

# La desidia: reflejos del malestar en el cine mexicano actual<sup>1</sup>

*Hugo José Suárez*<sup>2</sup>

Desidia (del latín *desidia*): f. Negligencia, inercia.  
Negligencia (del latín *negligentia*): f. Descuido,  
falta de cuidado. 2. Falta de aplicación.  
Inercia (del latín *inertia*): f. *Mec.* Propiedad de los cuerpos  
de no modificar su estado de reposo o movimiento  
si no es por la acción de una fuerza. 2. Rutina, desidia.

*Diccionario de la Lengua Española*

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

*Qué sería de México sin su cine.*

CARLOS MONSIVÁIS (2000: ix)

## I. EL DESFASE

Cuando Weber sugería —hace ya tanto— que el ingreso a la modernidad implicaba el desencantamiento del mundo (dando por entendido que antes lo social vivía “encantado”, embrujado, hechizado, y que la nueva racionalidad iba a ser el eje articulador de la vida colectiva), no se imaginaba que un siglo

<sup>1</sup> El presente artículo es resultado del proyecto de investigación “Sociología de los grupos religiosos en la colonia El Ajusco”, llevado a cabo en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, financiado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica IN 306909-3.

<sup>2</sup> Investigador titular del Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México.

después la literatura sociológica iba a hacer frente a un dilema similar con dimensiones diferentes.

En efecto, un punto de encuentro entre las distintas escuelas de la sociología contemporánea ha sido comprobar que el modelo cultural que nació en la modernidad —en cuyos cimientos estaban la razón y el progreso—, entró en crisis, y estamos transitando por un nuevo modelo en el cual el sentido mismo de lo social se ha reconfigurado. De múltiples maneras, la sociología se halla en un proceso de renovación profunda que conduce a repensar sus propios conceptos y su idea de *sociedad* (Bajoit, 2008; Dubet y Martuccelli, 2000). Frente a la pregunta sobre la explicación del cómo nuestra sociedad llegó a este punto, Bajoit sugiere dos interpelaciones; resume para ello la explicación de varios autores. La primera es la pérdida de la credibilidad del modelo cultural industrial: el condicionamiento social se debilitó

[...] porque nuestras sociedades ya no tienen más un principio central de unidad [...]. Se entiende por ello que la sociedad no está orientada por una sola creencia cultural, legítima y creíble que guíe y dé sentido a las conductas de la gente y articule todos los campos de la vida social. Dicho de otra manera, las sociedades hoy no tendrían un modelo cultural ampliamente dominante que impregne las otras conductas (Bajoit, 2008: 15).

Las instituciones que en el pasado permitían vislumbrar trayectorias futuras de estabilidad (familia, escuela, empleo, la seguridad social) han dejado de proveer las certezas tradicionales; se agotó su capacidad de ofrecer mandatos, normas y horizontes claros. Al mismo tiempo, se han abierto múltiples escenarios de libertad para elegir opciones que antes estaban socialmente predeterminadas; han dejado un margen al individuo en la toma de sus decisiones, pero no dejan de conducirlo a un escenario desconocido y tenso.

Sin embargo, la segunda interpretación de Bajoit sugiere que lo que se vive en la sociedad actual no sólo es resultado de la ineficacia del modelo cultural industrial sino que —además—

se trata de su desplazamiento por un nuevo modelo con “nuevos principios últimos de orientación y de significación” que giran preponderantemente alrededor del nuevo rol del individuo que —poco a poco— se convierte en el “principio de uni(ci)dad de la sociedad” (Bajoit, 2008: 18-20).

Como en todo proceso de tránsito, cuando se cargan los espectros del pasado que se entremezclan con un borroso futuro, confluyen en una angustiada manera de vivir el presente. Esta tensión en la cual el individuo debe desenvolverse le genera angustia; además, va de la mano de exigencias y deberes difíciles de cumplir. Es lo que Bajoit llamará la *Tiranía del Gran ISA* (Individuo, sujeto, actor) (Bajoit, 2009a). El ir y venir de derechos, privilegios, deberes y límites es lo que conduce a laberintos de tensión identitaria en la vida cotidiana. Para Bajoit, en la sociedad actual se vive un desfase entre “las expectativas culturales interiorizadas [por los individuos] y sus posibilidades reales de integrarse al modelo de sociedades” que se rigen por las lógicas de la competencia, el consumo y la comunicación (Bajoit, 2009b).

Aunque desde otro dispositivo conceptual y diferentes inquietudes, una de las obras sociológicas que con mayor contundencia dibujaron (y denunciaron) la angustia social contemporánea fue *La miseria del mundo*, cuya dirección estuvo a cargo de Pierre Bourdieu (1999). Dicho libro ofrece “testimonios que nos dieron —señala el autor— hombres y mujeres en relación con sus existencias y su dificultad de vivir” (7). El documento reúne entrevistas realizadas a distintas personas ubicadas en lugares sociales diferentes: habitantes de barrios populares, trabajadores, migrantes, desocupados, militantes, funcionarios, estudiantes, profesores, profesionales. Aunque los mundos que cada quien evoca en las entrevistas responden a las condiciones concretas y los estilos de vida que asumen cotidianamente los entrevistados, se puede rastrear en los relatos rasgos de sufrimientos que evocan un mundo social similar. No es casual que Bourdieu sostenga que en la Francia de los noventa, observa el mismo grado de pauperización de la Argelia

de los sesenta, cuando realizaba sus primeras investigaciones. De hecho, aquel desfase que el autor observaba en Argelia entre la estructura simbólica tradicional resultado de una dinámica agrícola y rural —así como formas del capitalismo que requerían un *ethos* favorable a su proyecto de modernización (Bourdieu, 1963)—, parecería adquirir nuevo rostro; ahora estaríamos frente a un nuevo desajuste entre las expectativas ancladas en los sistemas de sentido de las personas que ocupan varias posiciones en la vida social y las estructuras concretas para realizar sus aspiraciones. Con aquella investigación, Bourdieu pretende “hacer conscientes ciertos mecanismos que hacen dolorosa e incluso intolerable la vida” y “sacar a la luz las contradicciones” (Bourdieu, 1999: 559) que caracterizan al mundo social actual.

En esta discusión, el presente documento tiene la intención de mostrar formas del sufrimiento social que son narradas en algunas películas del cine mexicano en la última década. Para ello se seleccionaron intencionalmente siete largometrajes que relatan una faceta del malestar. La historia de uno tiene lugar en Zacatecas, con dos jóvenes protagonistas que quedan huérfanos; otra es el relato de un hombre infiel en una comunidad menonita en Chihuahua; una más muestra el desamparo de una adolescente en una colonia popular en el Distrito Federal, y así por el estilo. Como contrapunto, se realiza una reseña analítica de la película *Rojo amanecer*, de 1989, que narra el episodio de la matanza de Tlatelolco en 1968. La intención de introducir esta reflexión extemporánea al *corpus* seleccionado de observación, responde a que en ella se puede observar con relativa claridad las características de una sociedad que —pese a la dureza de la violencia de Estado— comparte horizontes básicos de acción y formas de cohesión que al parecer hoy se han perdido. Por eso se cierra el contrapunto con la película *Temporada de patos*, cuya historia sucede igualmente en Tlatelolco. Los protagonistas son estudiantes adolescentes, pero su horizonte de vida más bien está impregnado de tedio y falta de motivación hacia el futuro.

