

## LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO SOBRE LA POBREZA EN EL CINE MEXICANO

Siboney Oscura Gutiérrez

---

Algo distintivo en las actuales representaciones de la marginación social en el cine mexicano, es su alto grado de violencia explícita y la desdramatización de la puesta en escena. Estos aspectos parecen romper con la tradición instaurada en la cinematografía nacional desde mediados del siglo pasado, donde el principal recurso en la representación de la desigualdad social era el melodrama. No obstante, un análisis más cuidadoso muestra que no son tan novedosos y que en realidad se puede hablar de continuidad con algunos elementos de cambio. La continuidad se advierte en el uso de variantes del melodrama y de ciertos espacios destacados por el antiguo cine mexicano, como el barrio y la vecindad, los cuales funcionaban como microcosmos sociales que de manera esquemática articulaban la complejidad urbana. A nivel ideológico, lo novedoso está en la interpretación de la pobreza, que ahora es más compleja, pues evita el maniqueísmo que caracterizó al cine de la “época de oro”. Desde esa perspectiva, la idea de este trabajo es explorar la lógica socio-cognitiva que subyace a las actuales representaciones filmicas de la marginación social, bajo el supuesto de que éstas son resultado de un proceso histórico de interacción entre el cine y su contexto ideológico y cultural. Al mismo tiempo, hay la intención de asumir esas representaciones como un “imaginario cinematográfico de la pobreza”. *Palabras clave: representaciones sociales, imaginario, cine mexicano, pobreza urbana, marginación social.*

---

\* Maestra en Comunicación (2004) y Doctora en Ciencias Políticas y Sociales con orientación en Sociología (2010), por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Sus temas de investigación han sido en torno al análisis del cine mexicano desde perspectivas teóricas de la Sociología y las Ciencias de la Comunicación. Este trabajo forma parte de la tesis de Doctorado (Oscura, 2010). siboneyo@yahoo.com.mx.



*Abstract: The construction of the imaginary of poverty in Mexican cinema. Something distinctive about the current representations of social exclusion in Mexican cinema is its high degree of graphic violence and the de-dramatization of staging. These issues seem to mark a rupture with the tradition established in national cinema since the middle of last century, where the main resource in the representation of social inequality was the melodrama. However, a more careful analysis shows that these issues are not new and that one can actually talk about continuity with some elements of change. The continuity is evident in the use of variants of melodrama and certain areas highlighted by the former Mexican cinema, such as the suburbs and the neighborhood, which functioned as social microcosm where urban complexity was schematically articulated. At the ideological level, the originality lies in the interpretation of poverty, which is now more complex, because it avoids the manichaeism that characterized the cinema of the "golden age". From this perspective, the idea of this paper is to explore the socio-cognitive logic behind the current filmic representations of social exclusion, under the assumption that these are the result of a historical process of interaction between cinema and its ideological and cultural context. At the same time, we intend to take these representations as a "cinematic imaginary of poverty".* Keywords: social representations, imaginary, Mexican cinema, urban poverty, social marginalization.

## Introducción

En los últimos años, en el ámbito mexicano de las ciencias sociales ha cobrado relevancia el análisis y discusión teórica en torno a la cultura interiorizada, principalmente a través de la teoría de las *representaciones sociales*. Simultáneamente, se observan intentos de avanzar hacia la discusión de conceptos teóricos que han abordado la cultura objetivada desde otras tradiciones disciplinarias. Esta intención se ha expresado en un interesante trabajo colectivo donde el paradigma de las *representaciones sociales* se vincula de manera implícita al concepto de *imaginario* (Arruda-De Alba, 2007). Dentro de esa misma preocupación se encuentra el trabajo del Dr. Gilberto Giménez, quien en su amplia investigación sobre la teoría de la cultura, ha situado la génesis y desarrollo de los enfoques que exploran la cultura subjetivada, vinculándola al concepto de *habitus* de Bourdieu (Giménez, 2005 y 2007). Asimismo, este autor ha tratado de homologar la noción de *representaciones sociales* a conceptos provenientes de distintas disciplinas, como *imaginario* (antropología), *mentalidades* (historia), *ideología* y *esquemas cognitivos* (sociología y antropología cognitiva).<sup>1</sup> Este paso es de gran trascendencia para las ciencias sociales, porque implica reconocer las diversas nominaciones que ha

<sup>1</sup> Esta labor la ha realizado el Dr. Giménez sobre todo en sus seminarios de Posgrado, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, y por el momento no hay nada publicado.

recibido el análisis de lo que podría ser un mismo objeto de estudio, es decir, la cultura interiorizada; lo cual implica hacer productivos esos conceptos, reconociendo sus alcances y limitaciones teórico-analíticas, y permitirá hacer avanzar ese campo de análisis.

En ese sentido, este trabajo pretende vincular las nociones de *imaginario* y *representaciones sociales*, para analizar la construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. Parto de la noción de *representaciones sociales* elaborada por S. Moscovici en 1961, y recuperada en años recientes por la Escuela Francesa de Psicología Social, donde éstas se entienden como "... una forma de conocimiento, elaborada y compartida socialmente con un objetivo práctico, que concurre a la construcción de una realidad común para un conjunto social." (Jodelet, 1989: 36). Las representaciones sociales constituyen a la vez "el producto y el proceso de una actividad mental por medio de la cual un individuo o un grupo reconstituye la realidad a la que se enfrenta atribuyéndole una significado específico." (Giménez, 2005: 408). Respecto a la noción de imaginario, utilizo libremente la concepción de Gilbert Durand, para quien el imaginario supone esquemas cognitivos que funcionan siguiendo el principio de la analogía y se expresan mediante imágenes simbólicas organizadas de manera dinámica, las cuales surgen de la interacción entre las pulsiones y lo social, en lo que él denomina *el trayecto antropológico*. (Durand, 2005). Asimismo, retomo el enfoque de Gilberto Giménez sobre el *imaginario* como *imaginación creadora* o *imaginario en acción* (es decir, "como la capacidad de reorganizar las imágenes mediante nuevas configuraciones, orientadas hacia objetivos"), y las limitaciones de esta concepción, pues de acuerdo con este autor,

... la trampa del imaginario es dar como explicación el producto de una metáfora, sin entender que la metáfora sirve como trampolín para pensar, pero puede llegar a ser una trampa cuando sustituye a la explicación.<sup>2</sup>

2 Esta reflexión fue discutida y propuesta por el Dr. Gilberto Giménez, en el seminario sobre "El estudio de la cultura subjetiva: representaciones sociales, esquemas cognitivos e imaginario social", impartido por él mismo de agosto a diciembre de 2009, en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. En dicho seminario se trató de homologar los principales conceptos teóricos que analizan la cultura interiorizada en diferentes disciplinas: *habitus*, *esquemas cognitivos*, *mentalidades*, *representaciones sociales* e *imaginario*.



