasiones desembocar en manifestaciones de violencia física. El clasismo no es ajeno a estas dinámicas, al contrario, es en estos ámbitos donde suele germinar su semilla.

Slavoj Zizek (2009) plantea que existen formas de violencia que tienen carácter sistémico, y que son consecuencia directa del control homogéneo de los sistemas económicos y políticos dominantes. Esta modalidad sistémica de violencia no sólo abarca las agresiones físicas o actos represivos fácilmente perceptibles de identificar como actos violentos, sino que también engloba aquellas manifestaciones que transitan por los campos de lo simbólico, como lo son aquellas transmitidas por medio del lenguaje.

“hay una violencia «simbólica» encarnada en el lenguaje y sus formas. Como veremos después, esta violencia no se da sólo en los obvios —y muy estudiados— casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales: todavía hay una forma más primaria de

violencia, que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido (Zizek, 2009,10).

Para Chun-Hal (2016), tanto la violencia estructural como la simbólica presuponen la relación de dominación, la relación jerárquica y antagonista de clase. (53), esto quiere decir que para que puedan llevarse a cabo tiene que existir de origen un escenario donde cohabitan un grupo social que ejerza el poder sobre otro grupo social con condiciones más desfavorables. A este respecto la idea de Chul-Han sobre los mecanismos de la violencia estructural suelen ser muy similares a las premisas que explican la existencia de clases y su diferenciación social. En relación con eso se puede entender que tanto la violencia estructural, como la violencia simbólica funcionan como dispositivos que perpetúan las relaciones asimétricas entre los distintos grupos sociales.

La violencia estructural se refiere a una serie de condiciones desiguales y desfavorables dentro del sistema a las que son expuestos ciertos grupos sociales, estas condiciones suelen venir de facto desde el nacimiento y al paso de los años acompañan a las personas en su desarrollo, imposibilitando que los miembros de los grupos sociales que se encuentran en las partes inferiores de la relación jerárquica cuenten con oportunidades que les permitan ascender a otras posiciones. Cuando llegan a ocurrir lo hacen a cuentagotas y de manera bastante controlada. Para Chu-Hal (2016) las estructuras establecidas en el sistema social se ocupan de la persistencia de las condiciones de injusticia. Fijan las relaciones de poder injustas y, en consecuencia, la diferencia de oportunidades en la vida, sin manifestarse como tales (52).

Por su parte, la violencia simbólica funciona como dispositivo que se encarga de perpetuar dicha dominación a través de la normalización de las condiciones injustas, y se diferencia de los dispositivos que emplean la violencia física como medida principal de acción punitiva. En relación con la violencia simbólica Chul-Han comenta que su invisibilidad hace que las víctimas de la violencia no tomen conciencia directa de la relación de dominación. Ahí reside su eficiencia (52).

La teoría de Althusser (1986) sobre los aparatos ideológicos del Estado ayuda a entender cómo funciona la relación entre la violencia simbólica y el empleo de dispositivos como forma de dominación. Althusser divide a los aparatos del Estado en dos categorías, los aparatos represivos del Estado y los aparatos ideológicos del Estado, en la primera categoría ubica al gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales y las leyes. En el segundo se ubican la religión, el sistema escolar, el sistema jurídico, el sistema político, los distintos medios de comunicación y la producción cultural, en estos dos últimos es donde podemos ubicar al cine.

Es por medio de los aparatos ideológicos del Estado que se imponen las formas de pensamiento y el actuar de los grupos dominantes hacia los diversos grupos sociales que no ostentan el poder, esto se logra debido a la hegemonía, entendida por Hall (2010) como una forma de poder basada en el liderazgo por un grupo en muchos campos de actividad al mismo tiempo, por lo que su ascendencia demanda un consentimiento amplio y que parezca natural e inevitable (431).

A través de discursos hegemónicos la violencia pasa de manifestarse en formas físicas objetivas a ceder su rol a expresiones simbólicas subjetivas, cuya principal meta es hacer ver como naturales las condiciones de dominación. Es así

que productos culturales como el cine, la literatura, la música y los programas televisivos se convierten en los vehículos ideales para transmitir diversos mensajes cargados de clasismo, racismo, machismo, misoginia y homofobia, entre otras manifestaciones que explícitamente o implícitamente logren marginar a cualquier individuo o grupo de individuos que no encajen dentro de los patrones étnicos, económicos e ideológicos que caracterizan a los individuos miembros de las más altas cúpulas socioeconómicas. La efectividad de dichas manifestaciones estará siempre en su constante normalización, como lo expresa Chun-Hal (2016)

La violencia simbólica pone a un mismo nivel la comprensión de lo que es y la conformidad con el poder. Consolida la relación de dominación con gran eficacia, porque la muestra casi como naturaleza, como un hecho, un es-así, que nadie puede poner en duda (55).

Definir a un grupo social como minoría no siempre obedece a cuestiones relacionadas con los números de población, sino que en algunos casos dicha clasificación conlleva cuestiones ideológicas. Ante este asunto Rabinovich (2013) expresa al respecto que esas mayorías numéricas que por los azares eufemísticos suelen llamar “minorías” y cuyo apelativo se debe posiblemente a ser considerados “menores” en el sentido de infantes, sin derecho a la palabra (44).

En el ámbito de las clases sociales el grupo con ingresos altos sería el que en estricto sentido numérico constituye el grupo minoritario entre la población, sin embargo, al tratarse del grupo con derecho a la palabra son quienes construyen los discursos hegemónicos, que se presentan como la lógica de las mayorías, mientras que los otros grupos sociales, cuyo espectro es más amplio abarcan desde la clase media hasta aquellas personas que viven en algún tipo de marginación social, no

suelen tener el derecho a la palabra, y en dado caso de tenerla son catalogadas como expresiones de las minorías.

Por medio de las distintas facetas del lenguaje, no sólo a través del texto sino también a través del lenguaje visual, podemos encontrar representadas algunas de estas violencias en su carácter simbólico. Dentro del cine, por ejemplo, podemos encontrar distintas representaciones del clasismo y del racismo plasmadas de formas sutiles que contribuyen a reafirmar esta teoría. Antes de profundizar en lo antes dicho, se hará hincapié en la relación que existe entre clasismo y racismo pensados ambos como manifestaciones de violencia simbólica. Los dos conceptos, aunque cuenten con características específicas propias se encuentran profundamente interseccionados, por lo que es importante abordar el estudio de uno sin disociarse completamente del otro.

Al existir dicha intersección entre el clasismo y el racismo entendidas como parte de estas violencias estructurales y simbólicas, entonces es probable que algunas definiciones empleadas en el análisis del racismo sean aplicables también para el análisis del clasismo. En ese sentido cobra relevancia la categorización que hace Todorov (2013) sobre el racismo, donde plantea una distinción entre el racismo como comportamiento y el racismo como ideología, que bien puede ser aplicable para entender los mecanismos del clasismo.

La palabra racismo, en su acepción común, designa dos dominios muy distintos de la realidad: se trata por un lado de un comportamiento, que la mayoría de las veces está constituido por odio y menosprecio con respecto a personas que

poseen características físicas bien definidas y distintas a las nuestras; y, por el otro, de una ideología, de una doctrina concerniente a las razas humanas (115).

Sí el racismo puede entenderse a partir de esta clasificación cabría pensar que para el estudio del clasismo podría ser pertinente. En ese sentido ubico también dos dominios dentro del clasismo, uno entendido como comportamiento y otro entendido como doctrina. El primero estaría constituido por reacciones de menosprecio dirigidas hacía individuos pertenecientes a una clase social con mucho menor capital (económico, social y cultural). En su mayoría dichas reacciones se conciben como expresiones muchas veces no intencionadas, pero sí claramente naturalizadas mediante la hegemonía cultural de la clase dominante. Por otra parte, tendríamos una serie de discursos con fuerte carácter ideológico y abiertamente intencionados que legitiman los comportamientos despectivos antes referidos.

Al entenderse el clasismo como forma de violencia, sería lógico que comparta las mismas categorías en que se puede clasificar la violencia. Además del clasismo directo y objetivo anteriormente mencionado, existiría también un clasismo estructural, un clasismo sistémico y un clasismo simbólico. Tendríamos así manifestaciones de clasismo objetivas y latentes que son perceptibles e identificables y por ende, fáciles de poner en escrutinio, por otra parte, existen manifestaciones subjetivas más complejas que necesitan cierto nivel de lectura connotativa para ser percibidas, y por ende, suelen escapar del escrutinio.

A través de productos culturales como el cine se construyen representaciones maniqueas y estereotipadas sobre las mal llamadas minorías, casi siempre vistas desde la perspectiva de quienes ostentan la hegemonía y por ende

construyen los discursos que impregnan los contenidos de los productos culturales. El concepto de otredad, entendido éste como la forma en que se concibe y se entiende al Otro puede ayudar a entender cómo funcionan dichas dinámicas, y es que en muchas ocasiones las representaciones de clasismo parecieran más obedecer a una exclusión de los grupos sociales por considerarlos ajenos y diferentes que a manifestaciones implícitas e intencionadas de violencia discriminatoria.

El clasismo simbólico como forma de otredad

Dentro de la filosofía existe toda una corriente dedicada a explorar lo que constituye al Otro, para esto se han utilizado los términos de otredad o alteridad, ambos conceptos se utilizan para nombrar al estudio de los fenómenos que intentan definir al Otro. Que exista una amplia teoría alrededor de dichos conceptos no necesariamente significa que existan coincidencias entre lo que se entiende por lo Otro, pues esta dependerá siempre del enfoque desde donde se aborde. Como lo plantea Rabinovich (2013), la tentación de definir a lo Otro ha sido una constante del pensamiento occidental. Dicha pretensión puede leerse como una confesión de cierta pulsión quimerista que forma parte de las plumas más sesudas de la historia de la filosofía (43).

En los estudios culturales el concepto de otredad ha sido utilizado para intentar explicar las relaciones, diferencias y tipos de interacciones que existen entre las diversas culturas, para estos objetivos se ha planteado el fenómeno de la otredad más allá del campo filosófico hacia las ciencias sociales donde el concepto tiene notable peso e importancia, como sucede en la antropología, la sociología y la

psicología. Por ejemplo, en el campo antropológico la otredad ayuda a entender situaciones comunes como el exotismo hacía ciertas culturas nativas alejadas de la modernidad a las que erróneamente se les catalogó como culturas primitivas.

En la práctica, la preferencia exótica va acompañada casi siempre de una atracción por ciertos contenidos, a expensas de otros; //. Esos contenidos, por lo común se escogen a lo largo de un eje en el que se opone la simplicidad a la complejidad, la naturaleza al arte, el origen al progreso, el salvajismo al carácter social, la espontaneidad a las luces. En consecuencia, existen teóricamente dos especies simétricas de exotismo, según que el pueblo o la cultura valorados sean considerados como más simples o más complejos que nosotros, más naturales o más artificiales, etc (Todorov, 307).

La otredad ha sido importante para abordar el racismo como fenómeno social, hay que recordar que es la forma de violencia que más se relaciona con el clasismo, por ejemplo, se ha llegado a entender que el primer paso para que un grupo social sea percibido como parte de los Otros primeramente se parte de las diferencias entre rasgos fenotípicos, a los cuales se les van sumando otro tipo de diferenciaciones como la cultural, la lingüística o la religiosa. En ese sentido no importa que científicamente no se pueda comprobar la existencia de "razas" entre los seres humanos, para muchos individuos la pura percepción de que esa persona se vea diferente justifica la percepción de ese Otro, y por ende se les da un trato diferente. Por ello Todorov (2013) hace énfasis en decir que el hecho de que las "razas" existan o no para los científicos no influye en nada en la percepción de un individuo cualquiera, que comprueba perfectamente que las diferencias están ahí (117).

Ricoeur (2023) plantea que es erróneo abordar al Otro como entidad independiente o ajena a la individualidad, ya que, desde su perspectiva, el reconocimiento de ese Otro se construye a partir de una subjetividad que necesita de ese Otro para constituirse a sí misma. En ese sentido para el autor, hablar de sí mismo (ipseidad) y hablar de lo Otro (otredad) forman parte de una misma dialéctica. La subjetividad de una persona siempre será el factor decisivo que defina los niveles de otredad de la otra persona, lo mismo sucede en las colectividades, un grupo de personas que se identifican con cierto grupo social catalogan a todos aquellos que no pertenecen a su grupo como los Otros, aun cuando como seres humanos no existan dichas diferencias.

de una manera o de otra, siempre he sabido que el otro no es uno de mis objetos de pensamiento, sino, como yo, un sujeto de pensamiento; que me percibe a mí mismo como otro distinto de él mismo; que, juntos, miramos el mundo como una naturaleza común; que, juntos también, edificamos comunidades de personas capaces de conducirse a su vez, en la escena de la historia como personalidades de grado superior (Ricoeur,2023, 369).

1.3.- Cine y representación

Se suele reconocer al cine como la primera expresión del arte surgido dentro de la modernidad. Esto se debe en gran parte a que fue necesario de cierto avance técnico para poder llevar a cabo el registro y proyección de imágenes en movimiento, lo cual se logró definitivamente con el invento del cinematógrafo, cuando allá por 1895, en el sótano del Grand Café, en el número 14 del Boulevard des Capucines en París, se proyectaron por vez primera imágenes en movimiento

desde un cinematógrafo (Gubern, 2023), tras este acontecimiento el cine rápidamente se destacó como uno de los inventos más innovadores de su época.

En cierta medida su innovación no radicó únicamente en su cualidad de reproducir imágenes en movimiento, esto ya se había conseguido con la cronofotografía de Étienne-Jules Marey y el kinetoscopio de Thomas Alva Edison, sino que a diferencia de dichos inventos antecesores cuya experiencia era de carácter individual, el cinematógrafo brindaba la oportunidad de mostrar las imágenes en movimiento a un amplio público reunido en un mismo espacio, así nacería el cine como una experiencia colectiva.

Sin embargo las primeras proyecciones estaban lejos de mostrar imágenes como las que estamos acostumbrados a mirar actualmente en el cine ya que estas se trataban simplemente de registros visuales de actividades cotidianas, es así que las primeras diez vistas proyectadas por el cinematógrafo fueron: *La salida de los obreros de la fábrica Lumiere*, *Riña de niños*, *Los fosos de las Tullerías*, *La llegada del tren*, *El regimiento*, *El herrero*, *Partida de naipes*, *Destrucción de las malas hierbas*, *La demolición de un muro*, y *El mar*, (Gubern, 2023), estas vistas lograron fascinar a las audiencias aun cuando lo que mostraban era aquello que ellos mismos podían observar al andar por las calles.

La fascinación radicó en el hecho de tener la posibilidad de observar el mundo exterior desde un espacio interior, Morín (2011) menciona que lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando en la estación (hubiera bastado ir a la estación o a la fábrica) sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salón Indien

por lo real sino por la imagen de lo real. Lumiere había sentido y explotado el encanto de la imagen cinematográfica (Morín, 22).

Su cualidad como experiencia colectiva contribuyó a que el cine rápidamente se convirtiera en el espectáculo predilecto de las masas. Otra de las razones que contribuyeron a su rápida aceptación como medio de entretenimiento fue la incorporación de la ficción, rápidamente el cine pasó de proyectar registros de la vida cotidiana a representar obras teatrales, esto sucedió cuando los empresarios dedicados al negocio del entretenimiento se percataron que era mucho más práctico y rentable transportar una película que todo el equipo material y humano que un espectáculo conlleva. Es así como la simbiosis entre cine y espectáculo se logró casi de manera inmediata, posteriormente se distanciará marcadamente de las reglas del teatro para desarrollar un lenguaje propio.

El cine de la otredad

Esta consolidación ante el público propició el surgimiento de industrias dedicadas exclusivamente a dicho mercado en distintas naciones, destacan los casos de países con alto desarrollo económico como Estados Unidos, Francia y Reino Unido, sin embargo, este fenómeno no fue meramente exclusivo de grandes potencias económicas, en regiones de América Latina y Asia también surgieron industrias dedicadas a la realización de películas desde épocas muy tempranas. Es así como naciones de diversas latitudes como India, Turquía, Brasil, Argentina y México

gozan de una larga tradición cinematográfica que sobrepasan los cien años, solo por mencionar algunos ejemplos. (Sadoul,2010)

Es curioso cómo a pesar de que las cinematografías en las referidas naciones suelen tener más o menos la misma antigüedad que las de las potencias de occidente, la epistemología relacionada con la historia del cine y las teorías cinematográficas suelen decantarse por perspectivas eurocentristas, con énfasis en las aportaciones técnicas, estéticas y narrativas surgidas tanto en Estados Unidos como en Europa por encima de las aportaciones surgidas en otras latitudes. Esta marginación epistémica ha orillado a catalogar todo tipo de cine surgido fuera de Europa y Estado Unidos de Norteamérica como un cine subalterno, creado en los márgenes de la civilización y por ende repletos de otredad.

La otredad en el cine siempre va a estar ligada a los discursos hegemónicos, ya que estos funcionan a dos niveles, por una parte, es por medio del discurso que se categoriza como subalterno todo aquel cine que no provenga del ethos dominante, por otra parte, el discurso funciona como una perspectiva que se toma como punto de partida al momento de representar mundos, personajes y situaciones dentro de las películas. Los actuales paradigmas hacen énfasis en la deconstrucción de los discursos hegemónicos para así reivindicar aquellas voces que han sido opacadas a lo largo de la historia. En ese sentido Spivak (1988) se cuestiona lo siguiente:

¿Puede realmente hablar el individuo subalterno haciendo emerger su voz desde la otra orilla, inmerso en la división internacional del trabajo promovida en la sociedad capitalista, dentro y fuera del circuito de la violencia

epistémica de una legislación imperialista y de programa educativo que viene a complementar un texto más temprano? (15)

Tomemos un caso latinoamericano sobre deconstrucción de los discursos hegemónicos. Existe en Latinoamérica la tradición de referir situaciones que les ocurren a los grupos sociales más marginados, muchas de estas películas intentan a través del relato denunciar la pobreza, la corrupción o algún tipo de abuso de autoridad por parte del sistema a dichos segmentos de la población. Ejemplos hay en abundancia; desde *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) en Argentina, pasando por *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) en México, *El pagador de promesas* (Anselmo Duarte, 1962) en Brasil, *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969) en Chile o *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1988) en Colombia. Por sólo mencionar algunos filmes representativos de la región latinoamericana.

Una contra respuesta crítica a esta tradición se dio en 1978 en Colombia cuando los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo publicaron un manifiesto en contra de la tendencia a explotar y mercantilizar la pobreza con fines artísticos por parte de muchos cineastas de su país. A la par del manifiesto realizaron la película *Agarrando Pueblo* (1978), un falso documental donde exponen a modo de sátira a un grupo de realizadores explotando, con muy poca ética, la pobreza y marginación de los pobladores de la ciudad de Cali. A partir de este suceso se comenzó a utilizar el concepto de "porno-miseria" para nombrar a la mercantilización de la miseria a través del cine y a la estetización de la pobreza extrema.

Y es que ya sea de manera intencional o no, el cine se ha caracterizado como el medio por excelencia para la construcción de imaginarios colectivos, gracias a las películas tenemos idea de cómo son las culturas e idiosincrasia en diferentes

regiones del planeta, dicha construcción de imaginarios se logra tanto mediante las formas estéticas empleadas en los filmes, como mediante los relatos que se nos cuentan. Es así como cada nación termina representando en su cinematografía rasgos importantes sobre sus identidades y problemáticas.

Sin embargo, esta cualidad del cine llega a tener una doble cara, pues a la par de representar identidades, culturas e idiosincrasias, puede también representar una serie de estereotipos y prejuicios que se configuran como formas de estas violencias antes mencionadas, que tienen la particularidad de ser simbólicas, estructurales y sistémicas, y es que el cine siempre está representando algo, mejor dicho, el cine significa representación per se. Es por ello por lo que en las ciencias sociales y las humanidades las películas constituyen un objeto de estudio importante.

1.4.- Sobre las representaciones

A lo largo de su historia el ser humano ha mostrado una inquietud por representar de manera visual su propio entorno y experiencias. El registro de estas acciones abarca desde pinturas rupestres encontradas en cavernas, pasando por las distintas facetas evolutivas del arte pictórico, hasta llegar a las representaciones visuales que logran una mayor semejanza con la realidad, como lo son la fotografía y el cine. En ese aspecto el cine destacó debido a su cualidad de poner en movimiento las imágenes, logrando que el espectador percibiera representaciones mucho más cercanas a la realidad que las observadas por medio de imágenes fijas como la pintura y la fotografía.

Según Stuart Hall (2014) podemos entender las representaciones como la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje. Es decir que para representar algo (objetos, conceptos o ideas) es necesario sustituir ese algo por un signo preestablecido dentro de un lenguaje que sea común entre un grupo de individuos o culturas específicas. Como lo indica Hall (2014) la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura (447).

Con lenguaje no se hace referencia exclusivamente al lenguaje escrito, sino que también entran otras formas de comunicar como el lenguaje visual, donde el cine encuentra su medio de expresión. El punto intermedio que entrelaza las representaciones con el lenguaje se le conoce como signo. Hall (2014) clasifica los mecanismos que intervienen en el proceso de representación de la siguiente manera: 1) Los sistemas de representación; que podríamos entender como los modos de organizar, agrupar y clasificar conceptos, así como de establecer relaciones complejas entre ellos. 2) Un lenguaje compartido que ayude a darle sentido al proceso de sustitución de los conceptos e ideas por dichos signos.