Las películas fueron observadas buscando encontrar en ellas los rasgos del malestar social actual. Las preguntas guía fueron: ¿qué dice este filme respecto del sufrimiento social?, ¿qué faceta nos muestra?, ¿cuál es su especificidad?, ¿cómo se articula una realidad con otra? De alguna manera, la tesis que intentamos sostener en lo que sigue, es que estamos frente a un momento de la angustia social que atraviesa distintas experiencias, actores y contextos en la sociedad mexicana actual, y la producción cinematográfica no es más que una ventana desde donde se observa a los actores transitar por aquellos laberintos de la existencia.

Los números de la primera Encuesta Nacional de Exclusión, Intolerancia y Violencia, levantada en los bachilleratos públicos del país entre 13 mil 104 alumnos de 15 a 19 años, proporcionan un diagnóstico crudo y brutal del extravío: más de 54 por ciento de los encuestados dicen estar tristes, 13 de cada cien han atentado contra su vida y casi 9 por ciento han pensado en el suicidio. Las dificultades para afrontar la existencia se ahondan entre las mujeres y en las regiones pobres. Así, 24.5 por ciento de las jóvenes oaxaqueñas han deseado morir y 21.7 por ciento han intentado poner fin a su vida. No es de extrañar que, en general, el mapa de la depresión juvenil parezca corresponderse con el de la miseria y la pobreza: es en Oaxaca, Tabasco, Veracruz, Durango, Tlaxcala, San Luis Potosí, Puebla, Guerrero, Jalisco y Morelos donde está más extendido el descontento de los muchachos con el mundo que los rodea.

Más allá de que la adolescencia lleve aparejados conflictos con el entorno y angustias ante el futuro, no hay motivos para pensar que la melancolía, el sentimiento de soledad, las ganas de llorar y la percepción de la existencia propia como “un fracaso” entre los mexicanos de 15 a 19 años, sean fenómenos propios de la edad, consecuencia de lecturas nihilistas o rebote de modas globales.

Antes de formular consideraciones clínicas, hay razones sociales y económicas que permiten explicar semejante estado de postración de los jóvenes del país: desintegración y ruptura de los tejidos sociales; falta de empleo de los padres y de

perspectivas de trabajo para los hijos o —en el menos malo de los casos— deplorables e injustas condiciones laborales de unos y de otros; pésimas condiciones de vivienda y transporte en que subsisten millones de familias; desolación ante una economía sin horizontes de movilidad social; negación sistemática de garantías constitucionales básicas por parte de las autoridades de todos los ámbitos y niveles; así como una disociación permanente entre los escenarios idílicos del discurso oficial y una realidad de miseria, desigualdades, atropellos, exclusión, marginación, inseguridad e impunidad.

A lo largo de dos décadas, la tecnocracia neoliberal imperante ha llevado el sistema de educación pública a grados de desastre (prueba de ello: el mal desempeño de la mayoría de los aspirantes a ingresar en los centros de educación superior del Estado); además, ha construido un país en el que los jóvenes pobres no tienen otros horizontes de desarrollo personal que la economía informal, la emigración, la delincuencia o —en el mejor de los casos— la incorporación a trabajos mal pagados, inciertos, inseguros, insalubres y carentes de perspectivas de superación.

Como parte de la implantación deliberada del modelo político-económico que impera, la convivencia social ha sido suplantada por la ley de la selva de la competencia feroz; los derechos han sido sustituidos por “oportunidades”; y la beneficencia privada ha reemplazado a casi todas las instituciones tanto de solidaridad como de redistribución de la riqueza.

Con este panorama a la vista, no es necesario buscar razones misteriosas o inescrutables para explicar la depresión o la tristeza que afectan a más de la mitad de los alumnos de los bachilleratos públicos. El motivo central: la persistencia de un proyecto gobernante concebido para beneficio de los capitales y no de las personas. En su afán privatizador y desregulador, ha devastado la agricultura, la industria, los servicios públicos, los programas de bienestar social, los derechos individuales, la educación, la salud y la cultura. Ahora —para favorecer a las grandes corporaciones— pretende expropiar al conjunto de los mexicanos la única gran riqueza que aún conserva el estatuto de nacional y colectiva: la industria petrolera (“País inhóspito para los jóvenes”, *La Jornada*, martes 22 de julio de 2008, p. 2).

## II. ESCENAS DEL MALESTAR

Como es conocido, el cine mexicano ha vivido una serie de periodos con luces y sombras propios de su época. En lo que respecta a las dos últimas décadas, a principios de los noventa se vendieron las empresas estatales encargadas de la producción cinematográfica; ello causó que en 1997 sólo se filmaran nueve largometrajes, “la cifra más baja desde 1932” (Joskowicz, 2008: 77). La falta de apoyo al cine nacional por parte del Estado, generó un vacío que sólo pudo ser saldado en la década siguiente.

A finales de los años noventa y principios de 2000, la experiencia del consumo empezó a modificarse y apareció un público de clase media que llenó las salas. El éxito de *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 1999), es uno de los indicadores que muestra un nuevo consumidor masivo que asiste al cine nacional. Aparecen nuevos directores, cuyo éxito tanto en las taquillas como en los premios internacionales, muestran una nueva etapa. Cuarón, Del Toro y González Iñárritu se convierten en apellidos conocidos, y sus películas son vistas por millones de espectadores; luego de la desolación de años pasados, ello permite hablar de una verdadera “resurrección” (García Tsao, 2008: 30).

En 2000 se produjeron 28 películas; en 2001, 21; en 2002, 14; en 2003, 29; en 2004, 36; en 2005, 53; en 2006, 64 (Joskowicz, 2008: 77-79). Esta abundancia de largometrajes permitió —paradójicamente— por un lado la diversidad de temas abordados. Los directores ahora se introducían en géneros y problemas diferentes; empero —por otro lado—, se homogeneizó una forma de consumo con un tipo de “salas multiplex del duopolio que controla la exhibición en el país” (Montiel, 2008: 83) y que responden estrictamente a las necesidades del mercado. Por ello sólo los filmes más taquilleros tienen posibilidades de llegar a un público mayor, y asignan las cintas menos comerciales o atractivas al circuito alternativo de exhibición.

Como ya se indicó —en este contexto— para el presente documento nos concentramos en un puñado de seis películas (de las cientos realizadas en la última década) que son analizadas a partir de las preguntas señaladas anteriormente. Aquí no se trata de pasar revista por los filmes de 2000 a la fecha, sino más bien de enfocarnos en los pasajes en los cuales observamos con mayor claridad formas de la angustia social actual. A continuación, se expondrá el argumento central de cada película: nos concentraremos en diálogos o situaciones analíticamente significativas.

A. Quemar las naves (*Francisco Franco*, 2008)

Los protagonistas centrales de esta película son dos hermanos: Helena y Sebastián, quienes han de presenciar la dura agonía de su madre, que requiere múltiples atenciones. Luego de un tiempo, la madre muere por la enfermedad que hizo que sus últimos meses fueran dramáticos para ella y los suyos. La historia sucede en Zacatecas.

Sin embargo la trama no está concentrada en el dolor de la pérdida materna ni en el conmovedor escenario al que se enfrentan los jóvenes huérfanos, sino en la libertad de decidir, las posibilidades de tomar o no decisiones, las razones que nos atan a una u otra situación.