Entendemos pues por imaginario un conjunto de representaciones discursivo-narrativo-figurativas que sirven de marco a nuestro razonamiento sobre la percepción de la realidad, y por tanto son condición de posibilidad de lo social.<sup>3</sup>

La intención de este trabajo no es discutir nuevamente los conceptos de *representaciones sociales* y de *imaginario*, así como las modalidades de su aplicación analítica, sino servirse de ellos apenas como supuestos, como guías de orientación o como telón de fondo para explorar *grasso modo* el proceso de construcción visual de la marginalidad que ha elaborado el cine mexicano, mediante una serie de esquematizaciones, las cuales se pueden asumir como un imaginario cinematográfico de la pobreza.

## Primeras representaciones fílmicas de la pobreza urbana

Las primeras imágenes de la marginalidad urbana en el cine mexicano aparecieron al final de los años treinta, en un contexto donde el cine se había convertido en uno de los espectáculos más accesibles para los sectores populares. Esas cintas reflejaron de manera indirecta el proceso de urbanización y la desigualdad social heredadas del Porfiriato a través de la estructura urbana: un pequeño grupo de barrios elegantes y un extenso conjunto de colonias de pobres.<sup>4</sup> Esas películas circunscribían su acción a una especie de microcosmos urbano representado por la vecindad, ámbito que sería recurrente en el cine sobre la ciudad en la década siguiente. En títulos como *La casa del ogro* (1938, Fernando de Fuentes), *Juntos pero no revueltos* (1938, Fernando A. Rivero), *La bestia negra* (1938, Gabriel Soria) y *Mientras*

3 Al enfatizar la imaginación creadora, el imaginario cumple una función orientadora a un nivel más amplio que el de las representaciones sociales, ya que ofrece mayor sistematización de conceptos analíticos: símbolo, arquetipo, mito. Al mismo tiempo, el imaginario así entendido va más allá del nivel instrumental e inmediato de la elaboración de sentido, propio de las representaciones sociales, a través de los arquetipos, que pueden trascender las culturas. Tomado del seminario ya citado.

4 En esos años, la capital todavía conservaba características rurales en gran parte de sus 17 municipios, sobre todo en Coyoacán, San Angel, Iztapalapa, Iztacalco, Tlalpan y Xochimilco.

*México duerme* (1939, Alejandro Galindo), la vecindad se convirtió en el espacio privilegiado para la recreación de la marginalidad urbana, asimilando las convenciones del cine de gánsters y el cine negro, géneros de crítica social puestos de moda por la industria hollywoodense, pero que en México eludieron dicha crítica.<sup>5</sup>

### **La época de oro, *propaganda y ascenso de lo popular marginal***

Los años cuarenta, etapa determinante para el desarrollo del cine mexicano en la cual la industria cinematográfica llegó a convertirse en la más importante del mundo hispano-parlante (en esta etapa la producción fílmica pasó de 27 películas anuales en 1941, a 67 al final de la guerra y 104 en 1950), significó también un momento de auge del cine dirigido a los grupos populares, especialmente en la segunda mitad de la década. Durante el periodo de guerra, que coincidió con el régimen de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), predominó el cine filmado en ambientes urbanos, pero referido en general a la clase media o a grupos populares específicos como los inmigrantes españoles o libaneses. El universo de la marginación ciudadana no fue políticamente oportuno para el medio cinematográfico de este periodo, el que en términos generales veía en el cine más una industria que un producto cultural con implicaciones sociales. Prueba de ello fue que la temática de la pobreza urbana sólo apareció en melodramas como *La abuelita* (1942, Raphael J. Sevilla) o *La pequeña madrecita* (1943, Joselito Rodríguez), donde se planteaba la aceptación resignada de la desigualdad social.

Los años de la posguerra se vivieron en México bajo el régimen de Miguel Alemán (1946-1952), primer presidente de extracción civil desde el fin de la Revolución, cuyo mandato se caracterizó por la acelerada industrialización del país, el crecimiento económico que sólo benefició a una *élite* empresarial (nacional y extranjera), y un

---

5 Ese cine, de gran éxito en Estados Unidos, combinaba elementos de crítica social, en un entorno de crisis económica tras la Gran Depresión económica de 1929, con la experimentación formal mediante la iluminación, retomando propuestas estéticas del expresionismo alemán y del cine francés.



retroceso en la inversión de beneficio social. El autoritarismo y la corrupción política alcanzaron niveles de escándalo, mientras las clases trabajadoras fueron reprimidas bajo el pretexto de moda: “tener ideas comunistas”.

La ciudad de México se convirtió en símbolo de las pretensiones de modernidad del sexenio, dando cabida a proyectos arquitectónicos monumentales, como el Auditorio Nacional, el Conservatorio Nacional, la Cárcel de Mujeres, el Hospital de la Raza y la Ciudad Universitaria; además de las inmensas unidades habitacionales de renta destinadas a las clases media y media alta. Para los sectores de mayores recursos surgieron las elegantes colonias residenciales de Polanco, Del Valle y el Pedregal de San Ángel, mientras que para la población marginal sólo había dos opciones: una improvisada construcción de madera y cartón en las “ciudades perdidas” que proliferaron en colonias de la periferia (como Tacubaya, la Buenos Aires, Postal y Nonoalco, donde sobrevivían más de 300 mil habitantes sin los servicios básicos), o rentar una vivienda en las vecindades del centro de la capital, en las que habitaba cerca de un millón de personas, hacinadas y sin los servicios más elementales (Cisneros Sosa, 1993: pp. 125, 168).

El entorno de la guerra fría, la política “anticomunista” de los Estados Unidos (a la que México se supeditó), y la reconstrucción Europea a través del Plan Marshall, relegó a América Latina a un nivel no prioritario en la política exterior de Estados Unidos. Esto significó el retorno de la poderosa competencia del cine hollywoodense que buscó recuperar la relativa pérdida de sus mercados y frenar el auge del cine mexicano, el cual a esas alturas disfrutaba de un gran prestigio a nivel nacional e internacional y constituía la sexta industria del país en orden de importancia (García Riera, 1998: 123). En ese contexto se inició una desaceleración de la producción de cine en México, el cual se caracterizó por el abandono de las intenciones panamericanistas y el resurgimiento de los géneros que habían dado fama al cine mexicano (la comedia ranchera y el melo-

drama familiar, que se concretaron en éxitos importantes),<sup>6</sup> además del cine de cabareteras y el de arrabal, que constituyeron una mistificación *sui generis* de la realidad urbana, evidenciando la marcada desigualdad social generada por el desarrollismo. En ellos, los protagonistas eran representantes de los grupos populares que habían llegado a la capital atraídos por la oferta de trabajo, o que habían sido expulsados de sus lugares de origen por el incremento de la pobreza. La ciudad de México en esos años pasó de 1.7 a 3 millones de habitantes, dando origen a una nueva clase media y a amplios sectores populares y marginales que se fueron asentando en el centro y en los suburbios, beneficiados por la congelación de rentas decretada por Manuel Ávila Camacho en 1942 y prorrogada por tiempo indefinido por su sucesor en 1948. Esto provocó un incremento de la densidad poblacional en las colonias de vecindades, las cuales llegaron a albergar hasta 30 mil habitantes por kilómetro cuadrado durante los años cuarenta (Cisneros Sosa, 1993: 91, 93, 124-125)

A través de los géneros de arrabal y de cabaret, el cine mexicano finalmente dirigió su atención hacia la realidad urbana y los ámbitos de diversión y miseria que estaba engendrando la descontrolada industrialización del país. En la representación de ese universo marginal, el cine mexicano operó, como ha señalado Jorge Ayala Blanco, de manera similar a como lo había hecho en el idealizado universo de la comedia ranchera, reduciendo la complejidad social a unos cuantos tipos populares y a lugares reconocibles como el barrio y la vecindad, equivalentes del pueblito y la hacienda de la comedia y el melodrama rancheros (Ayala Blanco, 1979: 117-137).