En el caso específico del lenguaje visual los signos reciben el nombre de íconos, y funcionan de forma diferente a los signos empleados en el lenguaje escrito ya que los íconos llegan a tener mayor semejanza con aquello que se desea representar. Para Hall (2014) Un ejemplo muy concreto sería que la fotografía de un árbol tiene mayor similitud con un árbol que la misma palabra árbol, sin embargo, pese a sus similitudes la fotografía no deja de tratarse también de una mera representación del árbol en cuestión.

Es debido a esto que se considera al cine como un medio icónico por naturaleza, su cualidad de plasmar imágenes en movimiento con sonido incorporado llega a cimentar la idea en el imaginario de sus espectadores de que lo representado en pantalla es más cercano a la realidad que cualquier otra manifestación visual, aunque por más fidedigno que parezca lo que aparece en pantalla no dejan de ser representaciones.

De las representaciones a los estereotipos

Cuando en una representación se reducen o simplifican las características y rasgos de una persona, o grupo de personas, se dice que se está recurriendo a estereotipos. Estas reducciones de los atributos y comportamientos de un grupo en concreto de individuos suelen estar constantemente ligadas a condiciones de carácter étnico, de sexo o de clase, por sólo mencionar las más comunes. Como menciona Hall:

Los estereotipos retienen unas cuantas características “sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas” acerca de una persona, reducen todo acerca de una persona a esos rasgos, los exageran y simplifican y los fijan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad (2014, 430).

El tema de los estereotipos ha sido abordado desde los estudios culturales por Richard Dyer (1999), quien explica la importancia de identificar la diferencia entre estereotipar y tipificar. Según Dyer la acción de tipificar puede entenderse como una forma de clasificar las cosas, las personas y los lugares de acuerdo

con ciertas referencias que tenemos en nuestra mente de cosas, personas y lugares similares existentes dentro de nuestro entorno y cultura. En cierta medida es a través del acto de tipificar que las cosas llegan a tener sentido.

Para Dyer (1999) constantemente damos sentido a las cosas en términos de algunas categorías más amplias, a ello refiere la tipificación (2), sin embargo, en algunos casos al momento de clasificar a individuos llegamos a reducir, exagerar o simplificar sus rasgos, características o propiedades pasando de la tipificación a la estereotipación. Dentro de la creación artística suele suceder que se recurra al uso de estereotipos cuando los autores desconocen el contexto de los personajes que integrarán su obra. El cine es bastante proclive a la construcción constante de estereotipos dentro de sus relatos, los ejemplos abundan, sólo por mencionar un caso, en México está la recurrente estereotipación de las comunidades indígenas a lo largo de su historia. En ese sentido los estereotipos cumplen una función comunicativa.

Ante dicha problemática cabría preguntarse ¿Cómo es que se transita de intentar representar un segmento de la realidad a representar estereotipos que abonan a los discursos impregnados de violencia dentro del cine?, Para Hall, al momento de abordar el tema de las representaciones es importante entender la configuración de las representaciones dentro de las lógicas del discurso. En ese aspecto Hall rescata las ideas planteadas por Foucault en torno a que es el discurso quien construye los tópicos que dotan de sentido a las representaciones, esta noción plantea que el discurso:

Define y produce los objetos de nuestro conocimiento, gobierna el modo como se puede hablar y razonar acerca de un tópico. También influencia el modo de poner en práctica y usar las ideas para regular la conducta de los otros (Hall, 2014, 469).

Ahora bien, en el caso del cine, se identifican dos formas en que se representa el clasismo como forma de violencia simbólica, en algunos casos se recurre al manejo de estereotipos para representar personajes de clases sociales menos privilegiadas, mientras que por otra parte se recurre a una exclusión del Otro, invisibilizando la presencia o restando la capacidad de agencia de cualquier grupo social que no pertenezca a la clase social privilegiada, que por lo regular en esos casos corresponden a los personajes protagónicos.

Representación, discurso y exclusión

Se parte de la premisa de que existen relaciones asimétricas entre los distintos grupos sociales. Si las diferencias caracterizan la relación entre clases, se logra entender que no todos los grupos cuentan con el mismo poder de representar y representarse. En ese sentido la mayor parte de las representaciones que observamos por medio de las películas provienen de la perspectiva específica de un sector, que es el sector que goza de las oportunidades para poder representar. Como Hall menciona (2010) un polo es usualmente el dominante, el que incluye al otro dentro de su campo de operaciones. Siempre existe una relación de poder entre los polos de una oposición binaria (420).

Es así que, al tratarse de representaciones nacidas desde la perspectiva de un solo polo, estas terminan cayendo en muchas ocasiones en la implementación

de tópicos como la estereotipación o la exclusión, en ese aspecto menciona Hall (2010) el poder, parece, tiene que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto “régimen de representación”. Incluye el ejercicio de poder simbólico a través de las prácticas representacionales (431).

Cabría preguntarse entonces, ¿Quién es el responsable de representar este tipo de violencias simbólicas insertas dentro de las películas?, esto nos llevaría a discutir quien es el autor en una película. En el ámbito del arte suele considerarse la obra como un producto creativo donde, tanto el fondo como la forma, obedecen a una explícita planeación y desarrollo por parte de una mente creadora, la del autor. En el cine hablar de la autoría de la película siempre genera debate, en cierta medida debido al carácter colaborativo del cine, como plantea Mitry (2006), preguntarse quién es el autor de un film equivale a suponer que todos los films se realizan de la misma manera, según reglas o métodos idénticos. Lo cual implica ignorar, desde el principio, las condiciones materiales de la producción cinematográfica (24).

Si bien desde sus orígenes en el cine se ha destacado el nombre de ciertos realizadores como artistas debido al manejo de un estilo particular claramente identificable, o por el abordaje recurrente de ciertas temáticas en sus películas, determinar el rol del director como el autor indiscutido del filme no siempre lograba el consenso que tiene ahora, en cierta medida debido al peso que en cierta época se le otorgó a los productores por ser los propietarios legales del material filmado. Ante ello Mitry (2006) plantea que, por estar el cine industrializado, todo film es

producto de un trabajo colectivo; pero si diversos técnicos tienen que resolver problemas particulares, el conjunto es siempre planteado por uno solo, que lo orienta en la dirección que desea verle toma (24).

No es hasta la década de los sesenta que se cimenta la teoría del autor para referirse al director de cine, esta idea recibió impulso en Francia por parte de la crítica especializada que publicaba en la prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma*. Como menciona Gubern (2023) frente al cine de guionistas y al cine de productor, los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinema*, seguidores y discípulos de André Bazin, oponen el "cine de autor", que busca expresión a través de la puesta en escena (411). Dicha teoría del autor resulta ser conflictiva pues parte de la premisa de que el responsable absoluto de las imágenes que observamos dentro de la película corresponde a quien la dirige, algo que contrasta con la noción de arte colectivo. Al respecto Mitrý (2006) responde que decir que un film es una obra colectiva, dejando entender con esto que el autor es esa misma colectividad constituye un absurdo, supone confundir autor y entorno (24).

Es importante mencionar que reconocer al director de la película como autor no significa responsabilizarlo sobre los estereotipos, exclusiones o cualquier otro tipo de representación simbólica de violencia dentro del filme. Es común hablar de la relación entre el artista y su creación como si no existieran otros factores involucrados que condicionen el discurso dentro de la obra. Pensar en la obra de ese modo niega el hecho de que los autores se encuentran insertos dentro de un contexto histórico, social y cultural específico que trae consigo una serie de

prácticas sociales que condicionan y terminan influyendo en los discursos que impregnan la obra. Como lo expresa Foucault (2005)

si se habla tan fácilmente y sin preguntarse más de la «obra» de un autor es porque se la supone definida por cierta función de expresión. Se admite que debe haber en ello un nivel (tan profundo como es necesario imaginarlo) en el cual la obra se revela, en todos sus fragmentos, incluso los más minúsculos y los más inesenciales, como la expresión del pensamiento, o de la experiencia, o de la imaginación, o del inconsciente del autor, o aun de las determinaciones históricas en que estaba inmerso (37).

En ese aspecto sucede que las mismas condiciones estructurales que posibilitan y acentúan las diferencias sociales terminan envolviendo las dinámicas del quehacer cinematográfico, lo que termina reflejándose tanto en los contenidos como en las formas de las películas. Para Foucault (2005) es el autor quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real (31). Pero tampoco habrá que olvidar que ese autor se encuentra ubicado en un contexto, y sí en dicho contexto se fragua una violencia estructural y sistémica, la obra de arte que produce dicho artista, en este caso a través del cine, terminará representando elementos de dicha violencia, por lo menos de manera simbólica.

Capítulo 2

¿Cómo ubicar a los elefantes blancos?: Propuesta metodológica de análisis cinematográfico

2.1.- El cine como campo de estudio

Dentro de los campos de las ciencias sociales y las humanidades existe un fuerte debate en torno al valor de carácter cualitativo que puede otorgar una investigación realizada a partir de material visual. Usualmente dicha discusión circula alrededor de dos ejes, uno de carácter teórico y otro de carácter metodológico. La primera parte de la discusión se enfoca en la posibilidad de develar fenómenos sociales a partir de conclusiones surgidas exclusivamente del análisis de material visual, sin implicar necesariamente estudios de campo hacia grupos específicos. El segundo aspecto parte de que, en caso de que la respuesta al anterior cuestionamiento sea afirmativa, ¿cuáles serían los métodos que se deben utilizar para darle carácter científico a los métodos de análisis sin caer en una interpretación subjetiva deliberada?

Con respecto a la interrogante sobre si el análisis de imágenes puede brindarnos información valiosa de carácter científico Marcus Banks (2008) explica que el estudio de las imágenes o la recopilación de datos a través de las imágenes nos permite acceder una comprensión sociológica que no se puede revelar por otros medios (23). Banks reconoce que, aunque este tipo de estudios resultan ser mucho más comunes en áreas relacionadas con los estudios sobre cine, comunicación o historia del arte, en las últimas décadas otras áreas como la antropología y la

sociología han terminado incorporando el análisis de material visual como parte de sus modalidades de investigación. Esto se debe, en cierta medida, a la innegable proliferación de material visual que las nuevas tecnologías proveen, sin la que sería muy difícil comprender las dinámicas actuales de la sociedad. Sin embargo, la relación entre las ciencias sociales y el análisis de material visual no sólo corresponde a la época contemporánea, se tiene un registro de dicha relación que abarca ya más de cien años como se referirá a continuación.

La investigación social y el cine: una relación de antaño

Un claro ejemplo de dicha relación se da en el caso de la antropología. Con la invención de las cámaras cinematográficas, éstas rápidamente fueron incorporadas dentro de los trabajos de campo como una eficaz herramienta para el registro de datos. La primera incorporación del cine dentro de la investigación etnográfica data de 1898, cuando Alfred Haddon filmó una breve secuencia de una ceremonia de iniciación melanesia en un pequeño archipiélago de Nueva Guinea (Henley, 2001), posteriormente a principios del siglo XX varios reconocidos antropólogos continuaron incorporando el cine y la fotografía para sus investigaciones, tales son los casos de Franz Boas, Gregory Bateson y Margaret Mead, quienes junto con otros investigadores fueron incorporando el registro de material visual como complemento a sus anotaciones dentro del trabajo de campo, en cierta medida fueron precursores del análisis visual de datos. Sin embargo, tanto el cine como la fotografía fueron pensadas más como herramientas complementarias que como

objetos de estudio. Como Paul Henley (2001) menciona, donde la antropología es una disciplina académica bien establecida, el cine ha permanecido como una actividad marginal (19).

Una de las principales críticas de los materiales visuales (fotografías, películas) como objetos de estudio parte del cuestionamiento sobre si dichos objetos visuales pueden considerarse como fuentes de datos, ante ello Banks (2010) responde que todo dependerá de la perspectiva desde donde se entienda el concepto de datos, ya que, según Banks (2010) desde una perspectiva más positivista, los datos están ya ahí fuera esperando que los descubran, mientras que desde un enfoque más interpretativista los datos se originan mediante el proceso de indagación; de cualquier forma todos son datos (32). En ese aspecto lo que se plantea es que, tanto una fotografía como una película, pueden considerarse objetos de estudio con enormes cantidades de información que el investigador deberá interpretar.

Para entender la importancia del análisis de material visual dentro de las investigaciones de carácter social se debe resaltar el peso mismo que las imágenes tienen dentro de la sociedad, y la relevancia que adquiere aplicar metodologías enfocadas en los lenguajes visuales como herramientas de decodificación de la imagen. Berger plantea en famoso libro *Modos de ver* (1972) que el ser humano antes de hablar o escribir puede mirar, esto implica que mucha de la información sobre la vida que adquirimos desde pequeños se aprende por medio de la vista, sin embargo, no todos vemos las mismas cosas de igual manera, para Berger (1972) lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas (5). De

esta forma se entiende que toda representación visual termina siendo, en cierta medida, la representación visual subjetiva de quien realiza la representación.

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y (Berger, 1972, 6).

La aparición de la cámara, primero fotográfica y posteriormente la cinematográfica, supuso un cambio importante en la percepción del lenguaje visual que se había desarrollado a partir del renacimiento a través del arte. Poder apreciar registros visuales mucho más fidedignos a la realidad implicó que se concibiera un entendimiento diferente hacia las formas de representación visual, afectando incluso las formas en que se apreciaban la pintura y la escultura. Para Berger (1972) la invención de la cámara cambió el modo de ver de las personas. Por ello menciona que lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos, y esto se reflejó inmediatamente en la pintura (Berger, 1972, 11).

El análisis cinematográfico como herramienta para la investigación social

Sí el uso de la fotografía implicó nuevas formas de entendimiento hacía las representaciones visuales, el cine, por ende, revolucionó y llevó dicho

entendimiento a otro nivel. Sí bien el cine puede entenderse como parte de la comunicación visual existen factores que lo separan de la fotografía y la pintura. Los más claros son su condición de movimiento, el manejo de relatos con estructuras narrativas y la incorporación de sonido, estos tres elementos en conjunto con la imagen implican metodologías de análisis peculiares que no podrían ser aplicadas al análisis de la imagen fija.

A diferencia de otros objetos visuales, una película nos narra una historia de principio a fin, esto lo logra a través de una concatenación de imágenes (planos), que se yuxtaponen unos con otros por medio de ciertas reglas que le dan lógica (montaje), a un determinado tiempo y velocidad (24 fotogramas por segundo en formato análogo). Esto implica hablar de un lenguaje específico, único en sus características, que ya no es el lenguaje visual con que se leen las imágenes fijas, sino que recibe el nombre de lenguaje cinematográfico. Ante ello Gubern (2023) menciona que se trata de un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito (411). Actualmente también se le nombra como lenguaje audiovisual pues se ha ido adaptando a otros campos comunicativos herederos de la imagen en movimiento como la televisión y el internet.

Banks (2010) menciona algunas implicaciones que conlleva trabajar con material audiovisual dentro de la investigación, la más evidente es que a diferencia con las fotografías que pueden ser observadas en cualquier lugar y circunstancia, las películas requieren específicamente de dispositivos mecánicos para su reproducción. Por otra parte, los datos visuales de una fotografía se pueden analizar de manera detallada y sin contratiempos por horas, facilitando así una obtención de

información bastante precisa de una sola imagen, no existe pues limitación de tiempo para que el investigador haga su observación sobre la imagen antes de que ésta desaparezca. Esto no sucede al momento de analizar una película. Para Banks (2010) las propiedades basadas en el tiempo del cine y el video imponen sus propias restricciones en la práctica de observación y los investigadores tienen que ser conscientes de ellas (98).

La unidad mínima de una película se conoce como plano, éste se encuentra conformado por todos aquellos elementos que se ven dentro de un encuadre. A la yuxtaposición de distintos planos se le conoce como secuencia, y el recurso que dota a estas imágenes en movimiento de sentido lógico y narrativo se le conoce como montaje. En relación con los datos que puede proporcionar una película Gilles Deleuze (2018) menciona que el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario (27).

Para Deleuze, el cuadro/plano implica una unidad mínima de análisis que por sí misma puede contener una gran cantidad de datos, sin embargo, al tratarse el cine de imágenes en movimiento, intentar analizar las imágenes plano por plano como si se trataran de unidades estáticas conlleva a una tarea abominable y en cierto sentido innecesaria. En la investigación con material audiovisual la unidad mínima en que se pueden reducir las imágenes en movimiento para su análisis no es el plano, sino la secuencia, y el campo de investigación lo constituye la película en sí.

2.2.- Entre relato y discurso: propuesta metodológica de análisis.

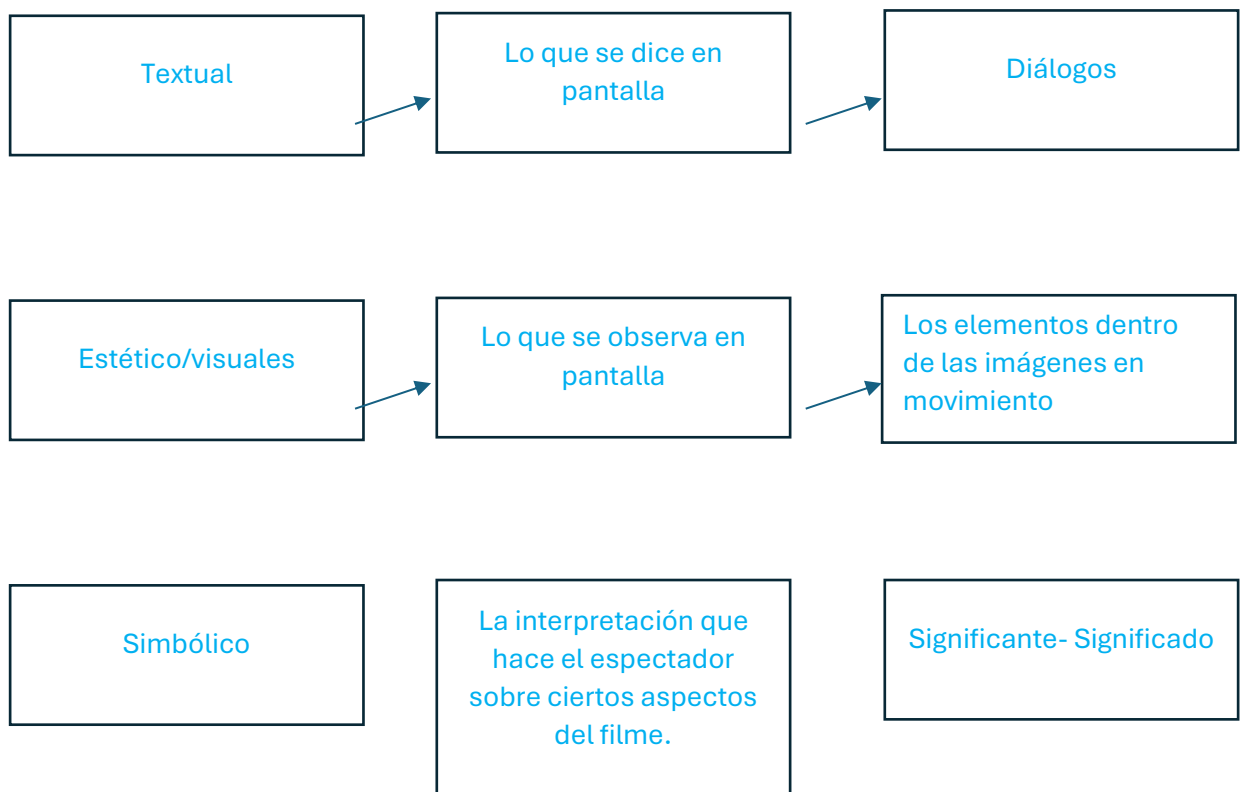
Es importante reconocer que hablar de formas de violencias simbólicas en el cine involucra muchos otros aspectos más allá de sólo los contenidos de las películas, en la construcción de dichas representaciones intervienen otras fases como lo son las dinámicas de producción y los modos de consumo de dichos filmes. Por la naturaleza de esta investigación el trabajo se centra en los contenidos de las películas. Ello no significa que le sean ajenos los contextos en donde se inserta la obra, por supuesto que no sería posible hacer un buen análisis sin ubicar antes el entorno histórico, social y cultural que rodea a cada filme.

Dentro de la filmografía que compone al cine mexicano contemporáneo se logra identificar cierta pluralidad en cuanto a temáticas y estilos, aun así, dentro de dicha variedad existe un gran número de películas cuyos relatos giran en torno a la denuncia de problemáticas de carácter social, el llamado cine de denuncia es en muchos casos considerado casi un género no sólo dentro de México, sino en el cine latinoamericano en general.

En este tipo de películas podemos encontrar relatos que abordan directamente temas como el clasismo, el racismo, la violencia, la corrupción, la marginación, entre otras situaciones. Cabe mencionar que el abordaje y exposición de dichas problemáticas desde una postura crítica no necesariamente exime automáticamente al filme de representar algunos de los tópicos que supuestamente denuncia, en ocasiones dichos tópicos se suelen representar a través de sus formas simbólicas como se verá en el capítulo 3 del presente texto.

Podemos identificar a través de análisis de las películas las representaciones de violencia manifestadas en tres niveles distintos: un primer nivel sería de carácter meramente textual, que corresponde a aquello que se dice por medio de la palabra expresada mediante los diálogos; un segundo nivel sería de carácter meramente estético, aquello que se logra identificar a través de las imágenes representadas por medio de la puesta en escena; y por último estaría un nivel de carácter simbólico, que corresponde a aquello que el espectador interpreta. Este último nivel se lleva a cabo mediante una lectura profunda que conjuga tanto los elementos textuales y estéticos como información externa procedente de los contextos que rodean tanto la película como al espectador.