De alguna manera, dos personajes secundarios representan dos polos en esta tensión. Por un lado Ismael (pariente cercano de Sebastián), joven de mucho dinero e hijo de alguien con influencia. En un diálogo entre los dos, Sebastián le confiesa que quería irse de Zacatecas; a Ismael también le emociona la idea: “Me voy contigo”, pero Sebastián lo devuelve a su realidad: No puedes hacerlo, “Nunca vas a poder”. En la escena siguiente, se ve a Ismael tratando de desprenderse de dos vehículos con varios guardaespaldas que lo siguen para cuidarlo, por más que los insulte y quiera dejarlos atrás.

—¿No te dije que te largaras? ¡Pendejo!

- No puedo joven, y ya súbase por favor.  
—Yo puedo hacer lo que yo quiera y puedo ir a donde yo quiera. ¡Lárgate cabrón!  
—Le voy a llamar a su mamá.

Ismael no puede cortar sus vínculos de protección, y termina volviendo al hogar.

En el otro extremo está Juan, que llega como becario a la escuela católica de elite donde estudian Sebastián e Ismael. Su origen social es notoriamente distinto, y ello le genera rechazo de todos menos de Sebastián, quien se enamora de él y terminan como amantes. Juan tiene un pasado oscuro e intenso: su madre parece haber sido prostituta y su padre atiende un bar en el mercado. Su trayectoria de vida estuvo vinculada a muchos lugares y situaciones extremas. El nuevo estudiante tiene otra relación con la norma: está acostumbrado a quebrarla, a tomar decisiones fuertes y arriesgadas, así como a dejar que las consecuencias lo conduzcan a otros escenarios. En un momento, cuando están cerca de la autoridad religiosa, Juan propone a Sebastián: “Qué, ¿nos pelamos?”, “¿Ahora?” —contesta Sebastián—; “Ya ves, tienes miedo”, concluye Juan. En efecto, luego de varios episodios, los dos amigos-amantes terminan en la puerta de un camión, listos para partir rumbo a la playa y dejar todo atrás; pero cuando hay que dar el paso definitivo, Sebastián sólo suspira un tímido “No puedo”, y vuelve a casa.

Al final de la película, Helena decide vender el inmueble de herencia que representa su único patrimonio y repartirse el dinero entre los dos hermanos. Con entusiasmo, anuncia su decisión: “¡Ya te puedes ir, Sebastián!”, lo que conduce a la conclusión de la historia.

El título del filme refuerza la idea de “quemar las naves”. En un episodio, una religiosa-profesora de la escuela, pregunta a los estudiantes qué entendían por esta frase. Se refiere —asegura la monja— “a que para poder irte, tienes que romper con lo que dejas atrás, aunque te dé miedo”. De hecho parte de la publicidad de promoción del filme lo expresa con claridad:

“Para ser libre, para descubrir quién eres, debes dejar lo que tienes; no tengas miedo de vivir tu vida”.

En *Quemar las naves* se ve cómo la libertad y necesidad de elegir causan tanto placer como angustia. En esa tensión los actores administran su vida cotidiana.

### B. Luz silenciosa (*Carlos Reygadas, 2007*)

La historia de la película sucede en una comunidad menonita en Chihuahua. El director parece escoger un grupo caracterizado por su distancia con el mundo y con reglas estrictas en su interior que conducen a cierta homogeneidad en el vestir, en el pensar, en lo religioso, en la vida cotidiana. . . Como es costumbre en los menonitas de la zona, la vida colectiva es auto-referida; el contacto con el exterior es socialmente controlado; y el trabajo gira alrededor de lo rural. La familia, la religión y el mundo laboral son los ejes de la producción y reproducción social de la comunidad.

En ese contexto de relativo aislamiento de las dinámicas modernas y urbanas, Johan (esposo y padre de una familia tradicional) se enamora de otra mujer —también menonita—, lo que lo conduce a tensiones de difícil solución. En la primera escena, se ve a Johan ejerciendo en todas sus dimensiones el rol de padre y guía espiritual: está sentado en la cabecera de la mesa a la hora del desayuno, conduce la oración previa al inicio de la ingestión de alimentos, y su esposa y muchos hijos siguen sus indicaciones. Cuando todos ellos dejan la mesa, el padre se queda solo y rompe en llanto.

Johan sostiene una relación amorosa durante dos años con Marianne; su esposa Esther y algunos amigos lo saben. Al enterarse de que volvió a ver a Marianne, sostiene el siguiente diálogo con un colega suyo:

—Creí que ya no la ibas a ver más.

- Yo también lo creí. Pasan los días y antes de darme cuenta, volví a caer en lo mismo, y el dolor no me deja de escarbar.
- Es que te ha ocurrido algo muy poderoso: diste con tu mujer natural. A nadie le ocurre; ahora tendrás que seguir adelante.

Johan le explica que no quiere dañar a su esposa, que la ama y que le duele que se sienta así: “Yo tengo una familia y tengo una mujer, y mi mujer se llama Esther”, sostiene. El amigo responde con una sentencia que aumenta su angustia: “Pero si ese es tu destino, tendrás que ser valiente. Un hombre valiente hace su destino con lo que tiene [...]. Tú eres el único que sabe, pero no vayas a ir en contra de ti mismo”.

En otro momento, Johan acude a su padre, autoridad moral y espiritual. Al contarle el problema, su respuesta es desde la condena religiosa: “Lo que te ocurre es cosa del maligno”. “Si es obra del diablo —replica el hijo—, lo lamento por mí de verdad; pero ahora tengo que saber a qué mujer amar”. Luego del diálogo, el padre concluye: “No quisiera estar en tu piel, pero te envidio”.

La película concluye con la muerte accidental de Esther, que es resucitada por un beso de Marianne. Al despertar, Esther dice: “Pobre Johan”, que es respondido por un “Va a estar bien” de Marianne, quien se retira del velorio.

Lo que muestra la cinta es un episodio de infidelidad, pero no en un contexto urbano moderno en el cual los sistemas de control son muy laxos y las posibilidades para consolidar una relación paralela resultan favorables. Aquí nos encontramos con una realidad en la cual el centro de la socialidad se encuentra en la vida familiar, que es además el núcleo productivo, moral y religioso; por ello, dejar fluir el deseo fuera de los márgenes del hogar, trae consigo una condena en múltiples direcciones. Por eso la angustia de Johan opera entre no poder controlar su impulso (“Es contra mi voluntad”) y la imposibilidad de llevar

a cabo su relación paralela con Marianne sin que ésta afecte la estructura familiar. El problema radica en la dificultad de pensar un nuevo proyecto de pareja que contemple abandonar a la familia, lo cual en otro contexto sería la resolución razonable. Se trata de un tipo de sufrimiento entre dos falsas opciones, de un hombre en el que el rol de marido que controla bien sus instintos no está lo suficientemente asentado, y que tampoco se asume como el galán que puede sostener varias relaciones a la vez.

La *Luz silenciosa* nos conduce a las tensiones de una masculinidad no resuelta, en la cual las reglas morales no resultan lo bastante sólidas para controlar al cuerpo; sin embargo, el relato de liberación sexual no es capaz de conducirlo a una nueva situación familiar: angustia muy propia de la sociedad actual en distintas formas y contextos.

### C. De la calle (*Gerardo Tort, 2001*)

La película *De la calle* retrata la crudeza cotidiana de los marginados entre los marginados: los niños de la calle. Para dicha tarea, el director trabaja con un elenco de actores profesionales, así como con personajes “auténticos”. Parte de las tomas fueron realizadas en lugares no artificialmente contruidos: más bien se trata de los tugurios donde cotidianamente viven estos niños. Su intención no sólo es reivindicativa ni sostenerse en el límite *miserabilista*: pretende mostrar las expectativas frustradas de un joven que busca una salida a su vida pero se ve enredado entre las verdades ocultas de su origen y la violencia estructural.