En ese cine, el tratamiento de lo popular urbano tendió a conformar tres maneras de esquematizar la realidad, cuyas características principales se pueden tipificar de la siguiente manera:

6 Como *Los tres García y Vuelven los García* (1946, Ismael Rodríguez), *Si me han de matar mañana* (1946, Miguel Zacarías), *Soy Charro de Rancho Grande* (1947, Joaquín Pardavé), *El Muchacho alegre* (1947, Alejandro Galindo), *Juan Charrasqueado* (1947, Ernesto Cortázar), *El gavián pollero* (1950, Rogelio A. González), *Una familia de tantas* (1948, Alejandro Galindo), *La familia Pérez* (1948, Gilberto Martínez Solares), *Cuando los padres se quedan solos* (1948, Juan Bustillo Oro) y *Azabares para tu boda* (1950, Julián Soler), *La negra Angustias* (1949, Matilde Landeta), *Vino el remolino y nos alevantó* (1949, Juan Bustillo Oro), entre otras.



**El maniqueísmo sentimental.** Visión ingenua, barroca y desorbitada, que mezclaba elementos estéticos de diversos géneros y reducía la complejidad social a una división entre *ricos* y *pobres*, mediante truculentos melodramas narrados de manera irreverente e ingeniosa, protagonizados por estereotipos populares reconocibles. Ejemplos paradigmáticos de este esquema son *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. (1947-1948, Ismael Rodríguez); y gran parte de las comedias estelarizadas por *Tin Tan*, *Resortes* y *Clavillazo*.

**El costumbrismo populista.** Perspectiva desdramatizada que evitaba el sentimentalismo y la truculencia, y más que narrar complejas historias, buscaba construir personajes populares a partir de tipos sociales fácilmente identificables, describiendo su psicología, dramas cotidianos y relaciones laborales, con base en su lenguaje vernáculo. Ejemplos prototípicos de este enfoque son *¡Esquina bajan!* y *Hay lugar para... dos* (1948, Alejandro Galindo), cintas que dieron lugar a una gran cantidad de películas sobre la pobreza urbana.<sup>7</sup>

**La desmitificación subversiva.** Esta tercera forma de representar el contexto de la miseria urbana, más cerca de la vanguardia crítica del momento (constituida por el cine negro norteamericano y el neorrealismo italiano), tuvo como modelo a la película *Los olvidados*, dirigida en 1950 por Luis Buñuel. En ella se observaba por vez primera en el cine mexicano, un intento desmitificador de la miseria y de sus efectos, tomando como base casos reales de delincuencia juvenil y nota roja. *Los olvidados* evitaba explicar la pobreza en términos de buenos y malos, o simplemente denunciarla para propiciar la falsa indignación del espectador. Su intención era explorar la conducta humana en situaciones de pobreza, mostrando ese mundo cerrado de supervivencia y orfandad sin juzgar ni moralizar, apelando básicamente a la violencia de las imágenes, en las que se advertía

7 Como: *Dos pesos dejada* (1949, Joaquín Pardavé), *Amor de la calle* (1949, Ernesto Cortázar), *Quinto patio* (1950, Raphael J. Sevilla), *El pecado de ser pobre* (1950, Fernando A. Rivero), *Donde nacen los pobres* (1950, Agustín P. Delgado), *Arrabalera* (1950, Joaquín Pardavé), *El papelerito* (1950, Agustín P. Delgado), *Barrio bajo* (1950, Fernando Méndez), entre otras.

una crítica implícita a la profunda desigualdad social del “moderno” México alemanista.<sup>8</sup>

Lo significativo de estos años para la representación de la pobreza, fue no sólo el haber desarrollado una forma exitosa de representar el universo de la marginalidad urbana, sino el haber introducido a los sectores populares de la ciudad en la pantalla cinematográfica, lo que tuvo que ver con la abrumadora presencia de esos grupos en la realidad social; y con la legitimación de los espacios de la pobreza llevada a cabo por el campo del cine a nivel internacional, concretamente a través del movimiento neorrealista, que reivindicó la necesidad de dar voz y presencia a la problemática de los grupos marginales en el contexto de la posguerra. En ese aspecto, es elocuente la declaración de Ismael Rodríguez, el autor de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, quien afirmó que esas cintas eran su versión *neorrealista* del ámbito mexicano.

## Nuevos elementos en la expresión de la marginalidad en los sesenta

En el México de los años sesenta, donde se vivía un clima de bonanza económica y aparente estabilidad social, cuya prueba al exterior eran los preparativos para la celebración de los juegos olímpicos de 1968, súbitamente irrumpió un movimiento guerrillero (dirigido por el maestro rural Lucio Cabañas) que enarbolaba demandas sociales y políticas, descubriendo a propios y extraños la existencia de un México marginal, donde el cacicazgo y la desigual distribución de la riqueza permanecían como antes de la Revolución. Ese entorno era el de la guerra fría, cuando surgieron una serie de dictaduras militares en América Latina, que hicieron retroceder los avances democráticos de la región y dieron pie a la aparición de grupos guerrilleros

---

8 Quizá por ello la película fue acusada de “desprestigiar” a México y sólo duró tres días en cartelera durante su estreno. Posteriormente, al ser revalorada y premiada en el extranjero, *Los olvidados* se convirtió en una obra fundamental para cualquier acercamiento al tema de los adolescentes y la pobreza urbana en el cine.



de liberación nacional y de movimientos juveniles contraculturales, los cuales impactaron al México de la época.<sup>9</sup>

En el terreno de la producción cinematográfica, que vivía una profunda crisis a pesar de los apoyos del Estado, se empezó a promover la necesidad de realizar un cine que trascendiera el mero entretenimiento, que rompiera con los esquemas narrativos tradicionales y explorara nuevas fórmulas.<sup>10</sup> Fue en ese contexto que el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) convocó en 1965 al primer concurso de cine experimental de largometraje, del que surgió una parte importante de los directores que revitalizarían el cine mexicano en los años siguientes. En la producción de este periodo se observó una disminución en las representaciones de lo marginal, resultado de la aparente bonanza económica del país y del auge del cine centrado en los jóvenes.

