



**Olivia Fragoso-Susunaga**

ORCID: [0000-0001-8030-6349](https://orcid.org/0000-0001-8030-6349)

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

**Ciudad, escenografía de la pobreza. Prácticas semiótico-discursivas, estética y política en el cine**

*City, Scenery of Poverty. Semiotic-Discursive Practices, Aesthetics and Politics in the Cinema*

Páginas 229-248

En la ciudad, su significación

En:

Miradas semióticas. Arte - diseño – ciudad / María Teresa Olalde Ramos, coordinadora ... [et al.]. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 2021. 352 páginas.

ISBN 978-607-28-2180-4

Relación: <http://hdl.handle.net/11191/8688>

Universidad  
Autónoma  
Metropolitana   
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Azcapotzalco

<https://www.azc.uam.mx/>

  
Ciencias y Artes para el Diseño

División de  
Ciencias y Artes para el Diseño

<https://cyad.online/uam/>

  
evaluación  
del diseño en el tiempo

Departamento de  
Evaluación del Diseño en el Tiempo

<http://evaluacion.azc.uam.mx/>

Área de Investigación  
Semiótica del Diseño



[Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

# 15

## Ciudad, escenografía de la pobreza. Prácticas semiótico-discursivas, estética y política en el cine

*City, Scenery of Poverty. Semiotic-Discursive Practices, Aesthetics and Politics in the Cinema*

En la ciudad, su significación

**Dra. Olivia Fragoso Susunaga**  
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

### Resumen

La relación discurso-estética-política explicada con las prácticas semiótico-discursivas hace posible concebir al sujeto político, no a la inversa. Por ello, pensar en la ciudad como escenografía del cine desde la óptica de quien ostenta el poder no es suficiente para exponer este problema. Es un proceso complejo, por lo que es necesario comprender que la ideología opera con sus significados en la imagen de la ciudad. Este trabajo parte del supuesto que la escenografía funciona como escenario de un gran teatro en el que a través de formas de arte, como las del cine, se representan acciones y acontecimientos estético-políticos. Se utiliza como ejemplo el caso de la película *Los olvidados* en contraste con el discurso “feliz” de la pobreza, el cual está encabezado por la emblemática *Nosotros los pobres* y su larga secuela filmica.

**Palabras clave:** ciudad, estética, política, prácticas semiótico-discursivas.

### Summary

*The discourse-aesthetic-political relationship explained with the semiotic-discursive practices makes it possible to conceive of the political subject, not the other way around. That is why thinking of the city as a film set from the point of view of those in power is not enough to expose this problem. It is a complex process, so it is necessary to understand that ideology operates with its meanings in the image of the city. This work is based on the assumption that the scenography functions as the stage of a great theater in which, through art forms such as those of film, actions and aesthetic-political events are represented. The case of the film “The Forgotten” is used as an example in contrast to the “happy” discourse of poverty, which is headed by the emblematic “We the poor” and its long filmic saga.*

**Keywords:** City, Aesthetics, Politics, Semiotic-Discursive Practices.

## Introducción

**E**ste trabajo es una reflexión sobre la forma en la que la semiótica funciona en torno al cine, específicamente en la escenografía dentro del cine. Parte del supuesto que la ciudad funciona como escenario de un gran teatro y desde este punto de partida pretendemos dar respuesta a la interrogante ¿cómo se configura, desde una visión semiótica, el sentido político/estético/ideológico en el cine mexicano en contexto citadino/urbano? La idea de que en el cine la ciudad funciona como escenografía surge de un trabajo que Valentín Orozco Aguilar (2009) desarrolló en un proyecto del seminario del Posgrado en Diseño en la UAM<sup>1</sup> donde formuló que la ciudad es un escenario donde se representan distintas obras. Siguiendo el planteamiento de Orozco, el objetivo es comprender la forma en cómo funcionan las prácticas semiótico-discursivas en el cine, concretamente aquél en el que la ciudad es la escenografía donde se escenifican distintas situaciones, entre ellas las que tienen como tema la pobreza.

Para responder la interrogante, planteamos que el asunto radica en el discurso y es más evidente si se hace desde el sujeto político, para ello, recurrimos al modelo de prácticas semiótico-discursivas de Haidar (2006), que se explican a continuación, retomando a manera de ejemplo la película *Los olvidados* (Buñuel, 1950), un clásico del cine mexicano donde la representación de la pobreza es característica.