En una de las primeras escenas, Rufino (el protagonista principal), Xóchitl (su novia) y El Cero (su mejor amigo), se encuentran en la cima de un juego mecánico mirando al horizonte. Los tres adolescentes —que tienen alrededor de 15 años— sueñan con ir más allá de las montañas: al puerto, donde haya trabajo, vida de pareja y paz. “Vas a ver cómo vamos

a encontrar trabajo”, dice Rufino a Xóchitl. No obstante, su realidad va complicando sus proyectos.

Rufino se ve envuelto en un robo de droga que lo involucra tanto con las autoridades judiciales como con el mundo del narcotráfico, que en realidad se encuentra ocupado por las mismas personas. Frente a un callejón sin salida y buscado por el más duro policía (además dueño del negocio del narco en el barrio), decide concretar su aspiración y propone formalmente a Xóchitl cumplir el plan de huir para comenzar una nueva vida en la orilla del mar:

—Vámonos, vente conmigo.

—¿Y mi hijo?, pregunta ella.

—Pues nos lo llevamos, concluye Rufino.

Pero mientras transcurre el operativo, un pordiosero con aura de profeta urbano que transita entre la locura y el alcohol, siembra la intriga sobre la identidad del padre de Rufino, que hasta ese momento para él estaba muerto. Antes de concretar la partida con la enamorada, Rufino se empeña en la búsqueda atormentada del padre, lo que lo conduce a círculos todavía más extremos en su ya duro entorno.

La obsesión por conocer a su progenitor —constantemente cuestionada por Xóchitl, quien insiste: “Ya olvídate de ese güey [...]; para qué chingados lo quieres ver”, y recibe la respuesta de Rufino: “No más para verlo”—, lo lleva a descubrir que su amigo El Cero trabaja para la policía, lo que representa un primer quiebre en su círculo de mayor confianza. La decepción mayor es cuando encuentra al padre, que resulta un travesti alcohólico que vive debajo de los puentes y termina abusándolo sin saber que era su hijo.

Cuando por fin está a punto de comenzar el viaje con Xóchitl hacia el mar, decide arreglar la última deuda pendiente con El Cero, quien —al verse desenmascarado en su doble juego— mata a Rufino de una cuchillada delante de la enamorada. La escena final parece cumplir con la sentencia del viejo

profeta urbano que le había dicho: “¡No Rufino, si Dios ya te hizo a ti sus chingaderas; ya te las hizo!”

La película recuerda pasajes de *Los olvidados* de Buñuel, donde también se describe la vida de niños en la calle que termina con el asesinato entre ellos; no obstante, se diferencia —entre otros puntos— en que mientras para Buñuel parte del problema se halla en que la autoridad debe tener confianza en el niño y ésta no puede ser retribuida por la violencia de la calle, Tort más bien hace hincapié en el proyecto de concretar una familia en otro sitio —incluso entre dos adolescentes— como la búsqueda fundamental de su protagonista. A la vez, el guiño del director se dirige a señalar que el problema —por un lado— se halla en la violencia de la calle (la traición de su amigo que termina matando a Rufino); pero también en una angustia personal por no conocer su propio origen.

La tensión en este sector extremo de la sociedad urbana estaría entre la promesa de trabajo y la familia —que se expresa claramente en un sueño en el cual Rufino está frente a la Virgen de Guadalupe y le dice: “Me voy a ir con Xóchitl; vamos a estar bien”—, que no puede materializarse tanto por los impedimentos estructurales como por los vacíos en la narrativa de la biografía personal.

D. Perfume de violetas (... nadie te oye...)  
(Maryse Sistach, 2000)

La película *Perfume de violetas* narra la historia de dos adolescentes de la periferia pobre en el Distrito Federal: Jessica y Miriam. Jessica (de 15 años) vive en una familia recompuesta con su madre, dos hermanos pequeños, un hermanastro y el padrastro. Sus condiciones económicas son muy precarias: los varios miembros comparten los mismos espacios y se vive una tensión dentro de la familia que conduce al constante choque entre ella y su hermano.

Por su parte, Miriam tiene una familia de sólo dos personas. Es hija única de una “madre soltera” que pese a tener mejores

condiciones de vida que Jessica: una pequeña casa, un cuarto para ella sola, baño con tina, televisión y teléfono, y que la relación con su madre es armónica y dialogante, las exigencias laborales de la madre (vendedora en una tienda de zapatos) hacen que durante todo el día no esté con su hija, lo cual deja a la joven abandonada a su suerte.

Jessica y Miriam coinciden en una preparatoria y hacen amistad, luego de que la primera llegara a esa escuela tras haber sido expulsada de otra. Su inocente complicidad las lleva a consolidar su relación y compartir experiencias que no compartían con nadie más. Sin embargo, una serie de acontecimientos las confronta, y la situación culmina en un trágico final.

En la primera escena del filme se muestra un espacio de tensión: la familia rumbo a la escuela. En el camino en su primer día de clases, Jessica y su madre discuten sobre el porqué de su cambio de instancia educativa. La joven argumenta que le gustaba su anterior lugar de estudios, a lo que la madre responde: “Te la pasabas peleándote con tu hermano”. “¡No es mi hermano!”, recrimina la hija, y recibe inmediata respuesta: “Cállate o te rompo la boca”. El conflicto entre el hermanastro y la familia mal recompuesta, se deja ver:

Jessica: A ti lo único que te importa es tu ruco.

Madre: ¡Repite lo que dijiste [...]! Si te cambio de escuela es porque no quiero más problemas.

Jessica: No sé por qué lo defiendes si ni es tu hijo.

Madre: Pero vivimos juntos.

Jessica: Por eso ya no quiero vivir contigo.

Por otro lado, Jessica se confronta constantemente con la autoridad escolar. En un primer incidente, cuando empieza a pelearse con un muchacho luego de que éste le quitara unas fotografías, ante la directora de la institución, sus argumentos de justicia (“Yo no tuve la culpa: él empezó”) no tienen validez. La respuesta es: “Nada más eso me faltaba: que te con-

viertas en una alumna-problema [...]. No es eso lo que estamos discutiendo, es tu actitud [...]: te quieres hacer justicia por tu propia mano con un muchacho. ¿Te parece correcto?”

El momento más crítico ocurre luego de que es violada por un amigo de su hermano —que recibe una remuneración económica por ayudar a consumir la violación— y se presenta en la escuela con manchas de sangre en la falda. La condena y la burla provienen inicialmente de las compañeras que presumen que se trata de la menstruación, y es conducida entre abucheos a la dirección. El primer diálogo con la maestra es el siguiente:

Maestra: Estás menstruando, ¿qué no ves?

Jessica: Y eso a usted qué le importa.

Maestra: ¿Que no me importa? ¿Te gusta dar ese espectáculo?

Jessica: Vieja idiota.

Ya frente a la máxima autoridad, la recriminación continúa:

Directora: Señorita Jessica, a usted nadie le ha enseñado modales, ¿verdad? ¡Contésteme! ¿Qué no sabes lo que es la higiene personal? ¡Nadie te ha explicado los padecimientos de las mujeres? ¡No sabes lo que es la menstruación? ¿Qué es la “regla”?