No obstante, entre las escasas cintas que abordaron el tema de la marginalidad hubo algunas que formularon enfoques propositivos, como *Los signos del zodiaco*, *El hombre de papel* y *Los caifanes*. Derivadas del trabajo de jóvenes escritores y dramaturgos que incursionaron en el cine mexicano de la época como adaptadores, argumentistas o guionistas, esas cintas utilizaron la pobreza y sus escenarios para reflexionar sobre la situación política y social del país, denunciando la desigualdad y trastocando la maniquea oposición ricos / pobres establecida por el modelo de *Nosotros los pobres*. La aportación de escritores como Carlos Fuentes, Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco, Juan Rulfo, Luis Spota o Gabriel García Márquez, y los dramaturgos Sergio Magaña y Vicente Leñero, entre otros, fue visible en el diseño de historias de mayor complejidad, realismo o creatividad, que incorporaban una estética visual de lo grotesco lúdico y una reivindicación festiva del lenguaje popular basado en el albur.

9 Estos movimientos, que promovían la liberación sexual y el pacifismo bajo la influencia de antiguas filosofías orientales, se generaron en los países desarrollados, pero rápidamente se difundieron a nivel mundial a través del rock, la literatura y la moda (minifalda, pantalón de mezclilla, cabello largo).

10 Esto fue resultado de la movilización de sectores urbanos universitarios y tuvo como eje la revista de reflexión y crítica *Nuevo cine*, que se hizo eco de la crítica francesa, la que a través de la revista *Cahiers du cinema* venía difundiendo reflexiones teóricas sobre el cine, las cuales fueron la base de lo que posteriormente se llamó la Nueva ola francesa.

Asimismo, en uno de esos filmes (*El hombre de papel*) se introdujo por vez primera un tramposo enfoque sobre la pobreza, que sería conocido como “cine de falsa denuncia”, el cual enarbolaba una aparente denuncia de la corrupción sindical o la desprotección social de los parias urbanos, pero en realidad terminaba culpando a estos de su propia marginación.

## Los setenta y el interés por los temas de crítica social

Como efecto indirecto de la llamada crisis del petróleo, en México se inició el desmoronamiento del modelo económico que había seguido México desde los años cincuenta (el “desarrollo estabilizador”), y empezaron largos periodos de inflación que culminaron con una fuerte devaluación en 1976, seguida por la inestabilidad económica, el desempleo, el deterioro productivo en el campo y la migración hacia zonas urbanas (Meyer, 2002).<sup>11</sup>

En ese contexto, la ciudad de México se convirtió en símbolo de esa crisis, debido a su alta densidad poblacional (doce millones de habitantes) y al hecho de ser receptora de cerca de medio millón de personas que llegaban cada año, la mayoría de las cuales terminaban en Ciudad Netzahualcóyotl, la zona marginal o “ciudad perdida” más grande del país, la que a mediados de la década contaba con casi ochocientos mil habitantes.<sup>12</sup>

---

11 La nueva situación no incidió devastadoramente en la economía, debido al descubrimiento y explotación de inmensos yacimientos petroleros en el sureste del país, y al notable aumento en los precios internacionales de los hidrocarburos.

12 La política de vivienda del sexenio resultó insuficiente para cubrir las necesidades, pesar de que por primera vez se estableció una amplia política de vivienda que abarcaba prácticamente a todos los sectores sociales, mediante instituciones como FOVISSSTE e INFONAVIT.



## Populismo y falsa denuncia en el cine sobre lo marginal

El cine producido durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) empezó a tener éxito y a recuperar al público de clase media, cuya problemática trató de recrear. Esto fue resultado del inédito apoyo estatal al campo cinematográfico, que se manifestó en aspectos como: el debut de jóvenes realizadores, la mayoría formados en escuelas de cine, entre ellos una mujer (Marcela Fernández Violante); en el hecho de que la censura se flexibilizó en cuanto a desnudos femeninos y uso de “malas palabras”; y a que hubo una amplia libertad en el tratamiento de temas políticos, históricos y de crítica social. Todo ello favoreció la realización de un cine socialmente comprometido y formalmente propositivo, que intentó superar la tradición moralista y conservadora que había caracterizado al cine mexicano, cuestionando estereotipos y visiones de la realidad ya inoperantes.<sup>13</sup>

El tema de la marginación social tuvo un relativo auge en estos años, influido por las expectativas de cambio social inspiradas por regímenes socialistas como el de Cuba, y por cierta legitimación intelectual de la cuestión de la pobreza, consecuencia indirecta de la publicación del bestseller del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*. En éste se daba forma de relato a varias “historias de vida” narradas por los integrantes de una familia marginal de la ciudad de México, buscando sustentar la tesis de que la pobreza es “hereditaria”, de que sus causas se encuentran en los mismos pobres, en lo que Lewis denominó *cultura de la pobreza* (Lewis, 1982: XIV). Tanto el tratamiento de la información etnográfica que hizo Oscar Lewis como sus conclusiones, fueron ampliamente cuestionados por sus pares, pero a lo largo de los setenta,

13 En esa época la utopía del socialismo (la sociedad sin clases) estaba vigente, y el poder político alentaba una cierta permisividad en el abordaje crítico de temas sociales, que se hizo visible en filmes como *Reed*, *México insurgente*, *El apando*, *Las poquianchis*, *Canoa*, *Mecánica nacional*, *El castillo de la pureza*, *La pasión según Berenice*, *Los albañiles*, *Tivoli*, *El profeta Mimi*, *Cascabel*, *Anandar Anapu* y *La Choca*, entre otros, muchos de los cuales recibieron premios internacionales, renovando así el decaído prestigio del cine mexicano.

los no especialistas sólo percibieron el interés “científico” por los pobres como indicio de legitimación cultural del tema.<sup>14</sup>

En ese contexto, el cine mexicano desarrolló tres formas de esquematizar el universo marginal, las cuales asimilaban algunos de los enfoques establecidos en los cuarentas:

**La falsa denuncia.** Comprendía un cine visualmente impactante, alegórico o amarillista, que incorporaba recursos del periodismo televisivo (la entrevista o la encuesta) y pretendía ofrecer una visión crítica de la desigualdad social, pero terminaba legitimándola al promover el conformismo y la resignación. Llevaba implícita una concepción reduccionista de la realidad nacional y mostraba la degradación humana en contextos de miseria, como resultado de las prácticas culturales y la psicología de los actores sociales (la cultura de la pobreza). Su retrato de los pobres retomaba la caricatura pintoresca establecida por el cine de los cuarentas, pero influida por el enfoque carnavalesco de *Los caifanes*. Aquí destacó el tema de la migración rural a la capital, mostrada como un proceso de degradación moral, donde había el discurso implícito de que los pobres debían resignarse a la pobreza y explotación, pero en sus lugares de origen (Ayala Blanco, 1986: 27-50)<sup>15</sup>