Este trabajo busca señalar que existe una relación entre los diseños y las artes escénicas, y que la escenografía es un área en el que ambos campos confluyen al que se suman otros como las ciencias antropológicas, la lingüística, la semiótica y la sociología, considerando que en todos ellos el discurso funciona como un elemento a través del cual se puede comprender la realidad. Por tal motivo, es pertinente contar con visiones teóricas que permitan este diálogo disciplinario capaces de resolver la interrogante formulada. Lo desarrollado en este escrito, por lo tanto, tiene carácter exploratorio, por lo que su finalidad con-

1. Seminario La ciudad de la imagen, impartido por el Dr. Nicolás Amoroso en el posgrado en Estudios Urbanos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009.

siste en desarrollar una serie de reflexiones, que estarán abiertas a la discusión y revisión en posteriores oportunidades.

### **La ciudad como escenografía**

Pensar en la ciudad como escenografía es una metáfora muy afortunada si consideramos todo lo que en ella se representa. Desde espectáculos públicos, actos religiosos, eventos culturales y políticos hasta actividades de la vida cotidiana y del ámbito privado como fiestas, escenas románticas o trágicas donde la vida se pierde o se gana en una lotería interminable. Estas actividades deben realizarse al exterior o en los espacios más recónditos, pero teniendo como límite la urbe, pues ellas se consideran propias de la ciudad. La ciudad, entonces, no sólo es lo público ni lo que se encuentra en la calle, sino también los acontecimientos que suceden en la espacio-temporalidad definida por una determinada entidad que ante todo es un elemento político.

Desde Aristóteles, la polis es un espacio supremo de comunidad, lo político incluye las relaciones entre sujetos y define otras comunidades como la familia y los vínculos comunales entre grupos humanos que habitan un territorio. Desde la antigüedad, se considera a la ciudad como un espacio en el que las relaciones políticas que definen a los grupos humanos son posibles y se realizan con un sinfín de actividades que se representan en interiores y exteriores.

El escenario es el espacio escénico destinado a la representación de obras de teatro, cine, artes escénicas, artes plásticas, religión y cultura; por extensión, es el espacio escénico de las actividades políticas. La escenografía es el arte de concebir, planear y producir escenarios. Desde el diseño, la escenografía es el arte del pensar para hacer el diseño de escenarios, de espacios escénicos donde se representan los acontecimientos políticos. Ella está integrada por un conjunto de elementos visuales, objetos, disposición del espacio e iluminación que configuran el escenario para reproducir un ambiente, generar un estado emocional, transmitir una idea o crear determinado clima. La ciudad es el espacio, por antonomasia, de representación de acontecimientos políticos y en la creación de esta escenografía intervienen, entre otras múltiples disciplinas, sociólogos, politólogos, economistas, arquitectos, urbanistas, artistas plásticos, escenógrafos, actores, dramaturgos, escritores y, desde luego, diseñadores.

Diseñar esos sitios implica la consideración de que existen distintos tipos de escenarios, el más clásico es el de proscenio, en el que el público se ubica de un lado del escenario con los demás lados ocultos en los que actores, técnicos y objetos destinados a la representación se esconden. Otro tipo es el que

involucra un espacio que ya existe y el cual se adapta a las necesidades de la representación.

En el cine ambos tipos de escenarios se conjuntan para dar lugar a uno que, basado en espacios creados o existentes, a pesar de que está delimitado por el encuadre de la imagen cinematográfica, deja al espectador la idea de su continuación donde los límites del escenario tipo proscenio existen al mismo tiempo que desaparecen.

En el caso de la ciudad, como escenografía, tenemos los dos tipos de escenarios. Si consideramos que la política, como se formula desde la antigüedad, es un tipo de comunidad y de relaciones entre los grupos humanos que incluye a otras, entonces entenderemos que en las comunidades hay múltiples niveles y relaciones entre las actividades, públicas, privadas, religiosas, culturales, económicas, artísticas, de entretenimiento y otras más que se consideran políticas y que tendrían que comprenderse con las funciones y operaciones de esta visión de la realidad.