Figura 1. Esquema de niveles de representación de la violencia en filmes.



Es así como para esta investigación se diseñó y empleó una propuesta metodológica de análisis construida a partir de la conjunción de elementos extraídos de la narratología, en específico aquellos aplicables al relato cinematográfico. Se aplica una perspectiva heredera del análisis del discurso, para deconstruir así algunos de los mensajes manifiestos dentro de los filmes a partir de la segmentación y el escudriñamiento del relato cinematográfico. El objetivo principal de este estudio se concentra en develar las manifestaciones del clasismo en su cualidad simbólica y el papel que éste tiene como discurso hegemónico dentro de la película, para ello es necesario hacer énfasis los elementos discursivos que integran la obra.

Para lograr un mayor entendimiento sobre el objeto de estudio de esta investigación se optó por hacer una observación en dos diferentes dimensiones. En primera instancia fue pertinente observar en una dimensión macro, para así ubicar el número de películas recientes que abordan temáticas relacionadas con las clases sociales. Para lograr dicho objetivo se utilizó la herramienta conocida como análisis de contenido aplicada sobre un corpus amplio, en este caso se creó una base de datos que contiene las películas mexicanas estrenadas entre los años 2018 a 2022, lo cual ayuda a entender como contexto el número de películas mexicanas que abordan alguna temática relacionada con el clasismo o con alguna forma de la violencia en el México actual, como se verá en el apartado 2.4.

Posteriormente se analizó el objeto de estudio en una dimensión micro, directamente con un corpus seleccionado de películas, para lo cual se diseñó una metodología de análisis que conjuga elementos de la narratología con el análisis del discurso para aplicarlo en la lectura directa de cuatro películas seleccionadas como

muestra del ejercicio anterior. Cabe aclarar que la parte sustancial de la investigación corresponde a esta segunda fase, por ende, más sustancial tanto en énfasis como en extensión.

Sobre el discurso y sus formas de análisis.

El discurso suele ser un concepto complejo, incluso podría catalogarse de ambiguo, esto se debe a que el término suele ser ampliamente utilizado en diversos campos para los cuales adquiere connotaciones diferentes; en la política se utiliza constantemente el término discurso para referirse a la alocución oral o escrita con que se intenta persuadir a las personas, por su parte dentro de la lingüística el concepto de discurso hace referencia a la enunciación dentro de la actividad comunicativa del hablante y se encuentra ampliamente vinculada con la construcción de textos. Las ciencias sociales también cuentan con su propia definición de discurso para referirse a los conocimientos socialmente construidos y naturalizados dentro de ciertos contextos específicos.

La amplitud en la aplicación del término ha generado que se haga una distinción en el sentido pragmático para separar la noción de discurso que elude meramente al ámbito gramatical, de los discursos que se enfocan en la dimensión social y cultural del acto comunicativo. En ese sentido Salgado (2019) menciona que, en el primer caso, estaríamos frente a cualquier mensaje, consciente o no, con lo cual se comunica algo a alguien; en el segundo caso estaríamos frente a un concepto que, necesariamente, nos lleva a pensar que lo dicho forma parte de una

dimensión social mayor, es decir, al analizarlo estaremos en posibilidad de descubrir algo más en relación con las condiciones sociohistóricas en las que fue enunciado (16).

Esta distinción pragmática del concepto hace que la aplicación del análisis del discurso como herramienta metodológica tenga que diferenciarse de acuerdo al sentido de la investigación en curso, sí el enfoque de la investigación tiene un carácter mucho más cercano a la lingüística utilizar la noción de discurso en su sentido más gramatical será la opción ideal, pero sí los objetivos tienen mayor interés por el carácter social y cultural del acto comunicativo se tendría que abordar la segunda distinción de discurso que abarca panoramas en su sentido mucho más amplio.

Con el discurso sucede algo muy similar a lo que sucede con la noción de texto, por ejemplo, desde una perspectiva semiótica se puede hacer una lectura textual a todo tipo de objeto que nos comunica algo, con el discurso suele suceder algo similar. Ante ello Salgado (2019) menciona que; este concepto incluye no sólo palabras, sino todo aquello con lo cual podemos construir sentido: imágenes, fijas o en movimiento, gestos, miradas y, en forma amplia, cualquier acción encaminada a decir algo a alguien (4).

El análisis del discurso es una metodología que suele ser aplicada a una variedad de campos, sin embargo, es necesario comentar que los estudios del discurso nacen propiamente de la lingüística y es ahí donde lleva una tradición mucho más elaborada en torno a formas y métodos de aplicación. Para Van Dijk

(2005) los avances en los estudios del discurso están ligados a la evolución de los estudios del texto que se han desprendido de sus raíces meramente gramaticales.

Al respecto destaca ciertos momentos importantes en la evolución de los estudios sobre el discurso, el primero de ellos surge dentro de la sociolingüística, pues como dice Van Dijk (2005); aportaron el principio básico de que una gramática no debe construirse sobre la base de instituciones lingüísticas problemáticas, sino sobre observaciones del verdadero uso de la lengua (incluyendo la variación social y dialectal) y que la lengua en uso debe estudiarse también en términos de actos del habla (9). El segundo acontecimiento se dio dentro de la filosofía y la lógica, pues como dice Van Dijk (2005) se propusieron modelos más adecuados y formales para explicar el sentido y la referencia de las expresiones (9).

El tercer acontecimiento para Van Dijk ha sido el desarrollo de los estudios de la gramática del texto, el cual menciona que no ha sido un evento unificado, sino que se ha construido a partir de las aportaciones de distintas escuelas de pensamiento dentro de la lingüística como lo son la gramática estructural americana, la lingüística funcional británica, la lingüística alemana, el estructuralismo checo y el estructuralismo francés. Cabe resaltar esta última evolución pues es en ella donde por vez primera los estudios del discurso se conectan con las teorías narrativas de corte estructural.

Dentro de los estudios culturales se ha aplicado el análisis del discurso como herramienta para la investigación de diversos fenómenos sociales donde exista un objeto de estudio susceptible de ser leído como texto. Al respecto López y Pérez (2013) argumentan que, como herramienta analítica, el término discurso se encuentra entre el cruce de varias disciplinas y se desdobra en múltiples sentidos: un evento, una práctica social, un sistema de representación y un acceso al conocimiento (59).

De esta manera se entiende que el carácter interdisciplinario de los estudios culturales posibilita la expansión de posibilidades en que se puede entender el discurso, siempre y cuando éste se encuentre implícitamente ligado algunas de las formas del lenguaje y tenga un carácter comunicativo, ante ellos López y Pérez (2013) argumentan que en este sentido más amplio, el discurso o los discursos hacen referencia a sistemas de representación que regulan lo que se puede hacer con el lenguaje en una situación y un contexto determinados (89).

Para Stuart Hall (2014), el concepto de discurso no es acerca de si las cosas existen, sino sobre de dónde viene el sentido (470). Por otra parte, Foucault (2005) plantea el discurso como un conjunto de ideas que crean tópicos específicos en momentos históricos particulares, estos tópicos son los que terminan imponiendo sentido en las formas de pensar y actuar de los sujetos. En ese sentido nada es ajeno al discurso. Los filmes, como cualquier obra de arte, también se encuentran impregnados de discurso, estos se manifiestan principalmente dentro de dos aspectos del filme, a través de sus contenidos (el relato que se cuenta), y a través de sus formas estéticas (las imágenes que apreciamos como espectador).

Gillian Rose (2014), quien aplica el análisis del discurso a material audiovisual, plantea que el discurso opera no solamente mediante la imposición de reglas y la represión, en cierta medida los mismos sujetos, así como los objetos, escenarios y lugares con los que interactúan son producidos mediante el discurso (305). La cuestión surge cuando el discurso que integra la obra se encuentra impregnado de un carácter elitista y discriminatorio, como lo es el clasismo. Aumenta la complejidad para su análisis cuando sus manifestaciones deambulan dentro de campos simbólicos que impliquen necesariamente lecturas más profundas de identificación.

Dentro de los estudios culturales el discurso es un concepto muy eficaz para entender cómo se legitiman los mecanismos y relaciones de poder dentro del ámbito social. Para Hall (2014) el discurso se puede entender como un conjunto de enunciados que permiten a un lenguaje hablar un tópico particular en un momento histórico particular (471). Estos discursos se reproducen, legitiman y naturalizan no sólo a través del lenguaje escrito y verbal, sino que también por medio de otras manifestaciones de lenguaje como lo es a través del lenguaje cinematográfico.

Abordar el análisis del discurso implica casi de manera tácita acudir a las ideas planteadas por Michel Foucault en sus trabajos que vinculan las relaciones de poder con la generación de conocimiento, en su texto *La arqueología del saber* plantea que ningún contenido de una obra, se trate de documento histórico, tratado científico u obra de literaria, debe darse por verdadero por más preciso y objetivo que su contenido se nos presente, pues todo contenido siempre estará

condicionado con la formación discursiva del grupo hegemónico que ostenta el poder en ese contexto específico.

Para Rose (2001) por formación discursiva se entiende la forma en que los significados están conectados entre sí en un discurso determinado (304). Desde esta perspectiva todo objeto de estudio, sus relaciones, escenarios e inclusive el sujeto mismo es construido por medio del discurso, y por lo regular es siempre el discurso hegemónico de los grupos en el poder el que termina imponiéndose al ser legitimado a través de las instituciones. Es así que para Foucault ningún contenido dentro de la obra puede considerarse ni unidad cierta, ni unidad homogénea. Ante ello propone que:

El análisis del campo discursivo se orienta de manera muy distinta: se trata de captar el enunciado en la estrechez y la singularidad de su acontecer, de determinar las condiciones de su existencia, de fijar sus límites de la manera más exacta, de establecer sus correlaciones con los otros enunciados que puedan tener vínculos con él, de mostrar qué otras formas de enunciación excluye (Foucault, 2005, 42).

Si bien las ideas de Foucault están pensadas especialmente al campo de la epistemología autoras como Rose (2001) adaptan algunos de sus ideas al ámbito del análisis de material visual. Algunas de las estrategias que recomienda para la aplicación del análisis del discurso en el campo visual es adentrarse en el contexto antes de leer directamente las imágenes para así poder hacer el contraste entre la información que resultante de la visualización con la información contextual, para ello recomienda previamente una observación extenuante de las fuentes, o como refiere la autora; sumergirse en ellas, identificar los temas claves, examinar los

efectos de lo que se considera verdad, prestar mucha atención a la complejidad y las contradicciones de los discursos, buscar aquellos elementos visibles, como los no visibles en torno a la imagen, y por último poner mucha atención a los detalles (312).

El análisis de las formas y el análisis del relato.

Se suele nombrar análisis formal a aquellos análisis que ponen especial énfasis al estudio de las formas, por encima del contenido del filme. Para este tipo de análisis se suelen emplear conceptos emanados directamente de la teoría cinematográfica para así poder explorar elementos como lo son la identificación de recursos técnicos utilizados dentro del filme, las propiedades estéticas de la imagen, las funciones de los elementos sonoros, o el dinamismo del montaje, entre muchos otros recursos susceptibles de ser analizados. En relación con la aplicación de este tipo de metodologías de análisis Casetti y Di Chio (2010) mencionan que:

Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consciente en su descomposición, y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento, en suma, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa. Cuál es su mecanismo (17).

Por su inclinación natural hacia las formas, este tipo de análisis hacen mucho hincapié en los aspectos técnicos del filme a partir de una serie de conocimientos

prácticos y teóricos que el mismo lenguaje cinematográfico establece dentro de su campo entendido esto como parte de una disciplina. Es por ello por lo que abundan los desgloses de planos, movimientos de cámara, recursos dialécticos del montaje o de los tipos de diégesis del aspecto sonoro de la película. Por ejemplo, un recurso muy utilizado en el análisis formal es el de la descripción de secuencias o decoupage, que para Benet (2004) se trata de un análisis exhaustivo (incluso plano por plano) para desentrañar todos los mecanismos de la puesta en escena: composición, iluminación, montaje, segmentación, espacio, ritmo, entre otros (285).

Sin embargo, no tendría mucho sentido hacer un análisis tan detallado sobre las formas que componen el filme si se mantiene de lado una de las razones principales por lo que las películas cautivan tanto a los espectadores, esto es que a través de ellas se nos cuentan historias. A estos relatos que integran las películas se suele denominar como fondo, en oposición a la clasificación anterior conocida como forma. En este apartado se integran las temáticas que aborda la película, la trama, la psicología de los personajes, los mundos de acción en que se desenvuelven los personajes, los recursos narrativos empleados para contar la historia, los diálogos, el punto de vista del narrador, así como el manejo de los tiempos dentro de la narración.

Para ello existen propuestas de análisis enfocadas específicamente en estudiar los elementos que componen los relatos en las películas. Este enfoque de análisis suele tomar elementos derivados de la narratología y del análisis estructural del relato, propuestas originalmente planteadas para el estudio de textos literarios, para ajustarlas a las reglas del relato cinematográfico. Por ejemplo, para Amount y

Marc (1990) es importante antes que todo ubicar los diferentes tipos de narradores que definen la perspectiva del relato, a los cuales clasifican como: a) un narrador omnisciente que dice más de lo que saben los personajes, b) un narrador que sólo dice aquello que ve un determinado personaje, y c) un narrador que dice menos de lo que ve el personaje.

Por otra parte, Casetti y Di Chio (2007) recomiendan identificar los tres elementos estructurales que componen el relato dentro de la película; a) los elementos ya existentes dentro del espacio cinematográfico, b) los acontecimientos que detonan el relato, y c) las transformaciones que surgen a partir de la conjunción de los elementos anteriores. Ante ello Casetti y Di Chio (2007) plantean que la narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en las que tienen lugar acontecimientos y en las que operan personajes situados en ambientes específicos (154).

Toda forma de análisis recurre primero que nada a un proceso de segmentación para así poder identificar los mecanismos y la estructura que constituyen y dan sentido al filme. En ese aspecto la separación entre la forma y fondo corresponde a una segmentación meramente pertinente para resaltar ciertos aspectos importantes del filme, pero sería inadecuado para el análisis total de un filme, ya que, según explica Metz (2002) tanto forma como fondo son prácticamente inseparables, ya que dentro del espectro fílmico no se puede concebir el uno sin el otro. Según Christian Metz (2002):

Estudiar la forma de un filme consistiría en estudiar la totalidad de ese filme adoptando como pertinente la búsqueda de su organización, de su estructura: sería hacer el análisis estructural del filme, siendo esa estructura tanto de imágenes y sonidos (forma del significante), como de sentimientos e ideas (forma del significado) (111).

Para Metz es importante distinguir el lenguaje cinematográfico, que constituye la forma, del mensaje total de cada filme particular, que constituye el fondo, teniendo en cuenta su inseparabilidad. Dicho de otro modo, llevar a cabo un decoupage de secuencias donde sólo se describan los recursos técnicos empleados sin ahondar en las funciones que el empleo de cada uno de ellos tiene con el relato narrado deviene en una simple taxonomía de aspectos técnicos sin tomar en cuenta sus partes significantes.

La perspectiva semiótica dentro del análisis del relato

El análisis estructural del relato, también conocido como narratología, consiste en una rama de la semiótica enfocada en estudiar los elementos que componen a los relatos, así como sus propiedades simbólicas. Dicha rama encuentra sus orígenes dentro del formalismo ruso, en específico con la morfología del cuento popular planteada por Vladimir Propp en la década de los 1920, así como en los análisis estructurales de los mitos elaborados por Claude Levi Strauss en la década de los 1950. Posteriormente dentro del mismo estructuralismo habrá una tendencia por examinar las estructuras que componen los diversos relatos y que devendrá en

importantes contribuciones teóricas por parte de autores como Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Julius Greimas, Gerard Genette, entre otros, quienes analizaron infinidad de textos literarios, y no literarios, a partir de dicha perspectiva.

Para ubicar un poco en el contexto, la semiótica consiste en la ciencia que estudia las características y funciones del signo dentro del lenguaje, su origen tiene lugar dentro del campo de la lingüística a partir de los planteamientos de Ferdinand de Saussure, donde aborda las cualidades comunicativas del lenguaje, y su entendimiento del signo a partir de la separación de éste en dos partes, el significante y el significado. Para Ducrot y Todorov (1974) se entiende el significante como la parte del signo que puede hacerse sensible, el significado como la parte ausente y significación como la relación que ambas mantienen entre sí (122).

A partir de la constitución de la semiótica como disciplina sus objetos de estudio rápidamente desbordaron los campos meramente lingüísticos y propiciando el empleo de dicha perspectiva para comprender diversos fenómenos comunicativos. Dentro de las artes y la comunicación, la semiótica se ha caracterizado como una herramienta de análisis para comprender los aspectos simbólicos de las representaciones, el cine al tratarse de un medio de expresión basada en representaciones encuentra en la semiótica formas pertinentes para su análisis.

Barthes (1970), propone la lectura de la obra de arte a partir de su apreciación en dos diferentes niveles cognitivos; un primer nivel de lectura enfocado en la identificación y descripción de los elementos que integran la obra, al que que

llama denotación, y un segundo nivel de lectura de carácter interpretativo que hace énfasis en descifrar los aspectos simbólicos de la obra, al que llama connotación. Referente a ello Barthes (1970) menciona que la connotación es un sentido secundario, cuyo significante está constituido por un signo o un sistema de significación principal que es la denotación (4).

Si bien originalmente este método de lectura de la obra se aplicaba para encontrar la significancia en textos literarios, Barthes amplía el espectro de fenómenos que pueden ser leídos e interpretados a todo aquel medio o práctica social cargada de significación, es así que analiza desde la fotografía, la pintura, los mitos de la cultura popular, la moda y muchos otros ámbitos. Posteriormente las aportaciones de Barthes serán influencia de otros autores que terminarán aplicando la denotación-connotación en el análisis de muchos ámbitos de la cultura. Stuart Hall (2014) menciona con respecto a estos niveles de lectura que:

Denotación es el nivel simple, básico y descriptivo donde el consenso es amplio y donde la mayoría de la gente está de acuerdo con el sentido. En el segundo nivel —connotación— estos significantes que hemos sido capaces de “descodificar” en el nivel simple mediante el uso de clasificaciones convencionales, entran en un código más amplio que los conecta con temas y sentidos más amplios, vinculándolos con lo que podríamos llamar los amplios campos semánticos de nuestra cultura (466).

Referente al valor de utilizar perspectivas semióticas en el análisis de material audiovisual Rose (2001) argumenta que su importancia se debe en parte al hecho de que la semiología se enfrenta directamente a la cuestión de cómo las

imágenes crean los significados. No es simplemente descriptivo”. (189). Así mismo resalta la importancia que tiene esta perspectiva en el intento de descifrar cómo la ideología permea dentro de los contenidos de los filmes, ante ello Rose (2001) menciona que la ideología funciona para legitimar la desigualdad social. Por eso, la semiología está principalmente interesada por los efectos sociales del significado (191).

En torno a la narratología Pimentel (2023) menciona que para poder leer los mecanismos que interactúan en la construcción de los relatos primero hay que entender la relación que existe entre los mundos creados dentro de la ficción y el mundo real en el que cohabitan tanto los creadores de la ficción como los lectores/espectadores que consumen dichos relatos. Para ella la principal relación que existe es que ambos mundos son determinados por la acción humana. Ante ello Pimentel (2023) argumenta que un relato, como lo he definido, es la construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana. En tanto qué acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una dimensión temporal y de significación que le es inherente (17).

2.3.- Contexto sociocultural sobre el cine mexicano

El cine en México cuenta con una larga tradición, no sólo por tratarse de una de las primeras naciones en Latinoamérica a las que llegó el cinematógrafo cuando éste se trataba solamente de un innovador invento de la modernidad, sino también porque rápidamente el cine mexicano se fue consolidando como una industria

nacional que ha pasado a lo largo de su historia por diversas etapas, desde momentos de gran esplendor hasta situaciones críticas. En estos más de cien años han surgido diversas representaciones en pantalla relacionadas con las clases sociales, todas ellas construidas en relación con los discursos predominantes de su momento histórico y social específico. Como lo menciona Pérez- Anzaldo:

desde sus orígenes el cine fue una herramienta apropiada para construir y distribuir códigos culturales que sirvieran de válvula de escape para mitigar las abruptas diferencias entre las clases sociales, por lo que la censura sirvió para implementar una estrategia conjunta de las autoridades políticas y religiosas que les permitiera “educar/guiar” a una muchedumbre analfabeta ávida de entretenimiento y de modelos culturales que imitar (2018,69).

El cinematógrafo llega a México de la mano de Gabriel Veyre, uno de los colaboradores cercanos a los hermanos Lumiere, en el año de 1896, como parte de las políticas del entonces presidente Porfirio Díaz de acercar la modernidad a la nación, en ese sentido no es de extrañar que los primeros filmes registrados correspondan a eventos protocolarios burgueses protagonizados por el mismo presidente. Pero como sucedió en muchas otras regiones el cinematógrafo llegó para quedarse, poco a poco las películas nacionales se fueron tornando más complejas en cuanto a sus contenidos, y el cine como acto social rápidamente se convirtió en el espectáculo predilecto de las masas, propiciando así el caldo de cultivo para el nacimiento de una industria nacional dedicada exclusivamente a dicho rubro.