**La representación neopopulista.** Este cine retomaba el modelo de *Nosotros los pobres*, idealizando o naturalizando la pobreza en torno a historias con moraleja y final feliz, en su mayoría protagonizadas por niños y situadas en los espacios ya anacrónicos del barrio y la vecindad. Lo novedoso estaba en la puesta al día de los tipos sociales representativos de la cultura popular y su problemática, como la exaltación del machismo (*Tacos al carbón*, 1971, Alejandro Galindo)

14 Al respecto, el Dr. Gilberto Giménez considera que libros como el de *Los hijos de Sánchez* de Lewis, fueron responsables de la gran crisis de la antropología cultural norteamericana de los años 70 y 80, porque dieron argumentos a los antropólogos “posmodernos” como Clifford James y Georg Marcus, para decir que las monografías de los antropólogos eran en realidad “artificios literarios”, donde el único protagonista era el “yo narrante” del antropólogo, concluyendo que el “otro” no podía ser conocido ni descrito objetivamente, y por tanto, el “otro”, que supuestamente era el objeto de su indagación, resultaba una ficción construida por el discurso antropológico.

15 Ejemplos de ese enfoque son: (*Flores de papel*, 1977, Gabriel Retes; *Cayó de la gloria el diablo* y *El profeta Mimí*, 1971, 1972, José Estrada; *Chin Chin el teporocho*, 1975, Gabriel Retes).



o el comercio ambulante en el barrio de *Tepito* (*Lágrimas de mi barrio*, 1972, Rubén Galindo y *El hijo de los pobres*, 1974, Rubén Galindo). Pero en general prevalecía la idea de que la miseria redime y hace aflorar la solidaridad entre los pobres.

**La visión crítica y reflexiva.** Estructurado como documental o ficción, este cine contradecía el discurso oficial sobre la pobreza a través de estrategias estético-narrativas como el uso del montaje alterno, la mezcla genérica (utilizando recursos del *thriller* policíaco en un drama costumbrista o alterando las convenciones del melodrama). Aunque algunas de esas cintas apelaban a la idea de la cultura de la pobreza y a cierto realismo tremendista (en la línea de *Nosotros los pobres*), lo que se buscaba no era la simple denuncia, sino explorar las determinaciones culturales y las estructuras de dominación que inciden en la desigualdad social, por lo que este cine se puede considerar heredero del enfoque de *Los olvidados* de Buñuel.

## Los ochenta: crisis económica y escasa visibilidad de lo marginal

Los errores de la administración lópez-portillista cobraron su factura en el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), cuando disminuyó el precio del petróleo y el país enfrentó el fuerte endeudamiento externo contraído durante la euforia petrolera y la “administración de la abundancia” (Meyer, 2002: 332). México enfrentó una crisis sin precedentes, y tuvo que someterse a una serie de políticas de ajuste estructural, diseñadas por los organismos financieros de los países acreedores, que significaron el paso del “Estado de bienestar” a la economía liberal y al mercado global (Meyer, 2002: 333).

En ese contexto hubo algunos intentos del Estado por reactivar la producción de cine, tras la errónea política seguida en el sexenio anterior por la hermana del presidente.<sup>16</sup> Se creó el Instituto Mexi-

16 Puesta al frente de una entidad burocrática creada ex profeso (Radio Televisión y Cinematografía), Margarita López Portillo intentó un anacrónico retorno a la producción del cine “familiar”, como el de la “época de oro”, y al mismo tiempo propició el regreso de la producción a la iniciativa privada y el inicio de la liquidación de las empresas estatales, mientras que buscó en el prestigio de realizadores extranjeros

cano de Cinematografía (Imcine), cuyo objetivo era producir total o parcialmente cine de calidad, y que alentó la celebración de un tercer concurso de cine experimental.<sup>17</sup> No obstante, la mayor parte de las casi setenta cintas anuales filmadas en ese periodo (donde participaron 50 directores debutantes), fueron realizadas por la iniciativa privada, que continuó explotando la comedia alburera y el cine de narcotráfico y violencia, con algunos acercamientos originales.<sup>18</sup>

En la representación fílmica de la marginalidad se repitieron los esquemas del sexenio anterior, con algunas excepciones novedosas. El cine “de falsa denuncia” estuvo representado por: *El Milusos* (1982, Roberto G. Rivera), *¿La tierra prometida?* (1985, Roberto G. Rivera), *Mexicano tú puedes* (1983, José Estrada), *Robachicos* (1985, Alberto Bojorquez), *Los motivos de Luz* (1985, Felipe Cazals) y *Ratas de la ciudad* (1984, Valentín Trujillo). En esas cintas se enfatizaba la responsabilidad de los pobres a partir de sus prácticas culturales y trayectoria individual, y se caía en el regodeo visual de la miseria (Ayala Blanco, 1986: 49).

La representación “neopopulista” de la marginación, tuvo un relativo éxito de público en estos años, con cintas como: *¡Que viva Tepito!* (1980, Mario Hernández), *Lagunilla, mi barrio* (1980, Raúl Araiza), *Los fayruqueros de Tepito* (1982, José Luis Urquieta), *Día de difuntos* (1987, Luis Alcoriza), *Hermelinda linda* (1983, Julio Aldama) y *Trágico terremoto en México* (1987, Francisco Guerrero). En ellas se intentó

---

la reactivación del cine nacional. El cine “familiar” que pretendía la hermana del presidente, fue producido por el monopolio de la televisión mexicana, Televisa, y realizado con algunas de sus estrellas cómicas: Chespirito, Cepillín y la India María..

17 Del que surgieron ganadoras las cintas *Amor a la vuelta de la esquina*, *Crónica de familia* y *La banda de los Panchitos*.

18 Ejemplo de las primeras son títulos como *El diablo y la dama* (1983, Ariel Zúñiga), *Vidas errantes* (1984, Juan Antonio de la Riva), *Terror y encajes negros* (1985, Luis Alcoriza), *El tres de copas* (1986, Felipe Cazals), *Días difíciles* (1987, Alejandro Pelayo), *Mentiras piadosas* (1988, Arturo Ripstein), *El secreto de Romelia* (1988, Busi Cortés), *El costo de la vida* (1988, Rafael Montero), *Esperanza* (1986, Sergio Olhovich); y entre las segundas podemos citar: *Va de nuez* y *Cabalgando con la muerte* (1986, Alfredo Gurrrola), *Muelle rojo* (1987, José Luis Urquieta), *Mujeres salvajes* y *La ciudad al desnudo* (1988, Gabriel Retes), *Chido Guan* (1985, Alfonso Arau), *Noche de Califas* (1985, José Luis García Agraz). Televisa siguió produciendo cine protagonizado por los cómicos que habían surgido en sus programas de entretenimiento (la India María, Luis de Alba, Chespirito), pero también incursionó en el género popular con *El Milusos* (1982, Roberto G. Rivera) y *El rey de la vecindad* (1985, Raúl Araiza), entre otras.



entronizar los barrios de Tepito y la Lagunilla como nuevos escenarios del universo popular urbano, reciclando fórmulas narrativas ya probadas, en las que la diversidad social se reducía a unos cuantos estereotipos contemporáneos, como el “fayuquero”<sup>19</sup>, o personajes tomados de las historietas ilustradas como “Hermelinda linda”, una bruja de barriada que combinaba elementos del humor popular y cierta crítica social.