En la ciudad, espacios existentes sirven como escenografía de lo político, como plazas, parques, jardines, cafés, monumentos, calles o avenidas; incluso, un oscuro rincón de un tugurio por efecto de la selección de un escenógrafo que lo encuentra pertinente se convierte en el espacio escénico del escenario para la representación de un acontecimiento político, lo mismo el que es construido o elegido para operar, como el proscenio en el que el público se ubica de un lado del escenario con los demás lados ocultos como el caso de los conciertos o mítines políticos que acontecen en cualquier parte de la ciudad que resulta pertinente para hacer esta o aquella representaciones.

La ciudad permite reproducir un ambiente y dependiendo de la manera en la que se elija, se fotografíe, se ilumine y se represente la ciudad que sirve para crear climas. En el caso del cine la ciudad, real o ficcional, aporta un conjunto de elementos que configuran el escenario de espacios escénico para múltiples finalidades políticas.

### **Prácticas semiótico-discursivas, ciudad y política**

Para dar respuesta a esta interrogante este trabajo se basa en el modelo prácticas semiótico-discursivas de Julieta Haidar (2006). La propuesta de la autora tiene como fundamento la complejidad y la transdisciplinariedad de Nicolescu (1994) y Morin (2004) de las cuales parte para ayudarnos a comprender la necesidad de considerar la realidad compuesta por problemas complejos con múltiples niveles de interacción entre distintos órdenes sociales, políticos, cultu-

rales, económicos, biológicos que requieren, para solucionarse, necesariamente del diálogo productivo entre múltiples disciplinas.

Dichas problemáticas no podrían resolverse de otra manera, particularmente si se piensa en que en el pasado se creía que la solución estaba en la aplicación de una sola disciplina, que desde su parcial visión de la realidad carece de los elementos suficientes para poder abarcar la multiplicidad de factores que son atravesadas por los fenómenos, de ahí la idea de transdisciplinariedad como conjunto de disciplinas que trabajan de manera articulada “a través y más allá de las disciplinas” (Nicolescu, 1994), en la solución de problemas. La idea de complejidad, sin embargo, no se reduce a la idea de múltiples conexiones, pues hay una serie de principios que han sido ampliamente desarrollados por toda una tradición en el campo de conocimiento inaugurada por Morin y que por razones de espacio sólo lo mencionamos.

Morin (1983) (1988) desarrolla el postulado de la complejidad contra la simplicidad que implica mirar al mundo desde un paradigma sistémico, basado en las teorías de la información, la cibernética y de sistemas que se opone a la idea causa-efecto; esto significa tener en cuenta que la realidad se comprende con un método que sigue el bucle recursivo, la borrosidad, la autoorganización, el principio de emergencia y el principio dialógico.

No podemos dejar de mencionar que la idea de transdisciplinariedad desarrollada por Nicolescu (1994) incluye, además de la disciplina incluyente y dialógica que resuelve problemas complejos, la idea de una realidad multirreferencial y multidimensional lo que implica tener en cuenta la existencia de múltiples niveles de realidad abierta a mitos, religiones e ideas de otras culturas, sin considerar a una como la única ni la dominante, donde se privilegia el diálogo, la apertura y la tolerancia.

El modelo de prácticas semiótico-discursivas propuesto por Haidar recupera las ideas de la complejidad y la transdisciplinariedad desarrolladas por Nicolescu, Morin y otros autores para justificar la forma en la que las ciencias antropológicas, la lingüística, las ciencias de la cultura, la sociología, la filosofía y la semiótica se articulan para atender problemas complejos que se presentan en la vida cotidiana.

La visión de la autora, a partir el materialismo histórico, retoma los conceptos de producción, circulación, consumo, prácticas, materialidades, ideología y poder como elementos fundamentales en su propuesta, que explica a la semiótica desde el discurso, lo que significa comprender cómo funciona el sentido más allá que la relación del signo, como elemento unitario, con sus componentes.

De acuerdo con Foucault (1972), analizar el discurso implica seguir principios

de método que permiten su comprensión y que difieren de la manera en la que históricamente se han comprendido las ideas. Estos principios consisten en el trastocamiento, la discontinuidad, la especificidad y la exterioridad; seguirlos es comprender la idea de prácticas discursivas y con éstas entender cómo el sentido difiere socialmente de las ideas sobre la sociedad, la cultura y los saberes que se han configurado desde el poder y la hegemonía del pensamiento.