Jessica no responde a ninguna de las imposibles preguntas y cumple su castigo: escribir en un papel decenas de veces “Cada 28 días debo prevenir mi menstruación”.

La película retrata la decadencia de dos de las principales instituciones que otrora eran las encargadas de la estabilidad emocional, el progreso, el crecimiento, el proyecto de vida: la familia y la escuela.

La familia recompuesta, en lugar de constituir un núcleo de estabilidad, se ha convertido en un infierno que hace convivir a personas antagónicas a las que sólo une el hecho de estar

juntas. No hay un proyecto familiar, un lazo afectivo estable. Por el contrario, en ese núcleo se generan las principales agresiones (como la violación). En el caso de Miriam, si bien su relación con la madre es sólida, su ausencia cotidiana por razones laborales hace que no sea posible un intercambio fluido. El dramático final de la película responde al espacio vacío dejado por la madre.

En los dos tipos de familia, la figura materna es clave; pero se halla atravesada por tensiones irresolubles. La mamá de Jessica debe ser esposa, madrastra, madre de dos hijos conjuntos y madre de una hija que proviene de una relación anterior. Además de ocuparse de las labores domésticas. Administrar esa figura no es fácil; las exigencias del marido son distintas de las de la hija, y el justo equilibrio resulta imposible. Por eso el argumento es “pero vivimos juntos”: sea como sea, “vivimos juntos”, y eso debe cuidarse a cualquier costo, incluso a pesar de correr el riesgo de perder a la hija. Para la madre de Miriam la situación es diferente. Al ser “madre soltera”, debe enfrentar el mantenimiento económico del hogar, y la tensión se concentra entre ser madre y ser trabajadora, imposibilitada de eludir una de sus dos responsabilidades.

No sólo la estructura familiar está descompuesta: también la escolar. Si hace varias décadas primó el paradigma de que ir a la escuela era el camino hacia la felicidad—incluso el famoso cantante infantil Francisco Gabilondo Soler *Cri-Cri* tenía una canción titulada *Caminito de la escuela*, donde asegura que ese es el lugar donde “se aprende cómo vivir mejor”—, *Perfume de violetas* sugiere que la institución educativa ya no cumple ese objetivo.

La autoridad escolar muestra repetidas veces su intención disciplinaria abarcando tanto normativas generales de conducta (por ejemplo, no pelearse con un varón) como comportamientos de higiene personal. El rol de la principal figura de autoridad (la directora) va más allá de lo estrictamente académico; más bien recuerda a la figura de colegio católico, donde los directores tienen funciones morales y educativas a

la vez. La escuela pública, al no poder ofrecer un camino para “vivir mejor”, se convierte más bien en una de las fuentes de la angustia.

La película pone en evidencia el agotamiento de la familia y la escuela como instancias dedicadas a promover la realización del individuo. Muestra al sujeto adolescente solo frente a una serie de impedimentos en su tarea de sobrevivir. En este escenario, efectivamente, “nadie te oye”.

*E. Sangre (Amat Escalante, 2005)*

La ópera prima de Amat Escalante narra la relación amorosa de Diego y Blanca en Guanajuato capital. Ambos son trabajadores de bajo nivel: el primero cuenta las personas que ingresan a un edificio público; la segunda es mesera en un pequeño local de comida rápida. Una distancia etaria de al menos dos décadas los separa: él ronda los 50 y ella no llega a los 30. Su cotidianidad es tediosa: transitan del sexo anunciado verbalmente al consumo de la novela; todo en el mismo sillón frente a la televisión.

Los celos posesivos de Blanca le causan reacciones violentas: a menudo lanza objetos a su esposo como represalia por su manera de actuar. Cada vez que Blanca arroja algo a su marido, luego se arrepiente y le pide perdón de múltiples maneras, desde sexuales hasta verbales: “Dispénsame, le dice; es que no debería amarte tanto”. En el trabajo, Diego se ve presionado por la imagen de “macho” que le exigen los colegas, así como la consecuente participación en fiestas nocturnas a las que no acude, lo que hace que deba soportar el título de “mandilón”.

Esta pareja que no muestra motivación alguna en la vida, se ve sometida a una experiencia particular. Aparece en escena Karina (la hija de Diego), que tiene sólo unos años menos que Blanca y vive una tensa relación con su madre, su novio y su padre.

En el encuentro, tiene lugar el siguiente diálogo:

Karina: ¿Tu esposa todavía no me deja vivir con ustedes?  
Diego: No, es que está difícil. ¿De qué te peleaste con tu mamá?  
Karina: No, de nada; no me peleé: más bien me cansé. Es que ya no quiero seguir viviendo con ella.  
Diego: ¿Dónde te estás quedando?  
Karina: Con Raúl. Pero está mal porque es bien drogadicto y siempre lleva a sus amigos a drogarse y cosas así.  
Diego: ¿Y tú te drogas?  
Karina: Pues no más cuando Raúl me lo pide y solamente con coca [...]. Es que estamos enamorados y hago lo que sea por él.  
Diego: ¿Entonces por qué no te quedas a vivir con él?  
Karina: Pues por mí sí; pero según él no somos novios ni nada [...].

Luego de sostener el diálogo, Diego decide rentar un cuarto a su hija tras la imposibilidad de poder llevarla a vivir con él, por la reacción que generaría a su esposa. Unos días más tarde, cuando fue a visitarla, la encontró muerta: aparentemente se suicidó. Su reacción es buscar bolsas de plástico negro, introducir el cuerpo en ellas, cargarlo por las calles de Guanajuato hasta su coche e ir a depositarlo en el basurero más cercano. Luego la culpa lo acompaña y decide volver por el cuerpo que ya no está en su lugar, lo cual lo conduce hasta el basural municipal. Al caminar sin rumbo y sin búsqueda alguna por el campo cercano de la basura, se encuentra con un árbol a la orilla de un pequeño río del cual cae un fruto que es recogido por Diego y llevado cuidadosamente hasta su coche; con dicha escena termina el film.

Diego es un personaje que muestra la angustia de la no resolución de modelos tradicionales de la masculinidad. En él conviven dos exigencias que compiten: ser marido *vs.* ser padre. Asumir su rol de marido con una mujer posesiva, le acarrea críticas en el ámbito laboral; pero sobre todo no le permite ser

padre. En el rol de la paternidad, no sabe cómo relacionarse con su hija; no es ni aquel que abandona la familia, se olvida completamente de su pasado y empieza una nueva vida, ni el que luego de la ruptura de su vínculo afectivo con la madre, mantiene una relación intensa con los hijos. Diego está en el medio, no puede ser el padre que acoja a la hija y le resuelva los problemas; pero tampoco puede olvidarla y vivir su vida como si no existiera. Su actitud con el cadáver de la adolescente reproduce la misma tensión; no sabe qué hacer con él: dónde depositarlo. Tampoco sabe qué hacer con su paternidad.

Diego es un hombre que tiene que administrar la paternidad y la pareja en distintos núcleos familiares contradictorios y excluyentes; vive un desfase en su interior que finalmente se resuelve por privilegiar la primera opción en detrimento de la segunda, mas no sin angustia. En uno de los diálogos con su esposa, ella le pregunta:

—¿En qué piensas?

—En que la vida es muy torpe.

—¿De qué hablas, corazón?

—Que las cosas nunca salen como uno quiere, nunca.

—No entiendo [...]. ¿Lo dices por mí? ¿Te parezco torpe?

—No, no lo digo por ti en absoluto.