**La visión crítica y reflexiva** se expresó unida al afán de denuncia del universo de los adolescentes urbanos marginales, pero en un registro más respetuoso por la cultura del “otro”, poniendo en juego estrategias formales del cine testimonial de manera creativa, y eludiendo el tono melodramático o la complacencia de la falsa denuncia, al proponer una distancia casi íntima, que acercaba al espectador a la realidad de esos jóvenes. Ejemplos de éste enfoque fueron el largometraje *La banda de los Panchitos* (1986, Arturo Velasco) y los medimetrajes *Fonqui* (1982-84, Juan Guerrero) y *Diamante* (1984, Gerardo Lara).

## Los noventa: se diluyen las expresiones de lo popular marginal y cobra auge el género *light*

A consecuencia de la profundización de las políticas neoliberales, durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) prácticamente se dismanteló la base industrial del cine mexicano, la cual había costado al país años de esfuerzo y dinero.<sup>20</sup> En escasos dos años se desarticuló la estructura de la producción, distribución y exhibición que controlaba el Estado, la que aunque burocratizada y poco eficiente, al menos permitía producir y exhibir las películas

---

19 Vendedor ambulante de mercancías ilegales cuya presencia social prosperó a raíz de la crisis económica.

20 Siguiendo las recomendaciones del Banco Mundial para los países que enfrentaban la “reestructuración” de su deuda, se trató de limitar la participación estatal en terrenos no redituables, obteniendo al mismo tiempo recursos frescos con la venta o concesión de las empresas manejadas por el Estado, lo que a la larga favoreció los intereses de los monopolios transnacionales de la exhibición.

mexicanas (Ugalde, 1998-1999). Con ello, la producción descendió de un total de 92 cintas realizadas en 1989 a sólo 28 en 1994. La función del Estado ya no fue la de producir directa y totalmente, sino la de aportar parte de los recursos y gestionar los financiamientos adicionales (García Riera, 98: 357-359). Fue así como se filmaron algunas de las cintas más elogiadas de la época: *Barroco*, *Lola*, *Bandidos*, *Cabeza de Vaca*, *Pueblo de madera*, *Danzón*, *Latino bar*, *La mujer del puerto*, *Dollar mambo*, *El jardín del edén*, *La reina de la noche*, entre otras. Dentro de la producción privada sólo Televisine se mantuvo, desempeñando incluso un papel importante en la realización de filmes de calidad, como: *Rojo amanecer*, *Danzón*, *La invención de Cronos*, *Lolo*, *El callejón de los milagros*, *Sin remitente* y *Dos crímenes*.<sup>21</sup>

Las pocas cintas que abordaron el tema de la pobreza urbana durante la década, mantuvieron cierta continuidad respecto a los enfoques previos. Fue el caso de *Pandilleros (Olor a muerte II*, 1990, Ismael Rodríguez jr.), que reunía elementos del cine de falsa denuncia y cuestionaba indirectamente la política neoliberal de combate a la pobreza, al ofrecer una visión tremendista de las pandillas adolescentes atrapadas en el círculo de la pobreza. *Ángel de fuego* (1991, Dana Rotberg) y *El callejón de los milagros* (1994, Jorge Fons), por su parte, insistían en la idea de asociar la miseria con la degradación moral de los que la viven, como pretexto para desarrollar una estilización visual de espacios y personajes marginales.<sup>22</sup> De todas ellas el ejemplo más interesante sobre la representación de la pobreza fue *Lolo* (1992, Francisco Athié), adaptación de la novela *Crimen y castigo* de Dostoievsky al medio marginal mexicano. Estructurada como reportaje, esta cinta era una metáfora de la miseria física y moral vivida como descenso al infierno, que evitaba la complacencia visual en la

21 Esto ocurrió especialmente durante la permanencia al frente de esa empresa del francés Jean Pierre Leleu.

22 En *Ángel de fuego* se retomaban elementos del truculento estilo de Jodorowsky para mostrar el entorno de pobreza en que sobrevivían los integrantes de un circo callejero; y en *El callejón de los milagros*, Vicente Leñero adaptó una novela del egipcio Naguib Mafuz al ambiente marginal del barrio de la Lagunilla, en el centro de la ciudad de México, mediante estilizados escenarios que recreaban cierto folclor urbano costumbrista.



miseria y se solidarizaba con sus personajes, sin pretender culparlos de su degradación.

Durante el gobierno de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000), marcado por la crisis (el llamado “error de diciembre”), hubo un resurgimiento del cine producido en México, gracias al trabajo de productoras privadas que con nuevos conceptos de mercadotecnia apoyaron el lanzamiento de una nueva generación de realizadores, guionistas, actores, fotógrafos y técnicos, cuyas propuestas filmicas poco a poco cambiaron el panorama y las expectativas del cine mexicano.<sup>23</sup> Ese cine, que prácticamente abandonó los géneros tradicionalmente dirigidos a los sectores populares (el cine de albures y desnudos, el violento de narcotraficantes y el más plural que producía el Estado), tuvo como objetivo a las clases media y alta de la sociedad mexicana, las que podían acceder a los modernos conjuntos de exhibición que sustituyeron rápidamente a los antiguos cines de barrio o de segunda corrida, y cuyos precios de entrada resultaban prohibitivos para las mayorías (Sánchez, 2002: 226-231). Denominado por la crítica como *género light*, ese tipo de cine, que tuvo gran éxito de público, se distinguió por la reducción de la crítica social; la escasa visibilidad de lo popular (sólo utilizado ocasionalmente como pintoresco telón de fondo); y la importante participación femenina en la dirección.<sup>24</sup>

---

23 Estas productoras asumían plenamente el entorno neoliberal de competitividad y veían al cine básicamente como una actividad lucrativa, donde su función social dejaba de ser importante. Las principales fueron: Producciones Amaranta, Titán Producciones, Argos Cine y Altavista Films (filial del grupo Carso).

24 Su participación se orientó básicamente a recuperar la visión femenina del erotismo, desde un contexto post-feminista de clase media, y sólo algunas de ellas abordaron los ámbitos popular y marginal. A lo largo de la década hubo siete debutantes: Ximena Cuevas (*Profanando al Ambrosio*, 1990), Eva López Sánchez (*Dama de noche*, 1992), Guita Shyfter (*Novia que te vea*, 1993), Sabina Berman e Isabelle Tardan (*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, 1994), Leticia Venzor (*El amor de tu vida, S. A.*, 1995); figuras veteranas como Matilde Landeta (*Nocturno a Rosario*, 1991) y Marcela Fernández Violante (*Golpe de suerte*, 1991); o surgidas el decenio anterior: María Novaro (*Danzón*, 1991), Maryse Sistach (*Anoche soñé contigo*, 1991), Busi Cortés (*Serpientes y escaleras*, 1991), Dana Rotberg (*Ángel de fuego*, 1991) y María Elena Velasco, *la India María* (*Se equivocó la cigüeña*, 1992).