Se le conoce como cine mudo mexicano a la etapa que comprende desde los primeros registros fílmicos anteriormente mencionados hasta la aparición de las primeras películas con sonido integrado, momento que se inauguró con la proyección de *Santa* (1932) de Antonio Moreno. Posteriormente en las décadas de los 40s y 60s la industria cinematográfica mexicana alcanzaría su mayor esplendor y glamour registrando grandes números de producción en la llamada época de oro del cine mexicano. Tras este clímax llegaría su declive con su etapa más crítica entre las décadas de los 70s y 80s, donde la producción de películas se reduciría considerablemente, al grado de necesitar la intervención de mecanismos del Estado para evitar su inminente extinción.

Actualmente la cinematografía mexicana se encuentra en una situación medianamente estable, distante de su etapa más gloriosa, pero a la vez lejano de sus momentos más críticos, siguiendo un modelo de inversión mixta que combina tanto capital público como privado para la realización de películas. Durante su trayecto histórico se han dado a lugar gran cantidad de temáticas, abordadas desde diversas perspectivas y géneros. Es preciso aclarar que la diversidad de temáticas no necesariamente implica gran libertad de expresión, los discursos oficiales siempre han buscado la manera de intervenir dentro de los contenidos del filme. Como comenta Pérez-Anzaldo (2018) cuando el discurso representado en la pantalla es contestatario al discurso oficial tiene que ser silenciado para preservar el statu quo (72).

Es así que el Estado, en sus diversas instancias, siempre han mantenido un interés y cercanía hacía los contenidos cinematográficos, ejemplo de ello es como

el cine de la época de oro contribuyó a construir y divulgar una identidad de lo mexicano propuesta por el mismo Estado, pues como menciona Pérez Anzaldo (2018) estas producciones tenían el propósito de enfatizar los presupuestos ideológicos normativos (la unión familiar, el respeto a los símbolos nacionales e instituciones, la superioridad del macho, etc.) y reafirmar la noción de “lo netamente mexicano” construida por la oligarquía hegemónica. (81). Por lo anterior es de vital importancia conocer previamente ciertos procesos que componen la industria cinematográfica mexicana antes de ahondar directamente en sus contenidos.

Algunas cifras en relación con la industria cinematográfica nacional

La industria cinematográfica en México es un ente bastante complejo, difícil de poder encasillar en pocas páginas, ya que tanto en sus procesos de producción como de consumo cambian y se adaptan a diversas circunstancias. Es importante reconocer que dentro de la industria cinematográfica mexicana existen una serie de dinámicas y contextos peculiares que condicionan en cierta medida sus procesos de producción, exhibición y consumo de las películas. A continuación, se expondrán algunos datos relacionados a estos ámbitos.

El público mexicano que asiste a las salas de cine es bastante amplio sí se compara con la cantidad de público en otras naciones, principalmente en Latinoamérica. Según los resultados definitivos del 2022 de la Cámara nacional de la industria cinematográfica (CANACINE), México se ubica en el cuarto lugar de los países con el mayor número de salas de cine, sólo superado a nivel internacional

por China que ocupa el primer lugar, Estados Unidos que ocupa el segundo e India que se coloca en el tercero. El número de salas de cine comerciales con las que cuenta México son 7,537. Aunado a esta importante cifra nuestro país también se ubica en el cuarto lugar en el top 10 de los países con mayor número de boletos vendidos en 2022 con un total de 182 millones. Los países que lo superan en este rubro son nuevamente India con 981 millones, China con 709 millones y Estados Unidos con 699 millones.

Estos datos revelan la importancia que tiene dentro de la sociedad mexicana la asistencia a las salas de cine como acto de esparcimiento y convivencia social, sin embargo estos mismos datos reflejan que gran porcentaje de las películas que se proyectan en las pantallas nacionales corresponden en su mayoría a producciones extranjeras, de los 182 millones de boletos vendidos en 2022 sólo el 6.4% corresponden a boletos para ver una película mexicana, una cifra muy reducida en comparación de las ventas totales, y que es una constante que se da año con año. En los últimos diez años a partir de esta revisión los picos más altos de venta de boletos para asistencia de cine nacional se localizaron en 2016 y 2019, con 31.6 millones y 34.6 millones respectivamente (CANACINE, 2022).

Aunque dentro de las películas mexicanas que se estrenan existe variedad en cuanto a géneros y temáticas, según los datos del *Instituto Mexicano de Cinematografía* (IMCINE), las películas mexicanas que mucho más recaudan en taquilla se logran identificar como cintas con fórmulas específicas de comedia, cuya simpleza en el ámbito narrativo y protagonismos con rostros mediáticos generan gran atracción hacia los espectadores. El éxito de estas fórmulas incentiva a las

compañías productoras, y a las mismas compañías exhibidoras que en muchas ocasiones fungen también como productoras, a realizar proyectos similares que les garanticen un mínimo de éxito y les sean redituables.

Sin embargo, este modelo no funciona de la misma manera para el resto de las películas que constituyen el gran grueso de la producción nacional, las cuales, a falta de interés del capital privado debido a la incertidumbre sobre su rentabilidad, llegan a ser coproducidas por el mismo Estado mediante diversos mecanismos de apoyo a la industria cinematográfica, dichos apoyos son otorgados y regulados mediante el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Entre los apoyos más consolidados que ofrece este aparato se encuentra el estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción y distribución cinematográfica nacional (EFICINE) y el programa de fomento al cine mexicano (FOCINE), entre otros más.

Es importante mencionar que IMCINE no produce en su totalidad las películas, sino que las coproduce, esto significa que financia solamente un porcentaje del costo total de producción de los filmes, siempre y cuando los titulares de los proyectos se comprometan en conseguir el otro porcentaje necesario para su realización. De esta manera un gran número de las películas que se realizan en el país son producidas mediante la asociación mixta entre capital privado y financiamiento gubernamental. Para poder acceder a estos estímulos el IMCINE cuenta con diversos mecanismos para seleccionar los proyectos a financiar, que van desde la revisión de los guiones, la presentación de carpetas de proyectos, hasta el escrutinio riguroso de los presupuestos solicitados para la filmación. En

caso de que los proyectos sean aprobados IMCINE puede brindar un apoyo hasta del 60% del presupuesto para la realización de la película (Lara, 2015).

2.4.- Identificación de películas que abordan explícitamente el clasismo (2018 - 2022)

Previo al análisis de las películas fue pertinente dimensionar el fenómeno de interés en un nivel macro, lo que ayudó a ubicar el número de películas recientes que abordan en cierta medida temáticas relacionadas con las clases sociales. Para lograr dicho objetivo se recurrió a un ejercicio de revisión de bases de datos donde se encuentran enlistadas las películas mexicanas estrenadas entre los años 2018 a 2022. Posteriormente a dicha localización se aplicó la herramienta de carácter cuantitativo conocida como análisis de contenido con algunas variantes y adecuaciones para las referidas fuentes y temas específicos.

La aplicación de dicho instrumento tuvo como finalidad detectar elementos relacionados con las clases sociales y el clasismo a partir de la visualización de las fichas técnicas y los avances promocionales (tráiler) de las películas mexicanas de ficción estrenadas entre 2018 y 2022. La base de datos construida para este ejercicio corresponde a los listados registrados en los anuarios estadísticos de cine mexicano realizados anualmente por IMCINE, en donde se registran los títulos de las películas mexicanas estrenadas en salas de cine por año, en este caso se tomaron las correspondientes al periodo entre 2018 a 2022.

Durante el proceso de revisión de la base de datos se encontró información interesante relacionada con las cifras de películas nacionales estrenadas en el país. A continuación, algunos datos relevantes encontrados que ayudan a contextualizar la presente investigación: Entre 2018 a 2022 se estrenaron en México 406 películas de producción nacional, donde se incluyen algunas coproducciones de corte internacional. Separando las cifras por año tenemos 100 películas estrenadas en 2018, superado por un 2019 donde se registra el pico más alto de estrenos en las últimas décadas con un total de 101 películas al año. Debido a las restricciones sociales implementadas durante la pandemia el número de estrenos nacionales disminuyó significativamente en 2020 con un total de 47 películas estrenadas. Para 2021 existe una recuperación en números con 70 estrenos, y en 2022 continúa el ascenso con 88 películas. La pandemia por COVID 19 repercutió de manera significativa en la cantidad de películas que llegaron a la pantalla grande, ello se debe tomar en cuenta porque incide directamente en los filmes que se analizarán con detalle en el tercer capítulo.

Tomando de referencia dicho corpus extenso de títulos se llevó a cabo posteriormente una depuración descartando aquellos títulos que no cumplen con las condiciones pertinentes con el objetivo de la investigación. La primera preselección se realizó de acuerdo con su formato, se descartaron aquellos filmes pertenecientes a las categorías documental y animación, para centrar el estudio sólo en largometrajes de ficción. De este primer filtro se obtuvo como resultado un listado de 253 títulos de películas mexicanas de ficción estrenadas entre 2018 y 2022.

Posteriormente se localizó en línea la información sobre las películas que conforman el listado, centrándose en dos aspectos; la ubicación de su ficha técnica para conocer por medio de la sinopsis aspectos de las tramas de las películas, y de la visualización de algún video promocional (trailer), para así poder identificar algunos de los aspectos visuales de dichos filmes. Para la búsqueda de información se recurrió a dos fuentes específicas; las consultas de las fichas técnicas fueron por medio de la página especializada en información sobre cine conocida como *Filmaffinity*, mientras que para la visualización de los trailers se acudió a la plataforma de videos *Youtube*.

Una vez revisada la información de las películas se aplicó un segundo filtro con el objetivo de tener un mejor manejo con el corpus de películas. De esta forma, a partir de la información de las fichas técnicas, se excluyeron los filmes pertenecientes al género de comedia, quedando así una selección final de 176 películas de ficción de género drama.

El análisis de contenido trata de un instrumento de enfoque cuantitativo surgido a principios del siglo XX, y consistía originalmente en la revisión específica de material periodístico, posteriormente recibió un impulso al aplicarse en la detección de mensajes propagandísticos en radio y televisión durante la segunda guerra mundial (Rose, 2016), con el paso del tiempo dicho método se ha estado adecuando a las diferentes manifestaciones de los medios de comunicación de masas.

En palabras de Krippendorff (1980) podemos definir al análisis de contenido como una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto (28). Esto significa que mediante su aplicación se logran detectar tópicos recurrentes dentro de los contenidos de los medios de comunicación. Aunque originalmente surgió como una herramienta destinada al análisis de textos, la cada vez más frecuente implicación de las imágenes como herramienta de comunicación social abonó a la ampliación de dicha herramienta.

Como lo explica Rose (2016) El objetivo primordial de esta técnica es cuantificar los datos de la investigación al más puro estilo de las ciencias naturales (158). En la presente investigación se recurrió al análisis de contenido para lograr identificar el número de películas recientes cuya trama tuviese conexión con algún tópico relacionado con la violencia simbólica, con las clases sociales o con el racismo. El objetivo de este ejercicio es vislumbrar si los intereses que se intentan estudiar verdaderamente corresponden a una problemática amplia o se trata simplemente de un fenómeno aislado.

Una vez definido el corpus de películas se construyeron los siguientes observables a partir de las categorías principales manifestadas dentro del marco teórico. Las etiquetas construidas fueron las siguientes: 1) *denuncia social como tema principal*, 2) *la temática gira en torno a algún tipo de violencia explícita*, 3) *la temática gira en torno a algún tipo de violencia simbólica*, 4) *clasismo como eje principal del relato*, 5) *racismo como eje principal del relato*, 6) *el título del filme hace*

referencia a las clases sociales, y por último, 7) el título del filme hace mención al racismo.

Observaciones a partir del análisis de contenido

En el caso de la primera categoría *denuncia social como tema principal* se puede apreciar una constante en 71 películas (17 en 2018, 14 en 2019, 8 para 2020, 15 en 2021, y 14 en 2022). Un dato bastante interesante pues significa una cifra de más del 40% de las películas que conforman el listado.

En la categoría *temática gira en torno a algún tipo de violencia explícita* se obtuvo un resultado total de 35 películas (11 en 2018, 5 en 2019, 3 en 2020, 5 en 2021, y 7 en 2022). Por otra parte, la categoría *temática gira en torno a algún tipo de violencia simbólica* dio como resultado un total de 67 filmes con dichas características (20 en 2018, 12 en 2019, 13 en 2020, 15 en 2021, y 8 en 2022). Para categorizar la violencia explícita se tomaron en cuenta aquellas imágenes que implican manifestaciones físicas directas como agresiones, conflictos armados, por mencionar algunas. Al contrario, la percepción de las violencias simbólicas se identifica en los videos a través de elementos más indirectos como las temáticas que abordan o el uso intencionado de una estética que pondere imágenes de marginación.

Las películas que se ubican dentro de la categoría *clases sociales como eje principal* llegaron al número de 57 filmes (18 en 2018, 11 en 2019, 6 en 2020, 11 en

2021, y 9 en 2022), mientras que la categoría *racismo como eje principal* tuvo un total de 13 (4 en 2018, 4 en 2019, 1 en 2020, 1 en 2021, y 3 en 2022). Curiosamente las últimas categorías; *título hace referencia al tema de clases sociales* y *título hace mención del tema de racismo* obtuvieron pocos números, cero en el caso de la primera y uno en el caso de la segunda, obtenida en 2018.

Es interesante como comparando los datos de las categorías anteriores el clasismo y racismo suelen tener una presencia bastante activa como problemática dentro de las películas mexicanas de ficción, dando a entender que existe una conciencia plena por parte de los realizadores que se trata de problemas vigentes dentro del país, así mismo se interpreta la voluntad de criticar o denunciar estas situaciones a través de representaciones cinematográficas.

Si se parte de que gran parte de los filmes realizados en México cuentan en menor o mayor medida de apoyo público para su financiación, para futuras investigaciones resultaría interesante indagar más en el tipo de participación que tiene el Estado dentro de las producciones cuyo interés principal es denunciar algún acto o fenómeno de carácter social, y saber si esta participación condiciona o repercute en los tratamientos de sus contenidos, específicamente en la parte discursiva.

La aplicación de dicho ejercicio apoyó a la investigación en tres aspectos importantes: 1) ayudó a contextualizar el panorama actual sobre el estado de la cinematografía nacional a partir del conocimiento de información sobre cifras exactas y porcentajes que no se hubiera podido entender por medio de

herramientas de carácter cualitativo, 2) ayudó a ubicar el fenómeno de las representaciones de clasismo y violencias simbólicas en una dimensión macro, 3) permitió definir criterios para llevar a cabo la selección de las películas que posteriormente fueron analizadas con la metodología propuesta en esta investigación.

Con base a los resultados obtenidos de este ejercicio se seleccionaron cuatro películas para su análisis directo tomando como referencia los siguientes criterios: 1) que cada película abarque por lo menos tres de las categorías del análisis de contenido, 2) que no existiera relación temática entre las películas seleccionadas, 3), que las películas seleccionadas denoten una posición crítica hacía algún aspecto relacionado con el clasismo en el país. Con base en estos rubros las películas seleccionadas para su análisis directo resultaron ser: *La región salvaje* (2018) de Amat Escalante, *Las niñas bien* (2019) de Alejandra Márquez Abella, *Nuevo orden* (2020) de Michel Franco, y *El hoyo en la cerca* (2021) de Joaquín del Paso.

**Capítulo 3.- Observando al elefante blanco de cerca: análisis de cuatro películas que abordan el clasismo en el cine mexicano contemporáneo.
(aplicación de instrumento)**

3.1.- La rebelión de la pobreza: *Nuevo orden*.

Nuevo orden es una película mexicana dirigida por Michel Franco, estrenada en 2020 en el Festival Internacional de Cine de Venecia, donde fue galardonada con el premio al mejor director. Ese mismo año logró su estreno comercial en salas de cine del país pese a las medidas de contingencia sanitaria implementadas por la pandemia de COVID 19. Su estrenó desató un debate polémico con opiniones encontradas entre quienes la descalifican por manejar un mensaje profundamente sesgado sobre la problemática de clases en México, y quienes vieron en la película una crítica de las problemáticas actuales del país.

La película nos presenta un México distópico con enormes similitudes a la época actual, donde estalla una revuelta social de enormes proporciones que se termina radicalizando de forma extremadamente violenta, la situación es contada desde la perspectiva de una familia adinerada que celebra la boda de su hija menor. Dichos eventos propician un severo toque de queda militar que acrecentará el caos y desatará una ola de corrupción y muerte que afectará a todos los sectores de clase.

Argumento

En una zona residencial privada de la ciudad de México se llevan a cabo los festejos por la boda de Marianne y Alan, una pareja joven pertenecientes a la clase

adinerada. A unas cuantas calles de esta fiesta de alcurnia una manifestación social se intensifica y comienza a salirse de control. A la boda asisten miembros importantes de la política y el sector empresarial, todos ellos custodiados por sus escoltas debido a la tensión que se vive en la ciudad, cada uno de los invitados otorga como presente un sobre con dinero a los novios, el cual es resguardado por la madre de la novia en una caja fuerte. Marianne, la novia, se muestra inconforme por la forma en que su familia utiliza su boda como pretexto para realizar transacciones.

En medio del festejo aparecerá Rolando, un antiguo trabajador de la familia, con el objetivo de solicitar apoyo económico para atender a su esposa que se encuentra hospitalizada en estado de gravedad. La madre de la novia le otorga un poco de dinero para deshacerse de su presencia, pero ante la necesidad Rolando decide permanecer en el lugar. Ante la situación interviene Daniel, el hijo mayor, quien abiertamente y sin tapujos lo corre de la fiesta. Marianne indignada decide abandonar la fiesta para apoyar a Rolando y solicita el apoyo de su chofer Cristian, hijo de la sirviente principal. Una vez afuera ambos tienen problemas para transitar por las calles debido a que las vialidades se encuentran bloqueadas por las manifestaciones.

Mientras tanto un grupo de manifestantes ingresa abruptamente a la fiesta y sin explicación de por medio agreden salvajemente a los invitados, los guardias de seguridad de la casa se unen a los manifestantes y someten con sus armas a sus patronos, durante la trifulca es asesinada la madre de Marianne, mientras que el padre es herido de gravedad por una bala. Los invitados son tomados como

rehenes, algunos de ellos son asesinados brutalmente al oponer resistencia, los manifestantes causan destrozos en la propiedad mientras que la servidumbre y los agentes de seguridad descaradamente hurtan las cosas de valor y extorsionan a sus cautivos con transferencias de dinero.

Por otra parte, Marianne y Cristian llegan a la vecindad donde vive este último para poder resguardarse del caos. Marianne intenta comunicarse con su familia por teléfono, pero no lo logra. A la mañana siguiente el ejército ha tomado el control e instaurado un toque de queda. Cristian sale a la calle para buscar ayuda, es interceptado por los militares, quienes acuden al lugar con el pretexto de ayudar, pero terminan tomando como prisionera a Marianne llevándola a un cuartel junto con otro grupo de personas.

Daniel y Alan, el marido de Marianne, acuden con un alto funcionario de seguridad que es amigo de la familia para solicitar su apoyo para encontrar a la joven desaparecida, el funcionario se compromete a utilizar todos sus recursos para localizarla. Mientras tanto en el cuartel las mujeres prisioneras son abusadas sexualmente por parte de sus captores, entre ellas se encuentra Marianne. Desesperado por la situación de su esposa enferma, Rolando decide desatender las indicaciones del toque de queda y sale en busca de ayuda, es asesinado abruptamente por los militares sólo por el hecho de deambular de noche.

La ciudad se encuentra en total estado de sitio, cierta tarde aparecen en casa de Cristian unos militares encapuchados solicitando sean los intermediarios para solicitar la recompensa por Marianne. Tras una serie de dificultades Cristian y su madre Marta reciben permisos de trabajo para poder salir del gueto. Al llegar a la

residencia de sus patrones Cristian plantea la situación a Daniel, este acepta entregarle el dinero de la recompensa con desconfianza. Al llegar a su casa Cristian y Marta son abordados por los secuestradores, quienes solicitan ahora una suma más grande a cambio de regresar a Marianne con vida. Al comunicar las nuevas exigencias a Daniel este no duda en culpar ante la policía de secuestro a Cristian y Marta.

Por la noche Marianne es sacada del cuartel y llevada a la casa de Cristian, donde él junto a su madre se encuentran retenidos por los militares, un alto funcionario se encuentra supervisando el operativo, regaña a los militares por las fallas en la extorsión y los manda ejecutar, en el lugar Marianne es asesinada de un tiro en la cabeza, el arma disparada es puesta en las manos de Cristian para dejar sus huellas y finalmente termina también siendo asesinado.

Al paso de los días, Daniel y su padre acuden una mañana a un cuartel del ejército. Sentados en primera fila junto con altos funcionarios observan la ejecución de tres reclusos, entre los cuales se encuentra Marta, quien es colgada frente a los espectadores que observan seriamente el espectáculo como si se tratase de un acto cívico protocolario.

Estructura del relato

Es pertinente, antes de comenzar a definir la estructura del relato de *Nuevo orden*, comenzar por identificar su tema principal como una forma de anclaje para el análisis. Si bien una película puede abordar diversos temas dentro de sí misma,

siempre existirá un tema que tenga más peso por encima de otros. Para el caso de *Nuevo orden* se ha identificado la lucha de clases como temática principal. Cabe aclarar que hablar sobre la lucha de clases no necesariamente implica abordar el clasismo.