—No entiendo entonces. Lo único que importa somos nosotros, ¿no? Tú me quieres, yo te quiero: para mí no existe nada más que eso.

En suma, la película muestra la crisis de la masculinidad en sus dos exigencias fundamentales: la de padre y la de marido, que entran en contradicción por las nuevas formas que asumen las relaciones de pareja en la actualidad y que no pueden ser resueltas.

F. Temporada de patos (*Fernando Eimbcke, 2004*)

La película sucede, casi por completo, en un departamento de la Unidad Habitacional “Tlatelolco”. Un par de adolescentes de 14 años: Flama (el hijo de la dueña de casa) y Moko (su amigo invitado) se quedan solos un domingo entero en ese lugar, toda vez que la madre de uno de ellos tiene que partir. La planificación de su día consiste en jugar videojuegos, leer revistas y comer *pizza*; pero irrumpen en escena la vecina Rita (de 16 años) que toca la puerta porque quiere hornear un pastel, y Ulises (que bordea los 30 años), el repartidor de *pizzas*. Toda la historia sucede alrededor de los intercambios entre estos cuatro personajes.

Flama está atravesando por un complejo proceso de separación de sus padres; lo describe como “una cuestión de ver quién se chinga a quién”. Se queja de que ellos todo el día pelean por cualquier pretexto. Él se encuentra en el medio porque debe decidir con quién quedarse: tarea complicada. Su situación lo vuelve agresivo ante el mundo, con un trato violento hacia todos. En un momento de tensión, Flama toma una escopeta y empieza a disparar a los adornos del hogar que formaban parte de la narrativa familiar, y que por la separación de los padres, eran un motivo más de conflicto. Así quedan menos razones para la disputa.

Moko es amigo de Flama y pasará ese último domingo con él, pues la semana siguiente Flama dejará el Distrito Federal. Su vida es sencilla. Ante la pregunta: “¿Y tú qué haces en la vida?”, responde: “Voy a la escuela, oigo música y juego maquinitas”. Su principal preocupación es el vacío que sentirá cuando parta su amigo, por quien tiene un fuerte sentimiento que no sabe discernir con claridad si se trata solamente de amistad o de algo más.

Rita es la vecina que casualmente aparece en la historia porque el horno de su casa está descompuesto. La particularidad del personaje radica en que ese domingo es su cumpleaños, y nadie se acordó de felicitarla. De hecho el pastel

que hornea es para su festejo personal, que tiene que realizar con los tres desconocidos. En la escena de la celebración, ella sostiene el pastel con las velas, canta *Las Mañanitas* y sopla las velas. Las otras tres personas son observadoras pasivas de un auto-agasajo.

Ulises aparece porque en su tarea de entregar la *pizza* solicitada por Flama y Moko, tiene un altercado con ellos respecto de si cumplió o no con el tiempo máximo permitido para la entrega; ello los conduce a establecer una relación al principio tensa pero que luego se convierte en complicidad. Estudiaba veterinaria, y al egresar tuvo que trabajar en una perrera en la función de elegir cuáles perros iban a ser sacrificados, lo que iba en contra de su simpatía hacia los animales. Por un recorte presupuestario, tiene que dejar el puesto. Busca trabajo y lo encuentra en una pizzería que requería “Jóvenes entusiastas con deseo de superarse”. Entra como repartidor, pero no se siente satisfecho: “No me gusta repartir *pizzas*, pero como dice mi tía Lucha Elena, ‘las oportunidades en la vida son como los tiros que tiene una escopeta’, y yo ya me gasté los míos”. Su plan fantástico consiste en la posibilidad de renunciar a su trabajo, comprar y comerciar con unos pericos y regresar a su pueblo San Juan.

El cuadro de la sala del departamento —otro de los objetos de disputa de los padres de Flama— tiene unos patos volando, que forman parte de la fantasía de Ulises, quien en la última escena toma el cuadro y se pierde en la ciudad en su moto.

El caso de Ulises es la experiencia típica de alguien que invierte en educación pero no encuentra trabajo y debe dedicarse a un oficio con el cual no se siente cómodo, o que incluso puede ir en contra de sus valores (en su caso, la preocupación por el cuidado de los animales). Esa tensión no resuelta lo lleva a construir relatos de salidas que probablemente nunca logre realizar.

La película muestra la descomposición de una estructura familiar que no funciona, ni siquiera en domingo. Ninguno de los miembros cuenta con una referencia familiar sólida: los pa-

pás de Flama se están separando y él contribuye a destruir los vínculos materiales que les quedan; Rita tiene que celebrar su cumpleaños sola y con desconocidos, porque sus parientes se olvidaron de él; Ulises y Moko no mencionan a ningún familiar de importancia. Ante la ausencia del lazo familiar, se construye un nuevo vínculo con desconocidos que gira alrededor del videojuego o de la cotidianidad fortuita. La colectividad más bien responde al azar y la circunstancia puntual que hace que estén juntos. La relación que se construye es igual de azarosa y esporádica.

Contrariamente a lo que sucede por ejemplo en *Rajo amanecer*, aquí no hay un horizonte de proyecto común, un sentido de familia, búsqueda de justicia o preocupación por la política. Ninguna pasión los convoca: es el destino el que los reúne un domingo.

La metáfora del cuadro de los patos volando, evoca la necesidad de buscar, de desplazarse, de partir hacia nuevas búsquedas, aunque ellas no lleven consigo un proyecto de vida. Se trata, simplemente, de migrar. Paradojas de esta historia: el edificio en el que sucede la película lleva el nombre de “Niños Héroes”.

*Rajo amanecer* (Jorge Fons, 1989)

Este filme toca uno de los episodios más dramáticos de la historia contemporánea de México: la matanza del 2 de octubre de 1968. Para ello se concentra en la vida de una familia de clase media y sus diferentes miembros que viven en un departamento de la Unidad Habitacional “Tlatelolco”. En ese pequeño escenario sucede el filme, con muy pocas incursiones hacia el exterior.

Debemos señalar que se trata de la primera película que aborda abiertamente el tema de la matanza, y puede hacerlo porque el contexto político, a 43 años, empieza a permitir que se divulguen reflexiones no oficiales sobre el 68. En las décadas siguientes, se irán abriendo paulatinamente espacios de

reflexión y difusión (en videos, documentales, libros, y otros); apenas en 2008, cuatro décadas más tarde, se inaugurará el Memorial del 68, museo ubicado en Tlatelolco y administrado por la Universidad Nacional Autónoma de México.

En la película, el director parece querer mostrar la vida cotidiana del México medio de la época, representado en una familia que observa —desde distintos puntos de vista— el movimiento estudiantil. En el seno de esta familia (retrato de la sociedad mexicana), se debate la coyuntura política. El eje de lectura que organiza las distancias y diferentes percepciones es el generacional. La familia de siete miembros está compuesta por el abuelo, los hijos, los nietos universitarios y los nietos escolares.

El abuelo (don Roque) es un ex militar jubilado que participó en la Revolución. Sus referentes gráficos son fotos suyas de militar; su opinión sobre la política, refuerza una salida autoritaria que dé un escarmiento a “los revoltosos”, castigo que les haría bien: sería ejemplar y educativo. Considera que los rasgos físicos (como el cabello largo en los varones) es símbolo de homosexualidad y que si bien los jóvenes de hoy asisten a la escuela, no reciben educación: “Antes la juventud era diferente”. Hoy son holgazanes: “Chamacos consentidos y malcriados: eso es lo que son”.