## Representaciones de la marginalidad al inicio del siglo XXI

Beneficiado por las demandas sociales de cambio, el partido Acción Nacional llegó a la presidencia en el año 2000, con su candidato Vicente Fox Quezada, quien había generado una serie de expectativas que pronto se desvanecieron, debido al incremento de la pobreza, la migración ilegal hacia los Estados Unidos y sobre todo por el auge de las actividades del crimen organizado, antes restringidas a algunos estados, pero que en esos años se extendieron a todo el país, acompañadas de niveles de violencia hasta entonces desconocidos. En el campo de la cultura hubo una política errática, prevaleciendo la ignorancia y la visión empresarial.<sup>25</sup>

En ese contexto se dio un éxito nacional e internacional de algunos filmes mexicanos, lo que alentó a compañías de reciente creación a co-producir con el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), bajo nuevas dinámicas de producción. Así, en los primeros cuatro años del foxismo se produjeron 102 largometrajes, cinco más que durante todo el sexenio anterior (Ugalde, 2005: 50-51) y se empezó a perfilar un resurgimiento comercial y artístico del cine mexicano, que empezó a recuperar al público de clase media y a obtener premios internacionales.<sup>26</sup> En ese cine fue evidente una mayor pluralidad temática, incorporando a los diversos sectores de la sociedad mexicana: mujeres, adolescentes, inmigrantes, grupos étnicos, etc.

---

25 Desde una perspectiva gerencial, se trataron de imponer criterios fiscales en el ámbito de la cultura, ubicando a las industrias culturales en el campo de las micro, pequeñas y medianas empresas. En ese sentido, en 2004 se conoció de forma extraoficial (un artículo de *La Jornada*) la existencia de un proyecto llamado Ley de Fomento y Difusión de la Cultura, que pretendía cambiar el uso social del patrimonio cultural, entendiéndolo como susceptible de entrar en el mercado y ser administrado por empresas privadas. La reacción oportuna de la comunidad intelectual y artística del país frenó su aplicación.

26 Algunos de esos filmes fueron: *Amores perros* (2000, González Iñárritu), *Y tu mamá también* (2001, Alfonso Cuarón), *El crimen del padre Amaro* (2003, Carlos Carrera), *La segunda noche* (2000, Alejandro Gamboa), *Todo el poder*, *Amar te duele* (2002, Fernando Sariñana), *El tigre de Santa Julia* (2002, Alejandro Gamboa), *Ladies Night* (2003, Gabriela Tagliavini), *Un día sin mexicanos*, *De la calle* (2001, Gerardo Tort), *La habitación azul* (2002, Walter Doehner), *Matando cabos*, y *El segundo aire* (2001, Fernando Sariñana).



## ***La miseria como espectáculo y el cine de crítica social***

En el periodo 2000-2006, en el marco del resurgimiento de la producción de cine en el país, la representación de la pobreza urbana reapareció en diversos géneros, siguiendo los enfoques de etapas anteriores, pero acentuando ciertos elementos formales y de contenido. En la línea de la “falsa denuncia” surgió un cine que ya no pretendía denunciar las condiciones de vida de los pobres mediante historias de solidaridad y pintoresquismo urbano, sino destacar la promiscuidad, hacinamiento y degradación moral de una ciudad sin ley. En títulos como *Así es la vida* (2000, Arturo Ripstein), *Ciudades oscuras* (2002, Fernando Sariñana) y *Amores perros* (2000, Alejandro González Iñárritu), los signos de la miseria asumían una función casi escenográfica, aportando la atmósfera de miserabilismo a un cine-espectáculo que combinaba el realismo tremendista del cine mexicano de los años 70 y 80, con el hiperviolento cine de acción contemporáneo al estilo Tarantino (fusión de la violencia estilizada con una ética de la crueldad indiferente).<sup>27</sup> Ese enfoque estuvo en cierta forma legitimado por el inusitado éxito nacional e internacional de *Amores perros* (2000, Alejandro González Iñárritu), cinta que marcó un retorno de la temática popular en el cine mexicano, al tiempo que puso de moda cierta utilización sensacionalista de los espacios urbanos marginales.

La representación “neopopulista” reapareció en títulos como *Amar te duele* (2002, Fernando Sariñana), deslumbrante propuesta estética que conjuntaba entrecruzamientos con el video-clip, el comic

---

<sup>27</sup> La primera, *Así es la vida*, basada en la tragedia Medea de Séneca, era la trágica historia de una mujer que practicaba abortos clandestinos en zonas populares de la capital (vecindades de Santa María la Ribera), y terminaba matando a sus propios hijos; la segunda, adaptada de Crónicas del Madrid oscuro, del periodista español Juan Madrid, recreaba situaciones y personajes de la vida nocturna de zonas marginales de la capital, desde un despiadado humor negro; *Amores perros* por su parte, vinculaba temporalmente varias historias, desde una perspectiva irónica, recreando el lado oscuro de las relaciones entre hermanos y parejas, en medios sociales opuestos: la adinerada clase ejecutiva y del medio del espectáculo, y el de los sectores marginales de barriada.

y la tv,<sup>28</sup> y retomaba el modelo de *Nosotros los pobres*, es decir, del enfrentamiento maniqueo entre ricos malvados y pobres idealizados, pero exhibiendo un inédito racismo de clase a través del lenguaje y las prácticas culturales.<sup>29</sup> **La visión crítica y reflexiva**, o por lo menos no complaciente con la ideología conservadora que gobernaba el país, se hizo patente en varias cintas: *De la calle* (2001, Gerardo Tort), *Perfume de violetas* (2000, Maryse Sistach) y *Mil nubes de paz cercan el cielo*, *Amor nunca dejarás de ser amor* (2003, Julián Hernández); en las que se exploraban nuevas problemáticas sociales, como la de los niños en situación de calle, la violación en sectores marginales y el desamor homosexual en el medio popular. En ellas, la visión de lo marginal constituía una crítica implícita al triunfalismo gubernamental sobre el combate a la pobreza, y un llamado de atención hacia el incremento de la violencia de género en la sociedad mexicana.

## Conclusiones

En este recorrido por las representaciones de lo marginal urbano en el cine mexicano, se ha hecho patente la importancia del cine para establecer lo que se considera como realidad, por su capacidad para movilizar elementos del imaginario socio-cultural y condensarlos en determinadas esquematizaciones de la realidad social. Como se pudo constatar en este seguimiento histórico, el papel del Estado fue determinante en esa labor, debido a las características propias del medio, situado dentro de las llamadas “Industrias culturales”, lo cual implica reunir aspectos de producción como cualquier mercancía, y al mismo tiempo ser soporte de contenidos simbólicos. Esto significó la dependencia del cine de las políticas culturales del Estado, en un ámbito monopolizado por la industria hollywoodense.