Para Harnecker (1984) la lucha de clases se refiere a una relación de conflicto constante entre dos grupos sociales que por su condición son antagónicos, desde el marxismo estos grupos se conforman por los trabajadores de los medios de producción, que siempre será mayoritario, y el conformado por los propietarios de los medios de producción, que siempre será minoritario, y en quienes recaen las ganancias del sistema capitalista. En ese sentido es importante mencionar que la temática principal refiere a una acción concreta y no una abstracción, como podría suceder en casos donde el tema principal del filme son el amor o la soledad, por citar unos ejemplos.

El relato del filme se puede dividir en dos partes bastante marcadas. La primera se concentra en mostrar la irrupción del grupo de manifestantes a la fiesta y sus acciones violentas hacia los asistentes. La segunda parte detalla las consecuencias del estado desitio debido a la toma del poder por parte de los militares. El primer segmento transcurre en un sólo día, específicamente en las horas correspondientes al estallido social, en la segunda parte el manejo del tiempo se extiende dando lugar a sucesos durante varios días. Es importante identificar esta segmentación del relato en dos momentos pues los roles actanciales de los personajes irán tomando matices distintos dependiendo del momento de la película en donde se localicen.

El punto de vista desde el cual se nos narra el relato es el de la familia de clase alta, en específico a través de la perspectiva de Marianne y de su hermano Daniel. Esto se logra identificar debido a las siguientes razones: 1) ambos son los personajes que más tiempo aparecen en cuadro, 2) son sus acciones y las situaciones en que se desenvuelven estos personajes los que detonan las acciones de los demás personajes, destaca así su enorme capacidad de agencia en contraposición a las del resto de los personajes. A continuación, un breve desglose de los personajes acompañado del rol actante que desempeñan en el relato.

Marianne es una joven mujer perteneciente a una eminente familia adinerada. Está a punto de casarse con Alán, un muchacho perteneciente a su mismo estrato social. La primera parte del filme nos ubica en los festejos de su boda, a lo largo de dicho evento se puede observar la peculiar relación que Marianne sostiene con su familia, ya que constantemente cuestiona ciertas acciones en las que no está totalmente de acuerdo. A los pocos minutos del filme Marianne se presenta como el único personaje de clase alta que muestra cierto grado de empatía hacia personas menos afortunadas.

Su hermano Daniel por su parte supone la antítesis de Marianne, se trata de un joven soberbio que disfruta de las banalidades. Al tratarse del hijo mayor se asume como el heredero del emporio familiar. Después de la inhabilitación de su padre, Daniel toma el liderazgo de la familia, llevando a cabo acciones drásticas más alineadas a sus impulsos que a la razón.

Tanto los personajes de Marianne como el de Daniel se pueden identificar, según la clasificación de Casetti y Di Chio (1991), como destinatarios, ya que a lo largo del relato se espera que lleguen a un punto específico, el de Marianne consiste en lograr salir bien librada de ciertas situaciones caóticas, primero atravesar las manifestaciones para apoyar económicamente a Rolando y posteriormente lograr salir con vida de su rapto. Mientras tanto el rol de Daniel consiste primeramente en sobrevivir a la irrupción de los manifestantes a su hogar, y posteriormente en localizar a su hermana desaparecida.

Por su parte los personajes de Cristian y Marta cumplen la función de adyuvantes, pues se encargan de ayudar a los destinatarios a sortear los riesgos, en el caso de Cristian primero protegiendo a Marianne durante las manifestaciones, posteriormente ambos al fungir como mediadores del rescate para liberarla. Cabe destacar que en la segunda mitad de la película ambos comienzan a tener una presencia mucho más participativa dentro del relato, al grado de aparecer mucho más en cuadro que inclusive aquellos identificados como personajes principales, sin embargo, sus acciones siempre obedecen o están condicionadas a las situaciones que enfrentan sus patrones.

Dos personajes con presencia, pero con una participación activa reducida son los de Rolando, el antiguo empleado que acude a la fiesta en busca de apoyo, y Alan, el reciente marido de Marianne. Ambos se presentan durante el primer segmento como personajes que aparentemente desempeñarán roles más significativos durante la trama, pero una vez detonado el conflicto principal su

participación dentro del relato se difumina hasta llegar a tener una presencia meramente accesorio.

En el caso de Rolando, pese a ser partícipe de uno de los momentos claves en el primer segmento, una vez concluido su personaje es minimizado al grado de que cuando es asesinado por los militares se representa de forma abrupta y ajena a cualquier carga dramática. En el caso de Alan, aunque su personaje se mantiene presente hasta el final del filme, su presencia se reduce a ser un simple acompañante, primero de Marianne y luego de Daniel, aun cuando se trate del marido de la desaparecida.

El ejército, por su parte, podría entenderse como un ente colectivo, representado por un cúmulo de personajes de carácter terciario donde se engloban desde los militares que supervisan el toque de queda, los secuestradores y los funcionarios que operan las actividades delictivas desde las sombras. Sí se piensa en este elemento como un personaje entonces el rol actante que le corresponde es el de oponente, aquel que representa un riesgo para los destinatarios, esto se puede apreciar al tratarse de la parte antagónica que asesina, tortura y somete a la población por medio del uso de la fuerza.

Sin embargo, cabe aclarar que su aparición se da hasta el segundo segmento de la película, cuando ya se han registrado algunos de los momentos más violentos. Bajo esta lógica en el primer segmento el ente colectivo que tiene el rol actante de opositor es representado por los manifestantes que irrumpieron en la fiesta

cometiendo actos violentos con extremo sadismo, que a diferencia de los cometidos por el ejército ocurren sin mostrar ninguna justificación.

Análisis del discurso

Al tratarse *Nuevo orden* de una película que aborda directamente el tema de las clases sociales es evidente que mantiene un posicionamiento abierto con respecto al tema, en cierta medida pretende mostrar una postura crítica sobre las relaciones de clase imperante en el México contemporáneo. Sin embargo, la lectura general que los espectadores dieron al filme tomó otra dirección. Una de las críticas que surgió al momento del estreno era que presentaba una visión muy sesgada sobre los conflictos de clase, simplificando a una lucha entre pobres contra ricos, donde todos los pobres se identifican por su piel morena, y todos los ricos por su piel blanca.

A lo largo de la película se observa que los manifestantes que agreden, roban y asesinan, todos son representados como personas de tez morena. En contraparte las personas agredidas, robadas y asesinadas corresponden a personas de tez clara. En ese sentido existe una clara distinción de las clases sociales a las que pertenecen las personas representadas a partir de su color de piel, en ningún momento se observa directamente algún manifestante de tez blanca, o que alguno de los invitados a la fiesta sea de tez morena. Esta tendencia a relacionar a los estratos sociales con el color de la piel corresponde a una estereotipación de grupos sociales a partir de su color de piel. Para Dyer (1999) recurrir al estereotipo implica

asignar a un grupo de personas un cúmulo de características y comportamientos por el simple hecho de pertenecer a cierta etnia y cultura. En el caso de *Nuevo orden* la etnia y la cultura son sustituidos por la clase y el color de piel como factores de distinción.

Pero los estereotipos no nacen de forma espontánea, en este caso existen antecedentes en México que propician la relación entre color de piel y estrato social, para Martínez y Téllez (2019) a pesar del hecho de que la ideología nacional ignoró oficialmente la identidad blanca y fomentó la unidad nacional alrededor del mestizaje, existen ideas regionales que asocian la blancura con el progreso y la modernización (84). Es por ello por lo que en México muchas de las expresiones de discriminación ligadas al clasismo terminan siendo en muchos casos también expresiones de racismo.

La diferenciación y estigmatización debido al color de piel obedece a muchos factores, entre ellos a una percepción de otredad, concepto recurrente dentro de los estudios culturales. La otredad es entendida como la tentación de definir a lo Otro, y en muchos casos las definiciones que se hacen de ese Otro terminan justificando acciones negativas. En ese sentido Rabinovich (2013) argumenta que la especulación por marcar el límite entre el Mismo y lo Otro, encubre a la injusticia y llega a ser asesina (45), también menciona que la frontera entre el Mismo y el Otro está custodiada por la ilusión de identidad pura (46).

Como se mencionó anteriormente el relato es narrado a partir de la perspectiva de los personajes de Marianne y Daniel, es decir de los miembros de la

clase adinerada, esto implica dentro de la dualidad del conflicto representado las clases humildes encarnan la Otredad, sin embargo, en la segunda mitad de la película se observa una participación más activa por parte de los personajes de Marta y Cristian, pues sólo a partir de ellos podemos observar cómo dicha situación ha convertido a las colonias populares en especies de guetos. Es importante mencionar este giro drástico en plena mitad de la película, pues hasta entonces la clase trabajadora sólo se ha representado como quienes incitan el caos y la violencia, y es con estos dos personajes donde se aprecia que no todos se encuentran involucrados en el estallido social.

Cabe aclarar que tener un rol mucho más participativo y más presencia en pantalla, como el caso de Marta y Cristian, no necesariamente implica dotar a los personajes de capacidad de agencia, sus capacidades de influir en algún cambio significativo dentro de la trama se mantienen muy limitadas. Esto se identifica en el hecho de que las acciones realizadas en pantalla de manera solitaria tienen siempre como objetivo solventar alguna situación en que se encuentran sus patrones, como si los acontecimientos no tuvieran alguna repercusión dentro de sus vidas propias, es así como toda acción y diálogo emitido por estos personajes gira en torno a la liberación de Marianne o en apoyar a su familia. Más presencia no implica mayor agencia.

La escasa participación dialógica y las acciones siempre condicionadas a la existencia de otros personajes dotan a Cristian y Marta de un rol de subordinación implícita que sus personajes tienen dentro del relato, pero también implica una visión de subalternidad inherente a la representación de su clase social dentro del

cine. Según Rodríguez (2013) un grupo subalterno es aquel que todavía no cobra conciencia de su fuerza y posibilidades de desarrollo político y, por lo tanto, no escapa de la fase primitivista (255). Estos dos personajes al tener mínimos rasgos de personalidad se representan con características disminuidas de una identidad propia, ligados al rol que desempeñan en el sistema laboral, convirtiéndose en representaciones fidedignas de una subalternidad, existen sólo dentro del rol que el sistema les otorga. En contraposición con los manifestantes, que al negarse a formar parte del sistema se les anula cualquier rasgo humano, al negarse a ser subalternos pasan a representarse como salvajes.

Otro punto importante se da en el aspecto estético. A través del análisis se han logrado identificar algunos patrones dentro del aspecto visual de la película que denotan el poco peso que los personajes de clase baja tienen en pantalla en contraposición con los personajes de clase alta. A lo largo del filme cuando en un mismo plano aparecen personajes pertenecientes a diferentes clases sociales, es en el personaje de clase adinerada quien por lo regular muestra más su rostro frente a la cámara o se coloca en una posición más céntrica, independientemente del tipo de plano aplicado en la secuencia. Por lo general se concentra siempre el mayor peso visual en su persona.



Las diferencias en el peso visual que se le otorga a los personajes no sólo se identifican por medio de su posición de los personajes en el plano, sino también de otras formas como lo son los colores en la vestimenta o la misma iluminación, como sucede con el traje rojo intenso que utiliza Marianne a lo largo de la película que acapara notablemente la atención de la mirada, en contraposición de los colores grises opacos que utiliza cualquier otro personaje que aparezca en cuadro junto a ella. En el caso de la iluminación es notable cómo muchas de las secuencias los personajes de clase alta son de día o en escenarios perfectamente bien iluminados,

en contraposición a los claroscuros en que se desarrollan en los escenarios donde interactúan los personajes de clase baja.

Por último, se abordará la discrepancia entre las formas en que se representan los maltratos y las muertes de los personajes femeninos Marianne y Marta, ambas sucedidas en la parte final de la película. A lo largo del filme se observan una serie de abusos y torturas hacia varios grupos de personas, cabe destacar el hecho de que la violencia a la que es expuesta el personaje de Marianne suele ser bastante gráfica. Se identifica intencionalidad por causar empatía hacia el personaje ante los abusos y torturas a los que es expuesta.

Ante una oleada de acciones infames que suceden dentro del cuartel como violaciones, vejaciones, regaderazos a los cuerpos desnudos de los rehenes, entre otras, el espectador se sensibiliza genera repudio sobre las imágenes que observa. El personaje de Marianne a través de sus expresiones de terror e incertidumbre funge como una especie de catalizador de dichas emociones. Algo que no sucede con el personaje de Marta, quien a lo largo de la película es sometida a humillaciones y agresiones. Sin embargo no se identifica intención de conectar empatía con el espectador por medio de algún recurso del lenguaje cinematográfico, a su personaje se le ve sufrir desde cierta distancia.

Incluso en las formas en que los personajes mueren existe una gran discrepancia. Marianne es asesinada por un balazo directo a la cabeza, dicha secuencia termina con un último plano donde se muestra su cuerpo tirado en la bañera, en él existe un acercamiento a su rostro. Al contrario, Marta es asesinada

colgada en un acto público con el rostro cubierto por una tela negra. En dicha secuencia de quienes se observan los rostros es de Daniel y su familia que presencian el ahorcamiento. En este último caso observamos las reacciones de los victimarios por encima del de la víctima, al contrario del caso de Marianne, es importante hacer esta comparación pues así se identifica a qué víctimas se visibiliza y a quienes se invisibiliza en el relato.

Fotogramas de Nuevo orden. Fuente: NETFLIX



3.2.- El ocaso de los privilegiados. Las niñas bien.

Las niñas bien es una película mexicana dirigida por Alejandra Márquez Abella estrenada en 2018, la cinta es una adaptación libre de una serie de relatos escritos por Guadalupe Loaiza en la década de los noventa. La película narra la historia de Sofía, una mujer perteneciente a la alta sociedad que vive su día a día derrochando su dinero en tiendas de lujo y conviviendo con su grupo de amigas en reuniones de club. Con la llegada de la crisis económica de 1982, Sofía presenciara la amenaza de que el estilo de vida al que está acostumbrada terminara por desvanecerse.

Argumento

La historia comienza con una celebración en una residencia de lujo, en donde se reúnen personajes de las altas esferas sociales del país. Dicho evento es organizado por Sofía, una joven madre de familia perteneciente a una familia adinerada. En medio de la lujosa celebración aparecerá Fernando, el joven marido de Sofía, quien hará entrega de un auto último modelo como forma de regalo a la festejada.

A la mañana siguiente al despertarse Sofía se percata de dos asuntos que la comienzan a intrigar, la escasez de agua en su colonia y la disminución evidente del personal en su residencia. Posteriormente mientras se encuentra cenando en un restaurante junto a su marido y unos familiares políticos, estos comienzan a discutir en relación con unos negocios que salieron mal, la discusión termina en la ruptura de la asociación entre ellos, Sofía decidirá restarle importancia a la gravedad del asunto.

En una reunión con su grupo de amigas en el club de tenis, Sofía comienza a escuchar rumores sobre Ana Paula, la nueva integrante del club, a la que tachan de arribista y vulgar sólo por el hecho de tener orígenes humildes. Posteriormente mientras se encuentra probando diferentes artículos en una lujosa tienda Sofía es notificada al momento de pagar que sus tarjetas de crédito están sin fondos.

Con el transcurso de los días las tensiones en su matrimonio comienzan a agravarse debido a la incertidumbre económica, esto se refleja en la depresión evidente del marido, y en las constantes discusiones que surgen entre ellos. Así mismo, los empleados de confianza de la casa constantemente les recuerdan los adeudos en sus salarios, algo que Sofía considera muestras de descortesía. Sofía se encuentra tomando el sol en el jardín, tiene a sus hijos alrededor jugando y estos comienzan a hacerle muchas preguntas sobre los distintos cambios en el hogar.

Unos trabajadores del banco ingresan a la casa para hablar con su marido, la hija pequeña que escucha la conversación entre los señores y regresa corriendo para preguntarle a su madre el significado de la palabra embargar. Posteriormente se lleva a cabo una fiesta de cumpleaños en casa de Ana Paula, Sofía siente envidia por la atención que tiene todo mundo con Ana Paula, en un momento de descuido Sofía ingresa a la habitación y mientras el marido de Ana Paula se baña aprovecha para robar unas joyas del armario.

Al transcurrir de los días comienza a hacerse más notorio el cambio en la situación económica en el hogar de Sofía, su marido se la pasa constantemente alcoholizado, y las discusiones aumentan en frecuencia e intensidad. Mientras tanto en los noticieros se habla de las medidas impuestas por el gobierno para solventar la crisis económica. Mientras Sofía se arregla para asistir a la fiesta arriban a su

casa unos cobradores, al percatarse rápidamente sale en automóvil, en el trayecto se queda sin gasolina, lo que la obliga a continuar caminando bajo la lluvia, al llegar al lugar de la fiesta y observarse desalineada decide retirarse del evento sin siquiera haberse presentado.

Al día siguiente, Sofía y Fernando se reúnen a cenar en un restaurante con Ana Paula y su marido, éste último no para de mirar coquetamente a Sofía durante toda la cena. Fernando por su parte abusa de su consumo de vino ignorando la situación. Cuando Sofía regresa del tocador tropieza con el marido de Ana Paula, ambos mantienen sus miradas fijas de frente por un instante y deciden retornar a la mesa, Sofía esboza una ligera sonrisa tras lo acontecido.

Una vez en la mesa se escucha una algarabía dentro del restaurante, al asomarse Sofía al palco observa al presidente de la república ingresar al local siendo recibido por fuertes abucheos que lo obligan a abandonar el sitio. Los comensales comienzan a emitir sonidos como ladridos de perro, en alusión a una de las frases emitidas por el político, Sofía se anexa al griterío y comienza a ladrar emocionada mientras su marido la observa totalmente desconcertado.

Estructura del relato

La estructura narrativa de Las niñas bien es de un carácter lineal, esto significa que la concatenación de acciones que se nos presentan a lo largo del filme tiene un orden cronológico, sin identificarse el empleo de recursos narrativos que transgredan el tiempo y el espacio en donde transcurre el relato cinematográfico. Dicha temporalidad equivale a los sucesos acontecidos en el lapso de un par de meses dentro de la vida de los personajes, que comienza con los primeros anuncios

de una posible e inevitable crisis económica nacional hasta llegar al momento más crítico donde dicha crisis afecta considerablemente el entorno de los personajes.

Según Pimentel (2023) para entender los mecanismos que interactúan en la construcción de los relatos primero hay que entender la relación que existe entre los mundos creados dentro de la ficción y el mundo real en el que cohabitan tanto los creadores de la ficción como los lectores/espectadores que consumen dichos relatos. En ese caso la característica esencial que relaciona ambos mundos es que los dos son mundos determinados por la acción humana. Ante ello el autor argumenta que un relato es la construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana. En tanto qué acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una dimensión temporal y de significación que le es inherente (17).

Desde esta perspectiva una ficción, por mucho que intente marcar distancia de la realidad, siempre terminará representando una forma de entendimiento de ese mundo real, ya que siempre necesitará de referencias extratextuales para que dichos mundos de ficción sean comprendidos. En ese sentido los elementos diegéticos que conforman el mundo dentro de la ficción deben ser congruentes con elementos que el espectador identifique en su entorno real, este grado de concordancia es lo que se conoce como verosimilitud. Referente al aspecto de verosimilitud del universo diegético menciona que este se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles (Pimentel, 2023, 17).

Partiendo de dicha premisa representar un hecho histórico de fuerte calado social como lo son las crisis económicas implica evocar situaciones del presente

que pudieran servir de espejo para el evento histórico representado. El relato en cuestión se encuentra contextualizado en el México de la década de los ochenta, específicamente los últimos años del periodo de la presidencia de José López Portillo. Periodo conocido por la crisis económica y social derivada de la depreciación de la moneda nacional frente al dólar, lo cual tuvo fuertes consecuencias para la estabilidad financiera de varias familias mexicanas, específicamente el filme se centra en relatar cómo se vivió tal situación dentro de las clases sociales adineradas del país.

La crisis de 1982 fue el resultado de la combinación de una serie de factores globales y regionales, entre los que se encuentran la caída internacional de los precios del petróleo, que se compaginó con una mala administración de los gastos públicos por parte del gobierno federal, que en ese entonces basaba su gasto en un endeudamiento descontrolado a partir de las garantías que le proporcionaba la bonanza petrolera que vivía el país, estos factores, entre otros, propiciaron un enorme déficit que tuvo como consecuencia una devaluación de la moneda sin precedentes en tiempos modernos.

En agosto de 1982 el secretario de Hacienda reconoció la quiebra de la economía mexicana y anunció la suspensión de pagos a acreedores extranjeros. Los especuladores, pero también pequeños ahorradores que buscaban proteger su patrimonio sacaron del país grandes cantidades de dólares y elevaron el precio de esa moneda de 26 a 70 pesos. La inflación casi llegó al 100%. En ese contexto crítico, el 1 de septiembre de 1982 el presidente de la república anunció la expropiación de la banca (Escalante, 2013, 291).

Pese a la convencionalidad del relato antes planteada se logra identificar la utilización de cierto dispositivo narrativo a lo largo del filme, éste es la utilización de la voz interna del personaje como narración complementaria. Este recurso es conocido dentro del lenguaje cinematográfico como “voz en off”, y tiene como finalidad escuchar los pensamientos del personaje a manera de monólogo, donde más que mostrar su punto de vista sobre los sucesos que van apareciendo en pantalla, nos brinda una información alterna relacionada con las aspiraciones de la protagonista.