Consideramos que en el caso de la escenografía del cine para la representación de la pobreza, al integrar a las prácticas semiótico-discursivas la relación entre estética y política a través del discurso, significa que concebimos al cine como una práctica social peculiar con un sentido orientado hacia la ideología desde la política. Esto no necesariamente significa relaciones de poder entre gobernante y gobernado sino, como Rancière menciona, se trata de emancipación: lo que implica abandonar las formas comunes de la experiencia sensorial que se consiguen con el disenso. “[Este] pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2010, p. 3).

Rancière, quien propone que no existe una distinción entre la esfera de lo estético y lo político, dice que no se trata de pasar de politizar a la estética a estetizar la política, sino romper con la lógica representativa clásica; lo que implica redefinir las relaciones entre el arte y otros aspectos, en especial, la política (Rancière, 1996).

El vínculo entre estética y política, entonces, tiene como finalidad comprender las relaciones entre las artes y otras esferas en términos distintos a lo que la Modernidad consideraba como “lo estético”, que implica la comprensión del discurso subyacente. En este orden de ideas para hablar de la relación entre ciudad, cine, estética y política, la pregunta que surge es ¿qué es el discurso y cómo lo comprendemos?

El discurso es definido por Foucault como el “conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación; así se podría hablar de discurso clínico, discurso económico, discurso de la historia natural, discurso psiquiátrico [...] está constituido por un número limitado de enunciados para los cuales se puede definir un conjunto de condiciones de existencia” (1972, p. 141-153). Los enunciados que configuran el discurso se comprenden como una serie de reglas de funcionamiento y operación, sin embargo, desde la visión de la complejidad y la transdisciplinariedad no se puede decir, de ninguna manera, que estas reglas sean claras. Éstas se resignifican y estructuran contextualmente de manera compleja, por lo que hay que evaluar las condicionantes históricas, sociales, culturales y las estético-políticas presentes tanto en la realización,

producción, distribución y consumo cinematográficos.

Hacer cine y ser su espectador tiene un poder que incide de manera significativa y determinante en el desarrollo de los acontecimientos históricos, políticos y sociales, en el caso que se pretende ilustrar, en relación con la manera en que se utiliza la pobreza como un discurso que porta una determinada ideología orientada por las relaciones de emancipación y el disenso. Para Haidar, el discurso es una noción que va más allá de la de texto, la cual supera la del funcionamiento semiótico con el signo.

El núcleo de la propuesta de las prácticas semiótico-discursivas está en el análisis de los componentes del modelo que dan cuenta de una práctica social peculiar, que incide de un modo significativo y determinante en el desarrollo de los acontecimientos históricos, políticos y sociales. Este modelo lleva a la explicación de las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso, a la comprensión de los sujetos del discurso desde la semiótica, la retórica, la estética y la lógica del simulacro.

La propuesta de la autora se basa en la interdisciplinariedad entre la lingüística, las ciencias antropológicas, la sociología y la cultura con las que, en este trabajo, se propone reflexionar sobre el fenómeno cinematográfico. La pregunta de la que partimos es ¿cómo se configura el sentido en el cine?, para responder consideramos que el sentido se conforma semióticamente desde la transdisciplinariedad y la complejidad, lo que significa en primera instancia considerar que la escenografía y el cine son una práctica que tiene una tipología y que opera con ciertos criterios que están regulados por el espacio y el tiempo en el que esta práctica se realiza. Es importante identificar qué el concepto de práctica la autora lo recupera de Foucault (1973), para quien significa un tipo de saber que se encuentra en el discurso. Por ello, para comprender cómo se constituye el sentido en la escenografía del cine, y cómo con ésta se comparte determinada idea de pobreza, es necesario comprender las ideas cotidianas, las opiniones, las ideas filosóficas y los conocimientos de una sociedad, además de entender lo establecido por las instituciones.

La pregunta es ¿cómo comprender ese saber de un grupo social si no se encuentra en los libros científicos ni en las justificaciones religiosas? ¿Cómo comprender lo que la sociedad va a significar con la escenografía del cine en especial sobre el tema de la representación de la pobreza?

El modelo de prácticas semiótico-discursivas de Haidar (2006) posibilita una herramienta con la que es posible la creación de categorías para explicar el fenómeno de la escenografía del cine para representar pobreza o cualquier

asunto relacionado con los discursos.