Esta relación de dependencia del cine mexicano respecto al Estado a lo largo del siglo XX, influyó de manera substancial en las

28 Para un análisis formal de esta película ver *La experiencia estética en el cine*, Vicente Castellanos Cerda, Tesis de Doctorado en Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2004.

29 La cinta adaptaba la tragedia de Romeo y Julieta al medio urbano del México del siglo XXI.



visiones fílmicas de lo marginal, debido a que en términos generales, el cine fue visto como vehículo de propaganda y los que lo hicieron trataron de adecuarse a la agenda política de los gobiernos en turno, contribuyendo a establecer ciertas convenciones sobre la representación de la realidad que no cuestionaran el discurso oficial. Eso fue visible especialmente durante los años cuarenta, en la llamada “época de oro”, cuando se buscó mostrar un México idealizado y folclórico; y cuando las expresiones de lo popular-marginal mantuvieron enfoques conservadores, que instituyeron ciertas esquematizaciones en la representación de la pobreza. La más recurrente fue la que ennoblecía los contextos de marginación, reduciéndolos a sus rasgos más pintorescos, y que paulatinamente se transformó en uno de los imaginarios más persistentes sobre la miseria, no sólo en el cine, sino también en la televisión a través de la telenovela. Esa situación se mantuvo hasta los años sesenta, cuando se empezó a conformar un campo de reflexión en torno al cine, crítico y relativamente independiente del poder, propiciado por la crisis que enfrentó la industria a partir de los años cincuenta; y por la influencia de movimientos y posturas teóricas que cuestionaban la función meramente espectacular del cine. Desde la década de los sesenta, las representaciones de lo marginal en el cine mexicano han tendido a trascender las convenciones reduccionistas y justificadoras de la desigualdad social, constituyendo en varios momentos un verdadero cuestionamiento político, sin por ello abandonar las necesidades del cine-espectáculo.

El análisis aquí realizado permite sugerir que la representación fílmica de la marginalidad en el cine mexicano dependió de elementos provenientes tanto del campo del cine, como del de la cultura y el poder; y que esos elementos conformaron grandes esquemas de representación sobre la pobreza, que se han mantenido con ligeras variantes. En esa perspectiva, la tesis subyacente es que las representaciones fílmicas de la marginalidad en una cinematografía determinada no son la expresión totalmente “libre” de un director, sino que dependen en gran medida del *imaginario sobre la pobreza* vigente en la sociedad a la que ese cine expresa, el cual resulta de la interacción



entre las condiciones de posibilidad creadas por el campo del cine a nivel local e internacional, y el contexto sociocultural y político de la sociedad a la que ese cine da expresión.



## Bibliografía

- Ariño, Antonio, 2007, “Ideología, sistemas de creencias y representaciones sociales”, en *Representaciones Sociales y Psicología Social. Comportamiento, globalización y posmodernidad*, Javier Cerrato, Augusto Palmonari (directores), Editorial Promolibro, Valencia, España.
- Arruda, Angela y Martha de Alba (Coords.) 2007, *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, España.
- Arteaga Botello, Nelson, 2003. “El abatimiento de la pobreza en México (2000-2006)”, en *Pobreza urbana, perspectivas globales, nacionales y locales*, Gobierno del Estado de México, México.
- Aumont, Jacques y Michel Marie 1990. *Análisis del filme*, Ediciones Piados Comunicación, Barcelona, España, 311 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, 1968, *La aventura del cine mexicano*, Editorial Era, México.
- , 1986, *La condición del cine mexicano*, México, Posada.
- , 1994, *La eficacia del cine mexicano*, Editorial Grijalbo, México.
- , *La grandeza del cine mexicano*, 2004, Editorial Océano de México, S. A. de CV, México D.F., 319 pp.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio, 1991, *Como analizar un film*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 278 pp.
- Cisneros Sosa, Armando, 1993, *La ciudad que construimos. Registro de la expansión de la ciudad de México (1920-1976)*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, México.
- De los Reyes, Aurelio, 1991, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas (Linterna Mágica No. 10), segunda reimpresión, México, 225 pp.
- Durand, Gilbert, 2005, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- García Riera, Emilio, 1969-1978, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., México, Ediciones Era, S. A.

- , 1998, *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*, Instituto Mexicano de Cinematografía, CONACULTA, Canal 22, México, 466 pp.
- Giménez Montiel, Gilberto, 2005, *Teoría y análisis de la cultura*, México, CONACULTA, 2 volúmenes.
- Jodelet, Denise, *Les représentations sociales*, París: Presses Universitaires de France (PUF)
- , 2007, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Conaculta / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Colección Intersecciones No. 18, México, 478 pp.
- Krieger, Peter (editor), 2006, *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe-Inter Naciones, 297 pp.
- Lewis, Oscar, *Los hijos de Sánchez*, Editorial Grijalbo, México, 1982.
- Meyer, Lorenzo, 2002, “Crisis, reforma y revolución” en *México: historias de fin de siglo*, Leticia Reina y Elisa Servín (coordinadoras), Ed. Taurus, CONACULTA-INAH, México.
- Sánchez, Francisco, 2002, *Luz en la oscuridad, crónica del cine mexicano 1896-2002*, Ediciones Casa Juan Pablos/ Cineteca Nacional/ CONACULTA, México D.F.

## Revistas

- Estudios cinematográficos*. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, México, No. 14, 1998, “Regulación jurídica y cine”, Ramón Obón.
- Estudios cinematográficos*. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, No. 17, noviembre 1999-enero 2000, “Una nueva ley, ¿una nueva industria?”, Víctor Ugalde.
- , No. 26, enero-marzo 2005, “Panorama de la producción cinematográfica nacional”, Víctor Ugalde.
- Comunicación y cultura*, número 10, agosto de 1983, “Memoria narrativa e industria cultural”, Jesús Martín Barbero



## Tesis

- Castellanos Cerda, Vicente, 1998, *Lenguaje y espectador cinematográfico, un modelo de estudio del cine*, tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 172 pp.
- , 2004, *La experiencia estética en el cine*, tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, orientación en Comunicación, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 288 pp.
- Isidro Luna, Víctor Manuel, 2006, *La conceptualización de la pobreza: hacia una visión crítica*, tesis de maestría en economía, UNAM, Facultad de Economía, Departamento de Estudios de Posgrado, México, 97 pp.
- Obscura Gutiérrez, Siboney, 2010, *La representación de la pobreza urbana en el cine. Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos del cambio de siglo*, tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México.
- Peredo Castro, Francisco Martín, 2000, “*Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)*”, tesis de doctorado en historia, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, Coordinación de Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 146 pp.