En ese sentido se logra identificar dos formas en que el personaje principal nos brinda información, por una parte, tenemos un relato donde como espectadores estamos recibiendo la misma información al ritmo en que la recibe la protagonista, generando así la intriga dentro de la película. Por otra parte, se nos presenta un narrador omnisciente representado por la voz en interna de Sofía, presentando un contraste entre la información que nos brinda dicho monólogo y las situaciones en las que se encuentra Sofía, como si dicho narrador se encontrara en otro plano o temporalidad no localizable dentro del relato.

Sofía (voz en off)

Estoy perdida en la sección de caballeros del cuarto inglés, no hay un alma en la tienda, busqué a Julio Iglesias, no lo veo por ningún lado, escucho su voz lejos, subo por las escaleras eléctricas, entonces descubro que está cenando con los reyes de España, voy hacia él, lo abrazo, saludos a sus majestades, nos interrumpe la voz

de mi mamá que me dice, Sofía ponte derecha, levanta la cara Sofía, tú eres Sofía de Garay, ¡tú eres Sofía de Garay!

El punto de vista del narrador empleado dentro de la película es de carácter subjetivo, es decir que todas las acciones que se representan en pantalla son mostradas a través de la perspectiva del personaje de Sofía, a lo largo del filme no se puede apreciar alguna secuencia donde el personaje principal no se encuentre presente, por otra parte, no existe registro de interacción entre los demás personajes fuera de la presencia de Sofía, lo cual hace que se les reste capacidad de agencia.

Sin lugar a duda el protagonista indiscutible de la historia es el personaje de Sofía, quien se logra identificar con el rol actante de destinataria, sin embargo, más que tratar de llegar a un destino en concreto, en este caso su objetivo consiste en no llegar a cierto destino, que sería el descenso de su posición social. Para lograrlo toma una serie de acciones en dos sentidos, el primero consiste en la negación en público de la problemática que envuelve a su familia, así evita a toda costa que las personas de su entorno se logren percatar sus problemas financieros, por otra parte, intenta dentro de sus posibilidades revertir ese destino aparentemente aterrador que le amenaza y para lograrlo no hará hincapié en recurrir a acciones poco éticas.

El personaje de Sofía es el de una joven madre de familia que ronda entre los treinta y cuarenta años, se encuentra casada con Fernando, un joven empresario que ronda la misma edad, a partir de ciertos momentos vislumbrados en el filme nos da a entender su pertenencia a una familia adinerada, al igual que su marido. Pese

a presumir orgullosa su linaje Sofía mantiene una relación muy distante con su madre quien emigró, con todo su capital, hacia los Estados Unidos tras la crisis.

Sofía es amante de las joyas, de vestir ropa cara y de comer en finos restaurantes. Su formación de toda la vida en dichos entornos la hacen ser reconocida entre la sociedad como una persona de gustos refinados. Es fan de Julio Iglesias, y uno de sus sueños más grandes es conocerlo en persona, a lo largo su voz interna relata ensoñaciones de un idilio entre ella y su artista predilecto, cabe mencionar que en el momento histórico donde se inserta el relato dicho cantante se encontraba en su punto máximo de popularidad, en ese aspecto dichas ensoñaciones se manifiestan como la cumbre de su prestigio social.

El personaje de Fernando, marido de Sofía, tiene relevante importancia para el entorno de la protagonista, se trata de un joven empresario también originario de una familia adinerada, goza profundamente con la ostentación al igual que su esposa. Al principio del filme se nos revela que está a cargo de una firma de inversión junto con uno de sus tíos, la crisis económica hace que importantes inversores decidan abandonar un proyecto ambicioso que creían tener asegurado, este hecho provoca no sólo la ruptura de la asociación con su tío, sino que también evidencia las irregularidades en el manejo del capital de la compañía. Comienza así el descenso de su estatus social y junto a ello su decadencia moral.

Resulta complejo identificar el rol actante en el personaje de Fernando, ya que su función dentro del relato es ambigua por lo fluctuante del personaje. Por una parte, se muestran momentos donde actúa como adyuvante, intentando librar la situación en beneficio de su familia, posteriormente el personaje toma una vaga actitud en donde no queda claro si sus acciones obedecen a una lógica por sacar

adelante a su familia o sí simplemente obedece a actos de supervivencia personal para mantener su estatus de comodidad. En ese sentido el personaje cambia su rol actante al de un opositor, pues intenta arrastrar al personaje de Sofía a su propia decadencia.

Otro personaje relevante es el de Ana Paula, la nueva vecina e integrante del club, que es percibida por Sofía como contrincante. Ana Paula es una mujer cuyos orígenes distan mucho de coincidir con los de las demás. Por ello víctima de discriminación y burlas a sus espaldas, en específico de parte de Sofía. Dicho recelo obedece a que es considerada como una intrusa en dichos entornos, pero a su vez es innegable reconocer su rápido ascenso en el círculo social, en momentos en que otros miembros descienden. En ese sentido Ana Paula se identifica como un oponente, aun cuando en ningún momento intenta ser enemiga de la protagonista.

Análisis del discurso

Aunque temática y acontecimiento no son sinónimos, la relación entre ambos dentro del relato siempre será cercana, es así como la temática principal de la película difícilmente estará desligada del acontecimiento principal que dota de sentido al relato. En el caso de *Las niñas bien* se identifica como acontecimiento principal el descenso social de una familia perteneciente a un sector privilegiado del país, todo esto contado desde la perspectiva de Sofía, personaje femenino que presencia cómo su vida rodeada de opulencia se viene abajo. En ese sentido se puede interpretar que una manera de conceptualizar la temática principal de la película es

el temor de las clases altas a descender en su estatus social. Pimentel (2003) explica en torno a esta relación entre el acontecimiento y temática lo siguiente:

El acontecimiento entonces debe ser más que una ocurrencia singular. Recibe su definición por su contribución al desarrollo de la intriga. Una historia, por otra parte, debe ser más que una enumeración de sucesos en un orden serial, debe ser organizado en una totalidad inteligible, de tal manera que pueda uno preguntarse cuál es el “tema” de la historia (19).

Abordar el discurso dentro del filme implica mayor complejidad que sólo una identificación de temática y acontecimiento principal es al dar un siguiente paso como lo es la identificación de la perspectiva donde podemos acercarnos más a una identificación del discurso del filme, esto es debido a que la forma en que se estructuran y relacionan estos tres componentes obedece a un discurso específico. Dicho de otra manera, un mismo acontecimiento puede ser narrado en infinidad de ocasiones, inclusive abordando las mismas temáticas, sin embargo, es a partir del tercer componente, la perspectiva, que tanto temática como acontecimiento, se colocan bajo el manto de un discurso específico. Pimentel explica que:

A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una “historia” ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes. Una historia es entonces una serie de acontecimientos “entramados” y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una “trama”, una “intriga”: una historia “con sentido” (2023, 21).

Observado de esta manera existe cierta similitud entre el concepto de perspectiva utilizado en la narratología y el concepto de enunciación, común en los estudios sobre el discurso. Todo relato está compuesto por narración y descripción, esto significa que cuando se nos está contando una historia es a partir de la descripción tanto de acciones como de entornos donde suceden dichas acciones, pero a la vez un relato es también discurso, es decir que dichas historias y descripciones son emitidas por un sujeto que organiza, jerarquiza y enuncia dichos elementos a partir de su sentido común.

Dicha construcción obedece, ya sea voluntaria o involuntariamente, al sentido común del enunciadore, sentido que se construye a través de las experiencias e ideología del sujeto. Es por lo que ningún tipo de relato, trátese de literario o cinematográfico, será ajeno a los mecanismos del discurso. Benveniste (1966) explica la diferencia entre historia y discurso argumentando que, mientras en la historia los acontecimientos parecen contarse ellos mismos, el discurso es un modo de enunciación que supone un locutor y auditor (24). Identificar a ese locutor es importante en la identificación de la perspectiva.

A diferencia del relato literario donde se describen las situaciones y los elementos que componen el mundo de la ficción a través de las palabras, en el relato cinematográfico dichos elementos se muestran por medio de imágenes audiovisuales en movimiento, lo cual implica de origen un proceso semiótico totalmente diferente.

En primer lugar, existe una diferencia en la temporalidad, por lo regular la mayoría de los relatos literarios suelen ser narrados en tiempo pasado (salvo aquellos que emplean ciertos recursos estilísticos para romper con el tópico convencional). En el cine por el contrario toda acción que vemos en pantalla se cuenta en tiempo presente, puesto que en esa temporalidad como espectadores presenciamos la referida sucesión de imágenes, este hecho es independiente de cualquier aplicación de recursos narrativos como el habitual flashback.

Fotograma de Las niñas bien. Fuente: MUBI



La cualidad del cine de narrar en tiempo presente no implica la ausencia de un sujeto enunciator, identificarlo es uno de los primeros pasos para un análisis del discurso de la película. Aquí surge la pregunta ¿Quién nos está narrando la historia dentro de una película?, la respuesta encaja perfectamente con lo que en teoría sobre relato cinematográfico se conoce como el gran imaginador. Con el gran imaginador se hace referencia a la instancia narradora, aquel "sujeto" que nos narra la película, como se mencionó, el filme se nos está narrando en tiempo presente,

por lo cual los personajes principales carecen de potestad para ser ellos quienes articulan las acciones que vemos en pantalla.

Se entiende que el sujeto que narra la película no se refiere a un personaje en concreto dentro del relato sino a un ente imaginario que, en lugar de describir las acciones y los entornos, como se haría en un texto, las muestra por medio de las imágenes. En ese sentido Laffay (1964) refiere que el gran imaginador no se deja ver en persona; es un personaje ficticio e invisible que, a nuestras espaldas, gira para nosotros las páginas del libro, dirige nuestra atención con su discreto índice (82).

Dicho esto, se podría asumir que en *Las niñas bien*, a pesar de contar con una doble narración que intercala las acciones de Sofía con la voz interior de su conciencia, a ninguna de ambas les corresponde asumirse como la instancia narradora, es decir que no es el personaje de Sofía quien nos narra la película, sino que lo sería este ente conocido como gran imaginador, que en términos más concretos consistiría en la película misma. Gaudreleat y Jost (1995) coinciden al decir que el enunciador se convierte en la película, y no en cualquier instancia situada por encima o por debajo (en todo caso, fuera) de ella (65).

Bajo esta lógica ubicamos a un narrador omnisciente que no se trata de la protagonista Sofía, pero que por otra parte sigue en cada momento al personaje principal, es evidente que esto puede llegar a generar algunas confusiones, sobre todo porque el uso de la voz en off puede interpretarse como la voz del narrador, sin embargo dicha voz interior funciona como recurso narrativo para revelar rasgos

de la identidad del personaje, no corresponde a una confirmación de que ella sea la instancia narradora.

Ello no implica que no existan relaciones y complicidades entre la instancia narradora y el personaje principal, de hecho, la simple razón de que la historia sea contada desde la perspectiva de Sofía nos da a entender que la instancia narradora coincide discursivamente con la forma de pensar del personaje principal, como si ambos compartieran mismas convicciones en torno a los sucesos que se van desarrollando a lo largo del filme. Dicho de otra manera, la instancia narradora, que es la película, comparte el mismo posicionamiento en torno al tema de las clases sociales que la de la protagonista del relato.

Un ejemplo de ello se identifica en la ausencia dentro del relato de personajes pertenecientes a otra clase social, y con ausencia no quiere decir que no aparezcan en pantalla, sino en la invisibilización de dichos personajes en los distintos momentos de la trama. Éstos aparecen solamente de manera esporádica en momentos específicos solamente para dar continuidad a situaciones por la que pasa Sofía, limitando su participación a diálogos de no más de dos líneas o presencias en el plano donde apenas si se les percibe el rostro.

Ejemplo de ello se da el primer segmento de la película, cuando tras la fiesta vemos como una Sofía ya subida de copas es asistida por su sirvienta Toñis, a quien comienza a confesarle situaciones personales relacionadas con su papel de madre. Es así como en los primeros minutos del filme se introduce un personaje de otra clase social con vínculos cercanos a la protagonista dando la impresión de que

tendrá una participación activa dentro del filme, pero cuya presencia no pasará de ser meramente anecdótica.

Algo similar sucede en algunas breves intervenciones de otros empleados de la casa, que sólo aparecen para hacer notoria la falta de pago por parte de sus patrones. En ese sentido es interesante cómo es que una película que intenta representar desde una posición crítica la banalidad y excesos de cierto sector privilegiado, sólo se enfoca en mostrar a dicho grupo, sin tener en ningún momento referentes para hacer la comparativa de cómo sería vivir sin estos lujos.

Abordar las clases sociales es partir de la lógica de que existen grupos separados por jerarquías, es decir que para que existan clases altas deben existir clases que no lo sean, dentro de *Las niñas bien* la contraparte no tiene ninguna representación, o por lo menos una que no sea accesorio, lo que nubla la mirada crítica que intenta fraguar, sin dicha contraparte como referentes observamos sólo la representación de un grupo social adinerado con inquietudes. Borrar de los espacios a personas por su clase social obedece a ciertas lógicas de exclusión aplicadas y aplicables no sólo en la ficción, sino también dentro de las dinámicas reales.

Compartir un mismo espacio, como lo sería una residencia, una tienda o un restaurante, no necesariamente implica compartir el mismo espacio social, o sea que estar en el mismo lugar no significa necesariamente formar parte del mundo del otro. Bajo dicha lógica se entiende la enajenación de los Otros implícita dentro del relato, coincidiendo con lo planteado por Bourdieu (1984) cuando dice que hablar

de un espacio social significa que no se puede juntar a cualquiera con cualquiera ignorando las diferencias fundamentales, en particular las económicas y culturales (286).

Fotograma de Las niñas bien. Fuente: MUBI



Se identifica así a la diégesis de la película (el mundo representado donde se lleva a cabo el relato) como la representación de un espacio social específico, en donde se invisibiliza e imposibilita la capacidad de agencia de cualquier individuo que no forme parte de él. Al tratarse de un espacio social caracterizado por prácticas sociales que denotan su opulencia a través del consumo, entonces se explica la utilización constante y casi desmedida de planos detalle sobre preparación de alimentos, menús, ajustes a vestimentas y otros detalles que intentan representar este consumo exorbitante al que no todos tienen acceso.

Esto se observa a través de las distintas fiestas y cenas en las que participa Sofía a lo largo de la película, desde la secuencia inicial se nos presenta por vez primera a los personajes por medio de una celebración, hasta el final de la historia

donde la última secuencia tiene lugar en un lujoso restaurante donde acuden desde empresarios hasta el presidente. Bourdieu (1984) plantea que las clases como tal no existen como grupos reales, aunque expliquen la probabilidad de constituirse en grupos prácticos, familias, clubes, asociaciones e incluso "movimientos" sindicales o políticos (284).

Estos grupos prácticos de convivencia que menciona Bourdieu se representan a lo largo de la película de distinta manera, desde las reuniones de las amigas en el club de tenis, las comidas con importantes hombres de negocios, las fiestas de cumpleaños que funcionan como una competencia para organizar la mejor, entre otras. Cada uno de dichos momentos se acompaña con constantes planos detalles de objetos de consumo, comidas, joyas, accesorios, zapatos y coches.

Otra representación de la opulencia se manifiesta a través de las conversaciones que tienen los personajes sobre asuntos aparentemente banales. Toda película constituye por sí misma un doble relato (salvo quizá aquellas pertenecientes a la época muda), esto se debe a que no sólo se relatan las situaciones mediante las imágenes, sino también por medio de los diálogos se relatan situaciones que complementan la narración, incluso creando en algunos casos pequeños microrrelatos dentro del gran relato que compone la película. En palabras de Graudeleat y Jost (1995):

En el fondo, la razón es muy sencilla: el cine muestra a los personajes mientras estos actúan, imitan a los humanos en sus diversas actividades cotidianas, y una de

esas actividades, a las que nos entregamos todos en un momento u otro, es la de hablar. Y, hablando, bastantes humanos suelen utilizar la función narrativa del lenguaje, relatar, relatarse (57).

De ahí que a la información que se brinda por medio de las imágenes se le conozca como narrador implícito, mientras que a la información que se le brinda al espectador por medio de las palabras se le conozca como narrador explícito. Este relatar relatando se puede ubicar en las muchas conversaciones de los personajes de la película, como por ejemplo las que se realizan en el club de golf, donde Sofía y sus amigas hacen alusión a sus adquisiciones y viajes en señal de competencia. Ejemplo de estas conversaciones aparentemente banales es la siguiente conversación que se da mientras desayunan:

Amiga 1

¿Y cómo te acabó de ir en la fiesta?

Sofía

- Muy bien, muy bien, digo, estoy muerta.

Amiga 2

- Ay, a mí me dolió la cabeza de tanto vino tinto. El pulpo estaba delicioso.

Amiga 1

- A mí me parece muy raro dar pulpo de cenar.

Amiga 2

- ¿En serio?

Amiga 1

- Qué anticuada, ¿no?

Amiga 2

- A mí me pareció super moderno.

Amiga 3

- A mí me pareció muy rico todo, y muy hermoso tu vestido, se te veía hermosísimo.

Sofía

- Gracias.

Amiga 3

- ¿De dónde es?

Sofía

- Bueno, una tiene derecho de guardar sus secretos, luego todas vamos a estar todas iguales uniformadas.

Amiga 2

- Se lo compró en Nueva York ahora que fue.

Amiga 1

- No te preocupes, en la tarde le hablamos a Toñita para que nos cheque la etiqueta.

Sofía

- No se te puede contar nada a ti verdad.

Amiga 3

- ¿Oye, y que te regaló Fernando?

Amiga 2

- Un coche, ¿no lo viste en el garaje?

Sofía

- Un Grand Marquís, color champagne, divino.

Amiga 2

- Mira, qué espléndido, digo, con todo lo que está pasando, tiene doble mérito no.

Amiga 3

- Somos muy afortunadas.

Sofía

- Pues sí, las cosas están fatales.

3.3.- Adoctrinando a las elites: El hoyo en la cerca.

El hoyo en la cerca es una película del 2021 escrita y dirigida por Joaquín del Paso. La película tuvo su estreno en el Festival Internacional de Cine de Venecia, para posteriormente tener un breve recorrido por las salas comerciales del país. La cinta relata la estancia de un grupo de adolescentes en un estricto campamento de verano de élite, dicho lugar es regentado por sacerdotes y maestros con fuertes ideales conservadores que por medio de dinámicas extremas adoctrinan a quienes pasan por ahí.

Este régimen de control tan rígido se pondrá a prueba tras descubrirse la existencia de un agujero en la cerca que separa el campamento del bosque. Este hallazgo desatará el miedo entre el grupo, y entre los maestros, ante una posible amenaza externa que podría perturbar el orden impuesto. La película aborda, por

medio del microcosmo, problemáticas generales como la diferenciación entre clases sociales, las relaciones de poder entre adultos y niños, y los comportamientos salvajes del ser humano ante estados de amenaza.

Argumento

En un campamento de verano ubicado en medio del bosque ingresa un autobús del que bajan decenas de adolescentes, quienes asisten, como cada año, a un curso formativo de verano de una prestigiosa institución privada. En su ingreso son recibidos por los profesores encargados del campamento, quienes tras las palabras de bienvenida hacen mención sobre las reglas a seguir dentro del lugar, así mismo comentan la peligrosidad de los pueblos aledaños. Una vez en los dormitorios los jóvenes se organizan para compartir literas, un grupo de jóvenes, liderados por Jordi, hostigan sin motivo aparente a Eduardo, un humilde joven becado para estar en el campamento, los chicos lo bajan lo arrastran por la fuerza al baño para cortar el pelo a tijerazos como forma de bautizo.

A la mañana siguiente comienzan las actividades en el campamento, los jóvenes realizan una excursión en el bosque, a excepción de Santi, un chico con collarín en el cuello debido a una lesión que se tiene que quedar en la cabaña a cargo del enfermero. Mientras los chicos exploran el bosque los profesores van relatando los peligros que existen fuera del campamento, poniendo énfasis en la violencia irracional de los pueblerinos. Para sorpresa de todos descubren un gran hoyo en el alambrado que demarca la propiedad del campamento, esto alarma considerablemente al grupo haciendo que los profesores cancelen el recorrido.

Una vez en la cabaña los jóvenes reciben instrucciones para mantenerse alerta tras el hallazgo, el joven Santiago pregunta sobre la necesidad de llamar a la policía, los profesores argumentan que dentro de las instalaciones sólo ellos pueden proporcionar la seguridad. Para calmar las tensiones se organiza una albercada, haciendo que los jóvenes rápidamente se olviden de la situación.

Dos chicos, Joaquín y Eduardo, se meten a bañar al río, ahí son agredidos por el grupo de Santi, Joaquín se defiende con un tronco lastimando a uno de los chicos en el rostro. Al día siguiente un helicóptero aterriza en el campamento para llevarse al chico lastimado, los profesores obligan a Eduardo a pedir disculpas por lo ocurrido, no sin antes humillarlo. Posteriormente el grupo sale del campamento para realizar una peregrinación en la comunidad aledaña. Santiago, el niño con collarín, se queda en las instalaciones nuevamente, el enfermero aprovecha su vulnerabilidad para abusar de él.

Por la noche el grupo se encuentra en medio del bosque alrededor de una fogata cuando se escuchan unos disparos a lo lejos, los profesores rápidamente ingresan a los jóvenes en un búnker para resguardarlos, Santiago aprovecha la incertidumbre para escapar del lugar adentrándose en el bosque. A la mañana siguiente los chicos regresan a la cabaña, en los comedores son notificados que no tendrán alimentos hasta dar con el responsable del robo de un pastel, dicha situación desmorona la hasta entonces unidad entre los jóvenes. Joaquín comienza a ser hostigado por todos, tanto profesores como sus compañeros, para que se declare culpable, incluso pierde el apoyo de su amigo Eduardo, tras una agresión grupal termina declarándose culpable.