El padre (Humberto) es un burócrata que trabaja en instancias de gobierno en el Distrito Federal; tiene cierto grado de influencia. Además del sostén de la economía familiar, es el jefe de hogar, lo que se percibe en el trato con los demás y en su autoridad. Humberto —que valora y exhorta a sus hijos a practicar deporte y participar en la vida familiar— tiene una visión práctica de la política. En su razonamiento, evoca su propia experiencia de participación ingenua e idealista en un episodio en el cual salieron a las calles y arriesgaron la vida; pero todo se resolvió con la compra y corrupción de los líderes de su movimiento por parte de las autoridades. “Esa es la política”, asegura. Por ello, indica vigorosamente a sus hijos que dejen las movilizaciones, que no los llevarán a ningún

lado, que están siendo objeto de manipulación tanto por fuerzas exteriores del comunismo internacional como de disputas internas del partido oficial. Su mandato conclusivo es la orden de la no participación. Además, sostiene que “con el gobierno no se juega”, y advierte que las consecuencias pueden ser fatales; la reacción de los aparatos de Estado, brutal.

La madre: Alicia (ama de casa que en las paredes de su cuarto tiene colgadas imágenes religiosas), reacciona desde lo afectivo y alberga el temor de que a sus hijos les pase algo. Notoriamente, muestra su preocupación por la vida de los jóvenes, y parecen importarles menos las razones que ellos argumentan para sus acciones. De alguna manera secunda el razonamiento del padre, pero su acento principal está en el cuidado de la integridad física de los estudiantes. Esta situación la lleva a una incertidumbre insoportable en su vida cotidiana.

Los hijos mayores (Sergio y Jorge) son estudiantes universitarios que están en el centro de la movilización y de la cultura de la época. Un afiche del Ché decora su cuarto: uno de ellos tiene el cabello largo; el otro, lentes negros gruesos; escuchan a los Beatles. En la discusión familiar tienen una posición militante, reivindican las peticiones del movimiento: la libertad de los presos políticos, la confianza en sus dirigentes, la trascendencia de su lucha, y así por el estilo. Repudian las acciones del gobierno y de los medios de comunicación que mienten. En el transcurso de la película se puede ver con claridad su participación en la marcha, su solidaridad con los heridos y su compromiso con la causa.

Los dos niños (Carlitos y Graciela) se desenvuelven en un registro diferente. Su preocupación principal son los estudios y las olimpiadas. Saben al detalle qué delegaciones ya llegaron y los pasos que faltan para el evento deportivo. Graciela quiere profesionalizarse para tener ascenso social y una mejor vida en el futuro.

En la película la familia se ve envuelta en el corazón de la problemática política, tanto porque viven en un edificio que les permite observar puntualmente cada uno de los hechos,

como porque los hijos son militantes del movimiento. Luego de sufrir los embates de los prolegómenos de la represión —como el corte de la luz, el teléfono, y otros—, los miembros que se quedan en el hogar (la madre, el abuelo y el hijo menor) son testigos del tiroteo y la matanza. Entrada la noche, llegan los hijos universitarios con otros compañeros huyendo de los militares, y con un herido grave. Los relatos de lo visto son dramáticos, y el miedo crece. Todos son acogidos y atendidos por la madre. Sólo muy tarde la familia vuelve a reunirse, cuando el padre vuelve del trabajo teniendo que librar una serie de obstáculos que logra saltar, aduciendo en los cercos militares su posición burocrática para poder entrar a su hogar. En el departamento, entonces, la familia está completa, pero cuenta con otros miembros más: los estudiantes perseguidos y el herido. El tema antes de dormir es planificar una estrategia para que al día siguiente todos puedan huir. Sin embargo, en la madrugada tocan a la puerta paramilitares fuertemente armados que descubren a los estudiantes ocultos y terminan liquidando a todos, menos a Carlitos, quien logra salvarse por haberse escondido debajo de una cama. Es el único sobreviviente que en la escena final sale llorando entre los cadáveres de sus familiares.

Como se dijo, el director elige el eje generacional como el que marca la distancia entre los miembros de la familia respecto del acontecer político; ello indica un proceso de socialización diferente que responde al periodo histórico que tocó vivir a cada quien. Sin embargo, a pesar de las distancias, tres parecen ser los puntos comunes: el horizonte de pertenencia y respeto a la nación, presente tanto en el abuelo ex militar —era de esperarse— como en los estudiantes que consideran que el país entero se siente orgulloso de ellos; el sentido de la familia, el respeto a sus jerarquías y formas y cuidado de su integridad; el horizonte del progreso de la sociedad hacia mayor justicia, aunque los caminos sean distintos. Los lugares de encuentro son respetados por todos, a pesar de las diferencias.

En el transcurso de la película, las distancias se acortan. En los últimos minutos, la indignación frente al abuso de los

paramilitares es colectiva; el destino de la muerte, común. Estos dos últimos elementos terminan acercando a todos los miembros y convirtiéndolos en un solo bloque de víctimas. Así, parecería que el director sugiere una metáfora en la cual la matanza del 68 unifica a la sociedad, la cual termina siendo partícipe de una misma tragedia.

### III. ¿DE QUÉ MALESTAR HABLAMOS?

El tránsito por el contenido de las distintas películas comentadas anteriormente, nos dibuja un cuadro (todavía incompleto) de las formas del sufrimiento en la sociedad mexicana actual, narradas en la pantalla grande. Cabe detener la atención en:

- ▲ La transformación de las instituciones tradicionales. Diversos estudios sociológicos han mostrado los cambios que se han generado en instituciones tradicionales como la escuela, la familia, la iglesia, y otras. La filmografía analizada muestra cómo el proceso de recomposición que sufren las familias hace que este espacio se convierta más en una fuente de conflicto que en un lugar de estabilidad. El caso de Jessica en *Perfume de violetas*, devela con claridad esta tensión, y su versión más contundente se la puede ver en *De la calle*, pues el protagonista termina siendo violado por su propio padre, cuando paradójicamente el hijo busca reestablecer un vínculo afectivo con él. Similar situación sucede con la escuela que, en vez de constituir un lugar de aprendizaje y crecimiento, se convierte en un centro de violencia generador de frustraciones. El cambio del rol de estas instituciones, enseña su pérdida de eficacia en la generación de un sentido en la vida, lo que deja a los individuos desprovistos de orientaciones más claras y de instancias que los ayuden a tomar decisiones (o se las impongan). En parte la situación de Sebastián de *Quemar las naves* —que no tiene el valor suficiente para optar por un determinado camino—, responde precisamente a la ausencia de normativas provenientes de la familia, escuela o religión, que lo orienten (y lo obliguen) en una dirección. Asumir la libertad, hacerse cargo de ella, entraña una angustia difícil de administrar.