Al día siguiente se disponen a celebrar el ritual con el que cierra el curso que consiste en la representación de una cacería humana donde participan algunos pueblerinos contratados para simular ser amenazas. Durante el transcurso del ritual se revela la noticia de la desaparición de Santiago, los profesores salen a buscarlo, los chicos por su parte salen eufóricos a buscar a su compañero en la comunidad aledaña. Mientras tanto Santiago es encontrado por un pueblerino que le ayuda a quitarse el collarín. Ya dentro del pueblo los chicos se tornan violentos, invaden una de las casas, sacando a una niña de su cama para agredirla, al grado de enterrarla de medio cuerpo mientras es interrogada.

Santiago logra llegar a la carretera, pide auxilio a los autos que transitan, pero es detenido por el director de la escuela, quien lo asesina brutalmente. Tras amanecer suenan las alarmas que marcan el final del ritual, los chicos de manera automática salen de su euforia y regresan hacia el campamento, no sin antes colocar una cubeta en la cabeza de la niña semienterrada. A la mañana siguiente se encuentran todos reunidos dándole sepultura al cuerpo de Santiago, cuya muerte es anunciada como un accidente, los jóvenes lloran la pérdida de su amigo culminando la estancia en el campamento con el grupo tomándose una foto en colectivo antes de abordar sus autobuses.

Estructura del relato

El relato donde que compone *El hoyo en la cerca* se encuentra constituido por una serie de acciones que tienen lugar en un periodo y espacio concretos, correspondientes a la estancia de un grupo de adolescentes en el curso formativo

del campamento "Los Pinos". La historia se desarrolla dentro de las instalaciones de un campamento, así como en las áreas boscosas de alrededor. Por otra parte, la temporalidad comprende un lapso de tiempo equivalente a una semana, que corresponde a la duración de dicho curso de formación.

Como espectadores presenciamos únicamente lo acontecido dentro de referido espacio temporal, toda información anterior o posterior a dicha temporalidad se revela de forma extradiegética. Ejemplo de ello es la información relacionada con el pasado de la institución, que se encuentra siempre presente por medio de monólogos recurrentes por parte de los profesores, o en secuencias específicas como aquella donde uno de los padres de familia, aparentemente un prominente funcionario, le comenta al director los buenos recuerdos que tiene sobre el campamento.

La importancia de resaltar la identificación del espacio es entender que dicho campamento emula un microcosmos de una realidad social más amplia y compleja, muchas de las prácticas que acontecen dentro del lugar, por inverosímiles que parezcan algunas, intentan representar situaciones del contexto sociopolítico mexicano actual, dicho con otros términos, ser identificable a partir de un referente extratextual. En ese sentido Pimentel explica que:

La historia, o contenido narrativo, está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado* Ese universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles (2023,11).

Al pretender representar toda una sociedad y un contexto amplio a partir de la construcción de un microcosmos específico se tiende a sintetizar y simplificar características de grupos sociales amplios a cierto número limitado de personajes. Esta característica propicia identificar como personaje principal no a un individuo sino a un colectivo, en este caso integrado por cuatro personajes, llamados Joaquín, Yordi, Santi y Eduardo, quienes a lo largo del relato alternan su participación con diferentes situaciones equilibrando su tiempo en pantalla y peso dramático.

Fotograma de El hoyo en la cerca. Fuente: MUBI



Santiago es un adolescente proveniente de una familia adinerada, en algún momento se alude que su padre ostenta una posición bastante prominente, pese a ello, su personaje es el de un chico demasiado noble, que no termina por adecuarse a las dinámicas de represión y abuso que realizan sus demás compañeros. Lo anterior se identifica desde el inicio de la cinta cuando le ofrece su amistad a

Joaquín, pese a la hostilidad con que es tratado debido a su color de piel. Esta resistencia para participar en los abusos convierte a Santiago en un atestado del grupo, y le hace víctima de una serie de hostilidades, tanto por parte de sus compañeros como por los profesores.

Joaquín por su parte es un chico de orígenes humildes, cuya estancia en la institución es mediante una beca, que desde su llegada es tratado con recelo. La marcada diferencia social y fenotípica propician constantes agresiones hacia su persona. En el transcurso de la película se observa como Joaquín se va adaptando a la hostilidad del campamento, al grado de sumarse en los agravios hacia Joaquín para validar su integración.

Jordi es el personaje más conflictivo entre los jóvenes, debido a su temperamento retador se coloca rápidamente como líder del grupo, la mayoría de sus acciones se orientan siempre a imponer su autoridad y en molestar a los más indefensos, aunque también se mantiene reacio a obedecer las órdenes excesivas de los profesores. Pese a esta actitud de superioridad es quien alienta y encabeza la búsqueda de su compañero Santi.

Santi por su parte representa el personaje más vulnerable del grupo, esto se debe tanto a las lesiones que le imposibilitan formar parte de las dinámicas del campamento como por su inocencia debida a su corta edad. Dicha vulnerabilidad propiciará que en él recaigan una serie de abusos por parte de quienes debían preservar su seguridad e integridad. A lo largo del relato Santi será una constante víctima, que pasará desde el abuso sexual hasta su asesinato en manos del director del campamento.

Así como el rol de personaje principal es compartido de manera colectiva, sucede lo mismo con el caso de los profesores quienes fungen con el rol actante de oponentes. Aunque el personaje antagónico con mucha mayor presencia recae en el profesor Monteros, el director del campamento, existen otros tres profesores cuya función dentro del relato consiste en significar una amenaza para los jóvenes, entre ellos se encuentran dos profesores de ascendencia extranjera, el profesor Szthuhr y el profesor Tanaka, un sacerdote y un joven enfermero. Cada uno de ellos pese contar con diferentes matices representan diversos aspectos ideológicos de dicha institución cuyo objetivo principal consiste en el adoctrinamiento.

Análisis del discurso

El adoctrinamiento es una de las herramientas más efectivas que el Estado utiliza para insertar la ideología dominante dentro de la sociedad, para de este modo influir en la percepción de las personas ante ciertas realidades dentro del mundo social. La ideología se entiende como un conjunto de ideas fundamentales que caracterizan el pensamiento de una persona o de una colectividad, en ese sentido podemos entender el adoctrinamiento como la forma en que se inculca por medio de las instituciones la ideología de los grupos dominantes.

Louise Althusser exploró la relación entre ideología y adoctrinamiento en su conocido estudio sobre los aparatos ideológicos del Estado. Para Althusser (1988) la ideología comprende el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social (20). Es así como la ideología se entiende

como una abstracción, algo intangible que sólo tiene lugar dentro del pensamiento de las personas, sin embargo, por medio de las prácticas sociales la ideología cobra tangibilidad, pasando de ser meras abstracciones para materializarse en actos concretos que tienen repercusiones y consecuencias en la vida real. En relación con esto Althusser (1988) menciona que:

El individuo en cuestión se conduce de tal o cual manera, adopta tal o cual comportamiento práctico y, además, participa de ciertas prácticas reguladas, que son las del aparato ideológico del cual "dependen" las ideas que él ha elegido libremente, con toda conciencia, en su calidad de sujeto (26).

Althusser nombra aparatos del Estado a los mecanismos que este dispone para perpetuar las condiciones que garanticen su permanencia y control, lo que desde la teoría marxista se conoce como la reproducción de los medios de producción, clasificándolos en dos categorías: los aparatos represivos del Estado y los aparatos ideológicos del Estado. Los primeros son aquellos donde se aplican medidas punitivas, o en dado caso la fuerza, como medida de control. Los segundos son aquellos donde se prescinde la aplicación de la fuerza pues es la ideología la que toma el eje rector. Dicha teoría marxista ayuda a entender fenómenos no sólo de carácter político y económico, sino también aquellos de carácter social y cultural, pues tanto la educación como la cultura forman parte de la segunda categoría.

En *El hoyo en la cerca* observamos cómo un grupo de jóvenes pertenecientes a las élites del país asisten al campamento de una prestigiosa institución para ser adoctrinados en los valores de dichas élites, de esta manera se les va enseñando su posición dentro la sociedad y los mecanismos de poder a los que tendrán acceso

en el futuro próximo. Se interpreta que la institución donde se lleva a cabo el campamento representa los aparatos ideológicos de la escuela y de la religión, que trabajan de manera entrelazada para formar a los futuros cuadros que liderarán la nación. Para Althusser la escuela desempeña el papel del aparato ideológico más eficaz, que en siglos pasados ostentaba la iglesia, pues de entrada es donde más tiempo de su vida pasaba el individuo.

Pero al mismo tiempo, y junto con esas técnicas y conocimientos, en la escuela se aprenden las "reglas" del buen uso, es decir de las conveniencias que debe observar todo agente de la división del trabajo, según el puesto que está "destinado" a ocupar: reglas de moral y de conciencia cívica y profesional, lo que significa en realidad reglas del respeto a la división social-técnica del trabajo y, en definitiva, reglas del orden establecido por la dominación de clase (Althusser, 1988, 6).

La diferenciación de clases es un tema fundamental del relato que constituye *El hoyo en la cerca*, se podría decir que junto con el adoctrinamiento se ubican como los temas principales, la diferenciación social es representada en el filme a través del campamento, donde sólo ingresa un grupo selecto de jóvenes miembros de familias influyentes, y cuyo territorio se encuentra totalmente cercado para evitar el ingreso de agentes externos (los pueblerinos) a los grandes terrenos privados de bosque que constituye dicho espacio. La amenaza de lo externo, lo Otro, como agente de peligro se mantiene a lo largo de la película, y su representación simbólica será el hoyo encontrado en la cerca que da título a la película.

El único personaje no perteneciente a la élite dentro del club es Eduardo, quien durante el transcurso del filme se termina adaptando a las dinámicas del lugar

y terminará por consagrarse como miembro del grupo al participar en los actos violentos de la parte final. Fuera de este caso particular las presencias en pantalla de personajes externos a la élite son mínimas, siendo presentados como simple mano de obra en los trabajos pesados del campamento o como los fieles devotos del pueblo que reciben con adulación los peregrinajes del grupo. Las imágenes del pueblo que se muestran en pantalla son de una región en situación precaria.

Las lógicas de segregación en los espacios sociales conformados por grupos de elite y los espacios sociales asignados a grupos precarizados se logra entender a partir de los conceptos de biopolítica planteado por Foucault, así como el de vida precaria planteado por Butler (2014), ambas teorías dialogan sobre las lógicas por las cuales ciertos grupos de poder hacen hincapié en la idea de que existen ciertas vidas que importan, en contraposición de otras vidas que, no importan o importan menos.

Se conoce como biopolítica a aquellas políticas dedicadas a controlar y gestionar la vida a través de mecanismos y dispositivos implementados por el Estado. En palabras de Foucault (1976) habría que hablar de biopolítica para designar lo que hace entrar en la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte el poder-saber en un agente de transformación de la vida humana (133). Algunos ejemplos comunes de dichas medidas serían la regulación de los nacimientos para sectores específicos, el control y supervisión sobre los cuerpos de los individuos, así como las políticas de segregación racial, por sólo mencionar algunas.

Para el autor, el poder sobre la vida conocido como biopoder, se trata de la sustitución del poder que en tiempos feudales ostentaba el soberano para decidir sobre la vida y muerte de sus súbditos, ahora adecuados a los intereses del sistema capitalista que rigen la modernidad, cambiando su principio básico de hacer morir, dejar vivir, por el de hacer vivir, dejar morir. Debido a la necesidad de aumento en los niveles de producción era necesario mantener una regulación sobre la mano de obra, es así como el control y administración de la vida era una preocupación esencial para el sistema capitalista. Ante esto Foucault (1976) argumenta que:

Ese biopoder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos (131).

La biopolítica no solamente se ha aplicado con fines relacionados con el capital económico, también se dispone de ella con fines geopolíticos como sucede en infinidad de conflictos bélicos entre naciones, también se recurre como forma de segregación con fines raciales y de clase. Para Achille Mbembe (2011) el concepto de biopolítica propuesta por Foucault se ha quedado corto para explicar los dispositivos y mecanismos empleados en los países con pasado colonial. Es por ello por lo que se planteó una reinención del concepto, ahora entendida como necropolítica.

Para Mbembe, dentro de entidades catalogadas como subdesarrolladas, la administración y control sobre la vida pasa a convertirse en una administración y control que gestiona de manera autoritaria la muerte. Casos muy notables como lo

fueron el apartheid en Sudáfrica o el actual estado de sitio y genocidio por parte de Israel en los territorios palestinos de Cisjordania y la Franja de Gaza son claros ejemplos de cómo los regímenes que ostentan el poder implementan medidas que segregan, excluyen y asesinan. En *El hoyo en la cerca* tenemos un ejemplo de este tipo de segregación representado por medio de la cerca que divide el territorio del campamento, donde los civilizados se encuentran dentro del territorio cercado y los Otros que viven detrás del alambrado constituyen una amenaza por el simple hecho de encontrarse del otro lado.

Fotograma de *El hoyo en la cerca*. Fuente: MUBI



A diferencia de la idea de biopolítica de Foucault donde las relaciones de poder parten de un principio de diferenciación de los grupos sociales con base en la clase a la que pertenecen, para Mbembe los factores que determinan la implementación de los dispositivos necropolíticos son los factores raciales. No es de extrañar que los Otros representados en *El hoyo en la cerca* además de

pertenecer a una clase social diferente también tienen como característica común tener una tonalidad de piel más oscura.

Después de todo, más que el pensamiento en términos de clases sociales (la ideología que define la historia como una lucha económica de clases), la raza ha constituido la sombra siempre presente sobre el pensamiento y la práctica de las políticas occidentales, sobre todo cuando se trata de imaginar la inhumanidad de los pueblos extranjeros y la dominación que debe ejercerse sobre ellos (Mbembe, 2011, 22).

Judith Butler (2014) utiliza el concepto de vida precaria para explicar los procesos de deshumanización intencionales que se hacen en la construcción del Otro. A partir del análisis comparativo de material visual sobre los atentados del 11 de septiembre en contraposición con imágenes sobre la guerra de Irak explica cómo la extirpación de las características humanas en el individuo imposibilita las posibilidades de interpelar alguna reacción ante un agravio o la propia muerte de esos individuos. En *El hoyo en la cerca* vemos como los jóvenes pasan de un ritual de simulación de caza al linchamiento de niños del pueblo, a los cuales ni siquiera conocen, pero que a partir del adoctrinamiento conciben como seres deshumanizados a quienes pueden arrebatarse o perdonarles la vida, como diría Butler (2014) si el primer impulso frente a la vulnerabilidad del otro es el deseo de matar, la interdicción ética consiste precisamente en militar en contra de este primer impulso (173).

3.4.- Lo sobrenatural como detonante de la violencia. *La región salvaje.*

La región salvaje es un filme dirigido por Amat Escalante, la cinta se estrenó en el festival internacional de cine de Venecia de 2016, donde obtuvo el León de plata a mejor dirección del festival, aún pese a este respaldo su estreno en salas comerciales no ocurrió hasta el 2018. La película relata, a medio tono entre el drama social y elementos de la ciencia ficción, los enigmáticos encuentros de carácter sexual que sostienen un par de mujeres con una extraña criatura alienígena, así como las terribles consecuencias que dichos encuentros desatan en sus vidas.

Argumento.

Alejandra, una mujer joven, se encuentra atrapada e infeliz en un matrimonio nocivo con Ángel, quien se distingue por tener una actitud bastante machista, aunque en secreto mantiene una relación sentimental con Fabián, un joven enfermero y hermano de Alejandra. Por su parte Verónica, una joven enigmática, mantiene encuentros de carácter sexual con una extraña criatura que se encuentra resguardada por una pareja de mayor edad en una cabaña del bosque, dicha criatura tiene el poder de despertar placeres intensos en las personas que interactúan con ella.

Los encuentros entre la criatura y Verónica se tornan cada vez más violentos ante el rechazo hacia su cuerpo, ello obliga a que decida buscar una nueva persona que la sustituya para ser receptora de los apetitos del ente. Tras conocer a Fabian en una consulta médica comienzan a mantener una relación de amistad basada en contar sus relaciones tormentosas. Esto provoca celos en Ángel, quien desahoga su frustración agrediendo a su esposa Alejandra.

Una vez en confianza Verónica propone a Fabián conocer a la criatura, hecho que desembocará en desgracia pues termina siendo violentado por el ente, su cuerpo fue encontrado en estado de gravedad tirado en un lago. Tras el incidente que deja a Fabián en estado de coma, se va desvelando la relación secreta que éste sostenía con Ángel, convirtiéndose en el principal sospechoso de la agresión y llevándolo a su arresto. A partir de las visitas que ambas hacen en el hospital para ver a Fabián, comienza a crecer una cercanía entre Alejandra y Verónica, quien por medio de engaños terminó por llevarla a conocer a la criatura.

Comienzan de esta forma una serie de encuentros sexuales entre Alejandra y la criatura, cada vez más frecuentes. Los enigmáticos poderes de la criatura despiertan en Alejandra placeres inexplicables jamás experimentados, lo cual la llevan a distanciarse de otros asuntos, como el estado de salud de su hermano y la situación penal de su marido. En contraparte, Verónica, emprende un viaje para alejarse de la conexión que aún siente hacía el ente, tras algunos encuentros sexuales furtivos con extraños decide regresar nuevamente a la cabaña del bosque.

Ángel por su parte es liberado mediante fianza y es acogido por sus padres, tras un intento fallido de suicidio decide ir en busca de su esposa para ajustar cuentas. El encuentro entre Ángel y Alejandra es tenso, tras sacar un arma hay un forcejeo donde Ángel termina disparándose en la pierna, Alejandra sube a rastras su cuerpo herido a una camioneta.

Alejandra arrastra a un Ángel casi inconsciente a través del bosque hasta llegar a la cabaña, en el interior descubre el cuerpo desnudo y sin vida de Verónica, al parecer violentado por la criatura. Alejandra deja a su marido semi inconsciente en el interior de la habitación, la criatura desplaza lentamente sus tentáculos hacía

él. Posteriormente Alejandra se deshace de los cuerpos, tanto de Verónica como de Ángel, lanzándolos directamente por un acantilado.

Estructura del relato.

Tras una lectura analítica de la película se identifica la sexualidad como tema principal del filme, la gran mayoría de las acciones e interacciones entre los personajes se vinculan con algún tipo de deseo sexual, ya sea la represión sexual que vive Alejandra, la relación clandestina que mantienen Ángel y Fabián, incluso la criatura misma como catalizador de los deseos más primarios en aquellas personas que interactúan con ella.

Se logra identificar como personajes principales a Alejandra y a Verónica, dentro de las clasificaciones de Casetti y Di Chio (1990) Alejandra se ubica como destinatarios, aquella que debe llegar a cierto punto, y a Verónica como destinador, la que guiará al destinatario a dicho punto. Mientras tanto los personajes secundarios de Fabián y Ángel se identifican, el primero como adyuvante, aquel que ayuda al personaje principal a sortear algún riesgo, y al segundo como oponente, aquel que interviene o representa dicho riesgo.

Alejandra es una madre de familia joven que se encuentra casada con Ángel, el hijo de la jefa de la fábrica donde trabaja. Diversos factores la terminan recluyendo en una monotonía y hastío donde se siente atrapada. Su única válvula de escape la encuentra en compañía de su hermano Fabián, a quien cada vez mira menos. Alejandra vive una fuerte frustración sexual en su matrimonio donde es tratada como mero objeto de satisfacción.

Verónica por su parte personifica la antítesis de Alejandra, es una mujer joven soltera y con una actitud más liberal en torno a su sexualidad, durante la película se desvela muy poca información sobre su pasado, en cierto momento se explica que desde una edad muy joven tiene interacción con la criatura, lo cual explica la negación a reconocer el crecimiento del rechazo que la criatura tiene hacia ella, algo que hace que los encuentros se vuelvan cada vez más riesgosos. Al reconocer esta imposibilidad su último consuelo será conseguir ella misma alguien que pueda sustituirla.

Ángel, marido de Alejandra, es un hombre que labora en la construcción. Fue educado por su familia bajo un estricto conservadurismo, que lo respalda para mantener una actitud abiertamente misógina en su hogar. Ello se expresa sobre todo ante su esposa, actitud contradictoria debido a la relación amorosa que él sostiene con su cuñado a escondidas. En contraparte del abierto machismo que demuestra Ángel en su vida cotidiana, en la intimidad con Fabián muestra su lado más abierto y vulnerable, confesando traumas de su pasado.

Fabián es un joven enfermero, hermano de Alejandra. Se trata de una persona noble, tanto con sus pacientes como con su familia, sin embargo, la relación poco sana y clandestina que mantiene con su cuñado hace que se sienta atrapado dentro de un dilema moral. Ante dichas confusiones la curiosidad por sentirse más completo lo llevará a querer conocer nuevas experiencias y a distanciarse marcadamente de su familia, en especial de Ángel.

Por otra parte, la criatura podría también catalogarse como un quinto personaje. Aunque en este caso se trata de un personaje sin una conciencia determinada esto no impide convertirse en el elemento de mayor peso dentro del

relato. La criatura consiste en un ente humanoide con fuertes influencias y referencias a H.P. Lovecraft, es poco más grande que el tamaño de una persona, cuyo medio cuerpo inferior tiene similitudes al de un pulpo al contar con largos tentáculos, en la parte superior se asemeja más a la figura referencial del alfen por su cabeza con forma fálica.

El origen de la criatura es desconocido, en cierto momento de la película se llega a mencionar que su existencia data del inicio de los tiempos, aunque este hecho contrasta con las huellas recientes de un meteorito que aparecen en el bosque. La criatura emite una especie de extraño poder que cautiva y despierta en los seres humanos sus deseos sexuales primarios, desatando en quienes logran contacto una especie de fascinación adictiva. Sin embargo, es un ente caprichoso pues es selectivo en los cuerpos que posee y se torna agresivo cuando se harta de la persona.

Fotograma de La región salvaje. Fuente: MUBI



El acontecimiento que funciona como detonante se ha identificado como la irrupción de Verónica dentro de la situación de triángulo amoroso que involucra a Alejandra, Ángel y Fabián. Casetti y Di Chio (1990) clasifican los acontecimientos en acciones y sucesos, los primeros son aquellos causados directamente por los personajes, los segundos corresponden a eventos naturales o colectivos a los que los personajes responden. En el relato del filme se identifican ambas formas del acontecimiento.

Por una parte, se identifica como suceso la presencia de esta extraña criatura extraterrestre con poderes enigmáticos, este suceso es el que dota de sentido al relato, sin la criatura estaríamos hablando sólo de un drama social. Sin embargo, serán acciones humanas las que crean la conexión entre la criatura y los cuatro personajes, de ahí que la irrupción de Verónica se identifica también como acontecimiento principal. Las transformaciones en la vida de los personajes a partir de dichos acontecimientos serán bastante marcadas.

La forma en que se estructura el relato es de carácter lineal, lo que significa que las acciones se nos presentan de manera cronológica, sin la utilización de ningún dispositivo narrativo que rompa con el tiempo y espacio cinematográfico. En la primera mitad del filme se observan las vicisitudes de los dos personajes principales, Alejandra y Verónica, narrados de manera separada, como si se trataran de dos relatos diferentes, en el momento en que ambos personajes se conocen (acción que se presenta a mitad de la película) el relato se torna uno sólo.

El punto de vista del narrador desde donde presenciamos el relato es de carácter subjetivo, es decir que observamos las situaciones cuando en ellas participan los personajes principales de Alejandra y Verónica. Sólo en ciertos

momentos específicos se observan circunstancias en que participan Ángel y Fabián, aunque dichas acciones tienen la función de ser adyuvantes, cuya finalidad es tener repercusión en los personajes principales. Se pueden identificar también un par de secuencias donde sin mostrar directamente a la criatura se hace alusión a ella, como por ejemplo, una larga secuencia inicial donde se observa la imagen fija de un asteroide en espacio exterior, o una extraña secuencia donde, en las huellas de un cráter se observan a especies diversas de animales silvestres copulando sobre la zona del impacto.

Análisis del discurso

La sexualidad es un elemento importante dentro de *La región salvaje*, más allá de su alto contenido explícito, la sexualidad se torna en eje rector del relato. Por medio del análisis se logra identificar que toda representación de acto sexual plasmado dentro de la película viene acompañada de un elemento distorsionador que termina mostrando al acto sexual como algo bizarro, clandestino o peligroso. Ese elemento distorsionador se encuentra cargado de considerable violencia. En cada una de las secuencias en que muestra a los personajes teniendo relaciones sexuales se percibe alguna situación de sumisión y dominio por parte de un sujeto hacia el otro, situación que se potencializa e invierte cuando uno de los personajes pasa a interactuar sexualmente con la criatura.

Esta violencia representada durante los actos sexuales son el detonante de una violencia estructural en que se encuentran sumergidos los personajes de la

película debido a sus condiciones sociales, es así que la exclusión, la represión, la falta de oportunidades, entre otras aristas, terminan por manifestarse por medio de violencias físicas y simbólicas. Ejemplo de ello es como el ambiente misógino donde se desarrolla Ángel le autoriza a penetrar a su esposa por las mañanas sin su consentimiento, o como los encuentros íntimos que mantiene con su cuñado Fabián se desarrollan siempre en lugares oscuros y en total secreto mientras que en público abiertamente hace alarde de su homofobia.

Es así como la sexualidad dentro de la película *La región salvaje* se manifiesta como una reacción violenta, consecuencia de las condiciones y entornos en donde se ubican los personajes. Con base en la información que nos revela la película se puede identificar que todos los personajes que integran el relato pertenecen a un mismo grupo social, una clase media baja que además tiene la condición de vivir en zona rural.

Bajo dicha premisa se puede interpretar que las manifestaciones de violencia ejercidas por los personajes, así como la violencia estructural que permea en sus entornos obedecen a una serie de imaginarios recurrentes, construidos y reproducidos a partir del prejuicio que identifica a dicho sector social con prácticas sexuales violentas, e ilegítimas.

Cabría hacer el ejercicio mental en que se imaginé un traslado de los mismos elementos que componen del relato a un contexto diferente cuyos protagonistas pertenecen a una clase social mucho más acomodada para ver si la continuidad de

los acontecimientos tomarían la misma índole, o sí dicha variación propiciaría una concatenación de acciones distintas a las acontecidas dentro de este relato.

Como se logra identificar el mismo entorno en que se desenvuelven los personajes se encuentran impregnados de una violencia estructural, misoginia, machismo, homofobia, donde el factor sobrenatural representado por la criatura funciona, tanto como elemento irruptor, como un catalizador que los potencializa.

En ese sentido los acontecimientos que componen el relato no podrían llevarse a cabo sin la existencia del factor de las clases sociales. Desde una perspectiva bourdieuana las clases sociales consisten en grupos de individuos que comparten cierto tipo de capital, ya sea de carácter social, económico o cultural. Dichos grupos más que compartir espacios específicos de integración comparten afinidades y dinámicas que terminan creando las relaciones que los vinculan entre sí, en palabras de Bourdieu (1984) se trata de:

Conjuntos de agentes ocupando posiciones similares que, situados en condiciones similares y sometidos a condicionamientos similares, tienen todas las probabilidades de tener disposiciones e intereses similares, luego de producir prácticas similares y parecidas tomas de posición (28).

Más allá del papel que tiene la criatura como elemento amenazador, como este alíen invasor proveniente de un mundo desconocido que significa un peligro para los habitantes de la región, es claro que los peligros a los que son expuestos los personajes corresponden más a peligros de ámbitos terrenales. La interpretación del psicoanálisis podría indicarnos que la criatura representa el deseo

reprimido de los individuos, quienes al tener un contacto directo con este ser más que aterrorizarse dadas sus características monstruosas terminan por subyugarse ante los poderes extrasensoriales que de él emanan.

En torno a la significación de la criatura se proponen dos lecturas, en una de ellas el ente se interpreta como una representación simbólica de lo que dentro del psicoanálisis se conoce como *Jouissance* o goce, concepto lacaniano usualmente relacionado con el objeto del deseo. Zizek (1999) se refiere la *Jouissance* como el abismo de goce traumático excesivo que amenaza con tragarnos, y respecto del cual el sujeto se esfuerza desesperadamente por mantener una distancia apropiada (180). En este aspecto dicho goce traumático pasa de ser una abstracción para encarnarse en un ente físico, tan extraño y deforme como los deseos reprimidos mismos.

Fotograma de La región salvaje. Fuente: MUBI



Otra lectura de la criatura es interpretarla como una representación simbólica de la abyección. Lo abyecto se entiende como algo que causa desprecio, un objeto

o causa de repugnancia, puede tratarse de un acto ruin y miserable, o de alguna cosa que nos produzca recelo por considerarse impura, pero que a la vez existe en lo abyecto algo que fascina y seduce, independientemente de sus condiciones deplorables. Kristeva (1980) menciona en torno al tema que hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de fuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir (9). Para Bayón y Moncrieff (2022), existe también una abyección social ya que, el desprecio y rechazo hacia aquello que está debajo contribuye a mantener las relaciones de poder entre arriba y abajo o, en otros términos, a legitimar la desigualdad (67).

Ambas nociones posibilitan la comprensión de lo que simboliza la criatura, una representación a medias tintas entre el placer más puro y la monstruosidad, encarnados en un mismo sujeto/objeto que repele, pero a la vez seduce, que implica peligro pero que a la vez incita al contacto, que distorsiona la percepción de la vida pero que le quita sentido a la misma en su ausencia.

Ahora bien, haciendo una conexión entre el aspecto simbólico de la criatura y las clases sociales cabría preguntarse nuevamente si un ente con capaz de detonar instintos tan primarios del ser humano desataría las mismas consecuencias violentas en un entorno distinto, si las acciones que se desarrollarían fueran distintas estaríamos hablando de que la violencia representada en el relato proviene de la estereotipación de un grupo social proveniente de cierta clase social y no del elemento fantástico que representa la criatura.

4.- Conclusiones

Todos los elementos descritos con anterioridad forman parte de los resultados obtenidos tras la aplicación de la metodología de análisis propuesta para esta investigación. Amount y Marc (1990) argumentan que no existe un método universal para analizar un filme, lo que existen son numerosos métodos con alcances muy variados que pueden ser aplicables tanto de manera general como a partir de ciertas adecuaciones. Así como el mundo del cine se caracteriza por su diversidad, es entendible que los métodos de análisis deben también ser diversos, será responsabilidad del analista diseñar su propio método de análisis con base en sus objetivos y preocupaciones.

Es así como, tras una larga reflexión sobre cuáles serían los parámetros adecuados para lograr abordar el fenómeno de interés para esta investigación se llegó a la conclusión de qué sería necesario la construcción de una metodología propia con base en los intereses de esta investigación, que es la identificación y deconstrucción de los discursos relacionados con las representaciones del clasismo en su forma simbólica. Por otra parte, se considera que el método de lectura y análisis aquí propuesto pueda ser funcional para abordar otro tipo de fenómenos o preocupaciones dentro de los filmes, siempre y cuando estén relacionadas con las formas de representación y los aspectos simbólicos que integran la película.

En primer lugar se realizó una descripción detallada del argumento de la película, con ello se solventaron dos objetivos, a) desglosar el relato principal de la película, omitiendo aquellos momentos o sub relatos presentes en cada filme que pudieran desorientar al analista sobre el contenido principal que aborda cada

película, b) acercar al lector de esta investigación a conocer los pormenores del argumento para, en caso de no conocer el material cinematográfico que se analiza, poder conectar las situaciones descritas con las observaciones puntualizadas en los apartados posteriores.

Como segundo paso se realizó una identificación de la estructura del relato en que se compone cada una las películas analizadas, los objetivos logrados con dicha actividad fueron los siguientes: a) identificar la temática y el acontecimiento principal que dotan de sentido al relato, así como ubicar temáticas y acontecimientos complementarios, b) especificar las características principales de los personajes principales y secundarios, así como ubicar su rol actante dentro del relato. De esta manera podemos conectar y dar sentido a las acciones, consecuencias y reacciones que involucran a los personajes a lo largo del relato, por otra parte también funciona para determinar los espacios sociales donde se encuentran insertos los personajes, y c) ubicar la perspectiva desde dónde y cómo se está narrando dicho relato, ya que esta perspectiva estará fuertemente vinculada con el posicionamiento desde dónde se establecen los discursos dentro del filme.

La tercera fase correspondió a una deconstrucción de los discursos ubicados dentro de los filmes a partir de la interpretación de los elementos encontrados en el análisis estructural del relato, la ejecución de dicha fase tiene como función, a) identificar aquellas representaciones relacionadas con el clasismo ubicadas de manera explícita dentro del filme, b) identificar las representaciones relacionadas con el clasismo en su carácter simbólico ubicadas de manera implícita dentro del filme, a su vez reconocer algunos patrones en las formas en que se representan, c)

deconstruir los discursos relacionados con las representaciones del clasismo a partir de una discusión fundamentada en una base teórica sólida y pertinente. Cabe destacar que, para cada película, al contar cada una con temáticas e identidad propia, fue necesario recurrir a fuentes teóricas diversas para entablar dicha discusión de acuerdo con los temas que se abordan.

Fue necesario llevar a cabo una serie de visionados constantes por cada película, entre cinco a diez visionados por obra aproximadamente, entre visionados completos, sin cortes o pausas, hasta visionados intencionadamente segmentados para así poder realizar lecturas con mucho mayor profundidad en aspectos específicos. A partir de la aplicación de la herramienta de análisis se lograron identificar una serie de patrones recurrentes dentro de las películas.

Algunos de los elementos descritos y debatidos en el capítulo tercero podrían parecer por sí solos elementos insuficientes o con poca contundencia como para afirmar que se trate de manifestaciones simbólicas de clasismo, sin embargo, es la acumulación, reiteración y repetición de estas aparentes sutilezas las que terminan por revelar la existencia de patrones inherentes al contenido cinematográfico que, en su conjunto, ya se pueden catalogar como manifestaciones del clasismo, y que por lo observado en esta muestra, difícilmente corresponden a la condición exclusiva de una sola película.

Estos elementos simbólicos identificados a través de la lectura analítica de la obra se encuentran fuertemente impregnados de una carga clasista, pues en su mayoría recurren a minimizar las capacidades de agencia de los personajes de

clase humilde, en otros casos disminuyendo su presencia y peso visual dentro de las secuencias. Por otra parte, es recurrente la utilización de lugares comunes y estereotipos asociados con la pobreza, lo que contribuye y refuerza un discurso marcadamente clasista expresado de maneras latentes a partir de elementos simbólicos. Llama la atención la reiteración de los referidos elementos incluso cuando las intenciones principales de la película sean criticar el sistema de clases imperante, así lo simbólico se torna también en sistémico.

El cine no sólo trata de entretenimiento, sí bien una de las principales razones por las que acudimos a una sala de cine o nos sentamos a mirar una película dentro del hogar consiste en querer pasar un buen rato, a través de las películas terminamos conociendo lugares y culturas del mundo que quizás nunca podríamos llegar a tener acceso. Por otra parte, las películas no sólo se encargan de mostrarnos mundos lejanos y personajes ajenos, también terminan siendo un reflejo de nuestro propio entorno. Contribuyen a la creación de identidad cultural por medio de sus relatos, propuestas estéticas, y temáticas que se abordan. Todos estos factores terminan siendo atravesados por el discurso.

Pero el discurso contenido dentro de las películas no surge de forma espontánea, detrás de cada filme se encuentran sujetos que ponen en desarrollo su creatividad en la realización de las películas, dicho de otro modo, detrás de las películas existen autores. En el caso del cine estamos hablando de un arte colectivo, ya que difícilmente una película podría realizarse mediante el trabajo de una sola persona. El cine se trata pues de la colaboración de varias mentes creativas que se

encargan de diferentes aspectos que integran la película: puesta en escena, escritura de guión, montaje, cinefotografía, entre otras.

Dicho esto, no es posible atribuir a un solo individuo de los mensajes y discursos que se expresan dentro de un filme, aun cuando exista una conocida teoría del autor que concibe al director de la película como su autor absoluto y por ende, responsable de todos los elementos que componen la película, algo que contrasta seriamente con la idea de arte colectivo. En ese sentido, intentar responsabilizar al director de la película por las representaciones de clasismo manifestadas de forma simbólica podría resultar en un juicio sin fundamentos, el cual nunca ha sido, ni será el objetivo de esta investigación.

Lo que este trabajo se ha propuesto es identificar que existen patrones dentro de las películas que propician y perpetúan los discursos de clasismo dentro de la obra cinematográfica y que en muchos de los casos se representan de manera inherente a la obra, posiblemente obedeciendo a fenómenos estructurales que trascienden las inquietudes que intentan plasmar los propios autores. Otro de los objetivos de esta investigación es deconstruir estos discursos a partir de los elementos y la información que la misma obra cinematográfica nos brinda, para de esta manera poder abrir un debate que nos lleve a buscar en otros horizontes las causas y el origen de dicho fenómeno.

Muchas de las películas analizadas suelen estrenarse, antes de su exhibición en el país, en festivales de cine de corte internacional, resultando en muchos casos varias de ellas reconocidas y galardonadas en dichos certámenes, lo que siempre

ha terminado generados debates sobre la pertinencia y legitimidad que tienen ciertos cineastas al adjudicarse como las voces denunciantes de las problemáticas en el país. Algunos de los argumentos más críticos hacia estas dinámicas es que muchos de los cineastas intentan representar realidades de las cuales son ajenos. En ese sentido la creatividad en el arte se vería cooptada si los creadores sólo pudieran representar realidades y entornos a los que pertenecen.

Aquí la situación es más compleja que designar quienes deben o no deben realizar alguna representación. Posiblemente estemos hablando de una situación donde las mismas condiciones estructurales que acentúan las diferenciaciones sociales terminan envolviendo las dinámicas del quehacer cinematográfico. Se posibilita así la perpetuación de los mismos discursos que integran las obras y se imposibilita la aparición de nuevos discursos que intenten romper con los moldes ya preestablecidos por no cumplir con las características que los discursos hegemónicos establecen.

Foucault (2005) plantea que el autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real (31). Posiblemente sea hora de cuestionarnos el origen social de los autores detrás de las películas mexicanas contemporáneas, y de la misma manera identificar si existen patrones que se puedan vincular entre ellos, pero eso sería tema para futuras investigaciones, el tiempo lo dirá.

Referencias bibliográficas

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva visión.
- Amount, J. Marc, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Morata.
- Barthes, R. (1957). *Mitologías*. Siglo XXI editores.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. siglo XXI editores.
- Bayón, M. Moncrieff, H. (2022). Estigmas, performatividad y resistencias. Deconstruyendo las figuras demonizadas de jóvenes de sectores populares en América latina. OBETS. Revista de ciencias sociales.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine*. Paidós.
- Benveniste, E. (2014). *Últimas lecciones. College de France, 1968 y 1969*. Siglo XXI editores.
- Berger, J. (2019). *Modos de ver*. Fósforo.
- Bourdieu, P. (1984). *El espacio social y la génesis de las "clases"*. Universidad de Frankfurt.
- Bourdieu, P. (1989). *Espacio social y génesis de clase*. Universidad de Colima.
- Butler, J. (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la Violencia*. Espacios del poder. Paidós.
- Casetti, F. Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un filme*. Paidós.
- Chun- Hall, B. (2016). *Topología de la violencia*. Herder Editorial.
- Deleuze, G. (2018). *La imagen movimiento*. Paidós.

- Drucot, O. Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI editores. (Rabinovich)
- Dyer, R. (1999). *The Role of Stereotypes*. En Paul Marris and Sue Thornham: *Media Studies: A Reader*, 2nd Edition, Edinburgh University Press.
- Escalante, P. (2013). *Nueva historia mínima de México*. COLMEX.
- Gubern, R. (2018). *Historia del cine*. Anagrama.
- Hall. S. (2014). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Universidad de Cauca: Fundación Envión.
- Harnecker, M. (1984). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Siglo XXI editores.
- Henley, Paul. (2001). *Cine etnográfico: tecnología, practica y teoría etnográfica*. CIESAS
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores.
- Krippendorf, K. (1990). *Metodologías del análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós.
- IMCINE. *Anuario estadístico de cine mexicano 2018*. Instituto mexicano de cinematografía.
- IMCINE. *Anuario estadístico de cine mexicano 2019*. Instituto mexicano de cinematografía.
- IMCINE. *Anuario estadístico de cine mexicano 2020*. Instituto mexicano de cinematografía.
- IMCINE. *Anuario estadístico de cine mexicano 2021*. Instituto mexicano de cinematografía.

- IMCINE. *Anuario estadístico de cine mexicano 2022*. Instituto mexicano de cinematografía.
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores. Foucault, M. 1976. Historia de la sexualidad Vol. 1 La voluntad de saber. Siglo XXI Editores, México
- Gaudreault, A. Jost, F. (1990). *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Paidós.
- Giddens, A. (1996). *La estructura de clases en las sociedades avanzadas*. Alianza Universidad.
- Guirard, P. (1997). *La semiología*. Siglo XXI editores.
- Pimentel, L. (2023). *El relato en perspectiva*. Siglo XXI editores.
- Pérez-Anzaldo, G. (2014). *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano contemporáneo del siglo XXI*. Ediciones Eón.
- Rabinovich, S. en McKee, R. Szurmuk, M. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI editores.
- Renkema, J. (1999). *Introducción a los estudios del discurso*. Gedisa.
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Sage.
- Ricoeur, P. (2023). *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI editores.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores.
- Sadoul, G. (2004). *Historia del cine universal*. Siglo XXI editores.
- Salgado, E. (2019). *Los estudios del discurso en las ciencias sociales*. UNAM.
- Spivak, G. (1998). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*. Orbis tertius.
- Laffay, A. (1973). *Lógicas de cine. Creación y espectáculo*. Editorial Labor.

- Lara, G. (2015). *Producción cinematográfica. Cuadernos de estudios cinematográficos*. UNAM.
- López, G y Pérez, C en McKee, R. Szurmuk, M. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI editores.
- Martínez, R. Téllez, E. (2019). *Pigmentocracias. Color, etnicidad y raza en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Editorial Melusina.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Paidós.
- Mitry, J. (1986). *Psicología y estética del cine vol.I. Las formas*. Siglo XXI editores.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Tóodorov, T. (2007). *Nosotros y los otros*. Siglo XXI editores.
- Van Dijk, T, A. (2005). *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo XXI editores.
- Zizek, S. (2008). *Sobre la violencia: seis ensayos marginales*. Paidós.
- Zizek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI editores.