- ▲ La fragmentación de las identidades. En *Rojo amanecer* se observan dentro de la familia los roles claramente definidos; la autoridad familiar es el padre: marido, papá y sostén económico. Cumple tres funciones a la vez, lo que no genera conflicto a nadie y queda claro para todos. Tanto en *Luz silenciosa* como en *Sangre*, vemos cómo la identidad del jefe de familia se encuentra dispersa. En la primera película, Johan es papá de muchos niños y ejerce esa condición en la vida cotidiana; empero, cuando se trata de ser marido, encuentra conflictos pues está enamorado de una mujer que no es su esposa. En *Sangre* tenemos la situación casi inversa: mientras que Diego es un buen esposo (fiel y amable), no puede asumir su paternidad porque su hija es resultado de una relación pasada que ahora más bien incomoda. Esto nos señala la falta de unidad en los roles; en este caso, lo que se entendería por *paternidad* y más bien la disgregación de cada uno de los componentes de la identidad. En la maternidad, encontramos un ejemplo similar en *Perfume de violetas*, pues la madre de Jessica es a la vez mamá de niños de su segundo matrimonio y madrastra de un niño hijo de su esposo; parte de su dilema se ubica en no poder ser madre, madrastra y esposa a la vez.
- ▲ Si bien los ejemplos hablan del caso del rol paternal o del maternal, también funcionan en otros ámbitos como el profesional o religioso. Es bueno recordar cómo algunos relatos sobre la cuestión religiosa en la actualidad, tratan de resolver el problema de pertenecer a una iglesia a la cual no se hace estricto caso con la fórmula “Soy católico, pero no tanto” (Suárez, 2011). Todo parece indicar que en lo familiar, en lo religioso, en lo profesional, nos encontramos frente a la experiencia de la dispersión de los roles, superando el principio de unidimensionalidad que primó en otros momentos.
- ▲ Ausencia de una narrativa colectiva. Ninguna de las películas analizadas evoca un sentido de colectividad. En algunas ocasiones encontramos lazos básicos relativamente estables (de amistad, de pareja), pero no un horizonte común de acción. Mientras que en *Rojo amanecer* había varios grupos en juego (movimiento

estudiantil, generación revolucionaria del abuelo) y un horizonte común, aquí no hay movimientos, actores o búsquedas; a lo sumo, un lazo afectivo personal: “Lo único que importa somos nosotros, ¿no?” (*Sangre*). Ni siquiera se deja ver un sentido de nación. La frase “Me vale pito” —repetidas veces pronunciada por Flama en *Temporada de patos*— parecería ser un sentimiento relativamente generalizado.

Esto recuerda de alguna manera la canción de Adanowsky, que dice sentirse mal sin saber ni la fuente de su malestar ni qué hacer frente a ella (véase recuadro).

Como habíamos dicho al principio, las experiencias aquí señaladas esbozan una forma de sufrimiento social que asume distintos rostros. La desidia (entendida como falta de interés, de estímulos, ausencia de ganas para modificar la situación en que se vive y convertirse en actor social: dejar que la inercia sea la protagonista de la vida colectiva) parece ser uno de los aspectos que marca el ritmo de la sociedad que se refleja en la producción cinematográfica actual. Así las cosas, conviene cerrar el presente texto con un pasaje de Pierre Bourdieu en el que reflexiona sobre las condiciones de la sociedad argelina en el transcurso de los años cincuenta; de múltiples modos, dialoga con lo abordado en estas páginas:

La melancolía colectiva revela el desasosiego y la ansiedad, el debilitamiento de las antiguas solidaridades. Si la miseria material alcanza a cada individuo en lo más íntimo de sí mismo, es porque precipita el desmoronamiento del sistema de valores que imponía la identificación de cada uno a todo el grupo y que, por ello, lo protegía contra el descubrimiento de su soledad. Si el grupo no llega más a ejercer su acción reguladora, no es solamente porque duda de sus normas y de sus valores, desmentidos por la situación; es también porque las estructuras más profundas han sido quebradas: el desplazamiento forzado y todas las manipulaciones arbitrarias han transformado el sustrato de la vida social, no solamente en su extensión y en su volumen, sino también en su forma (Bourdieu, 2008: 186).

*Estoy mal (Adanowsky)*

Un dolor insoportable  
me está comiendo el alma  
nada que ver con la flama  
de una pasión que arde  
si supiera por lo menos qué me duele  
los años me son infieles  
y el sufrimiento atroz  
una sensación feroz  
como una muerte eterna  
me han cortado las dos piernas  
se ha muerto dios

Estoy mal  
infinitamente mal  
y por qué  
es un misterio fatal

Nada qué hacer no encuentro  
dónde ni cuándo y qué  
Mejor sentarme y esperar  
que vuelva lo que fue  
ahora que me siento lacio  
me angustio

Estoy mal  
infinitamente mal  
y por qué  
es un misterio fatal

Podría darme cuchillazos  
aquí en el corazón  
por lo menos sufriría por alguna razón  
por la calle gritaría  
soy un huevón

Estoy mal  
infinitamente mal  
y por qué  
es un misterio fatal

BIBLIOGRAFÍA

- BAJOIT, Guy. "La renovación de la sociología contemporánea". *Cultura y Representaciones Sociales* 3, núm. 5 (septiembre, 2008).
- \_\_\_\_\_. "La tiranía del 'Gran ISA'". *Cultura y Representaciones Sociales* 3, núm. 6 (marzo, 2009a).
- \_\_\_\_\_. "Liberté et aliénation de l'individu contemporain". Inédito. 2009b.
- BOURDIEU, Pierre. "La société traditionnelle, Attitude à l'égard du temps et conduite économique". *Sociologie du Travail*, núm. 1 (1963): 24-44.
- \_\_\_\_\_. *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Argelia: imágenes del desarraigo*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2008.
- DUBET, François, y Danilo Martuccelli. *¿En qué sociedad vivimos?* Buenos Aires: Losada, 2000.

GARCÍA TSAO, Leonardo. “¿Son las mejores películas mexicanas de los últimos 30 años?”. *Nexos* 30, núm. 369 (septiembre, 2008).

JOSKOWICZ, Alfredo. “La producción del cine mexicano: una radiografía”. *Nexos* 30, núm. 370 (octubre, 2008).

MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio. “De qué hablamos cuando hablamos de cine mexicano”. *Nexos* 30, núm. 370 (octubre, 2008).

MONSIVÁIS, Carlos. “Así en la memoria como en el video”. En *Así en la vida como en el cine*, compilado por Carlos Martínez Assad. México: Aldus, 2000.

SUÁREZ, Hugo José. “El catolicismo estratégico”. En *La religión y culturas contemporáneas*, coordinado por Antonio Higuera. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes/Red de Investigadores del Fenómeno Religioso en México, 2011.

# Ciudad y malestar social: notas sobre la incertidumbre en la vida urbana contemporánea<sup>1</sup>

*Patricia Ramírez Kuri<sup>2</sup>*

## I. ¿POR QUÉ “CIUDAD Y MALESTAR SOCIAL”?

Lo que hoy tiene de particular la incertidumbre es que existe sin la amenaza de un desastre histórico; y en cambio, está integrada en las prácticas cotidianas de un capitalismo vigoroso [...]. Es posible que la corrosión del carácter sea una consecuencia inevitable. La consigna “nada a largo plazo” desorienta la acción planificada, disuelve los vínculos de confianza y compromiso, y separa la voluntad del comportamiento (Sennett, 2000: 30).

En el tránsito del siglo XIX al XX, Émile Durkheim propuso estudiar los hechos sociales como cosas cuya naturaleza cambiante no se modifica sólo por gusto. Durkheim nos pregunta: ¿no detestamos el sufrimiento? Sin embargo, ello frente a lo que afirma que un ser que no conozca el sufrimiento sería un

<sup>1</sup> Artículo realizado con base en la ponencia presentada en el Coloquio “El Malestar Social y las Angustias de Existir”, coordinado por Hugo José Suárez y Verónica Zubillaga, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, 1-2 de abril, 2009.

<sup>2</sup> Investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.