El primer nivel del modelo de Haidar (2006) implica la categorización de la tipología del discurso y los criterios que éste sigue en un contexto específico. Identificar el tipo de discurso permite ubicarlo de acuerdo con las reglas que determinada práctica sigue.

El segundo nivel consiste en identificar las condiciones de producción, circulación y recepción de los discursos, así como la semiosis<sup>2</sup> que se lleva a cabo en este proceso. Ya mencionamos que la orientación teórica de la autora es materialista histórica, por lo que no es de extrañarse que se pregunte cuáles son las condiciones en las que determinado discurso se produce, cuáles son las formas en las que éste circula, atendiendo a qué intereses y cómo se consume; al igual, la explicación de las condiciones de posibilidad del discurso y las formaciones discursivas,<sup>3</sup> las formaciones imaginarias<sup>4</sup> primarias y anticipadas, la manera en la que emerge el discurso y la semiosis que se produce en este proceso.

El tercer nivel da cuenta de las materialidades semiótico-discursivas, que es la forma en la que los discursos se materializan: en primer lugar, en una forma concreta que es percibida por los sentidos, de allí que la autora habla de lo acústico, lo visual, lo olfativo, lo gustativo, lo táctil. Éste también da cuenta de cómo los discursos se usan y se comunican, de la ideología que, aunque está implícita en el nivel anterior, se manifiesta en formas concretas, aspectos como la ideología, el poder, la cultura, la historia, lo social, los procesos cognitivos, los simulacros, la psicología, los procesos psicoanalíticos, las relaciones estético-retóricas y las lógico-filosóficas.

En el cuarto nivel, la autora expone los funcionamientos semiótico-discursivos. Aquí propone un vínculo indisoluble entre el discurso y la semiótica. No debemos olvidar que entender a la semiótica desde el discurso es tener claro que aquella evoluciona del signo al relato y de éste al discurso, por lo que comprender cómo funciona el discurso implica comprenderlo semióticamente en relación, como ya lo explicamos, a las formaciones imaginarias, a la ideología y a lo social. Dentro de este nivel, la autora ubica en su modelo al objeto semiótico-discursivo prohibido (silencio) y al impuesto, la esquematización del objeto semiótico-discursivo, la dimensión enunciativa: la deixis, la modalización discursiva y los actos del discurso, la argumentación, refutación y coalescencia, la producción de sentido de lo explícito a lo implícito, el funcionamiento lógico/retórico, la naturalización discursiva, lo verdadero, lo falso, lo verosímil y los estereotipos semiótico-discursivos. Al modelo de la autora, proponemos integrar la idea de la relación entre ideología, estética y política, que formula Rancière, como fundamental para comprender lo que en este campo sucede, que indis-

2. La semiosis, de acuerdo con Peirce (1987), es la forma en la que, en la construcción de lo real, los procesos mentales operan al remitir un signo a otro signo y éste a otro, así hasta lo infinito.

3. Las formaciones discursivas es un concepto basado en Foucault (1972), que hace referencia a que, en el campo de los saberes, el sentido de los discursos opera socialmente más allá de los significados dados por las reglas gramaticales y lingüísticas.

4. Las formaciones imaginarias son una propuesta de inclusión del discurso en la ideología y de ésta en las relaciones sociales que Haidar (2006) recupera de Pecheux (1978) para su modelo de las prácticas semiótico-discursivas.

cutiblemente se realiza dentro de los fenómenos directamente vinculados con los discursos consistidos en el disenso.

### **Prácticas semiótico-discursivas: *Los olvidados*, pobreza y ciudad como escenografía del cine**

Siguiendo el modelo de las prácticas semiótico-discursivas, vamos a utilizar como ejemplo de lo que hemos expuesto la película *Los Olvidados* de Buñuel (1950). Queda claro que en un espacio como éste es imposible desarrollar el análisis del filme siguiendo el modelo completo de Haidar (2006). Consideramos importante, sin embargo, recuperar esta película para señalar algunos componentes del modelo, elegidos por conveniencia sin la pretensión de que la selección priorice unos aspectos sobre otros. La relación desde la complejidad y la transdisciplinariedad entre cine, artes escénicas, estudios sobre la ciudad, estética, política y diseño no sólo es pertinente por el modelo elegido, sino necesaria para la comprensión del fenómeno que nos hemos propuesto dilucidar.

Desde la transdisciplinariedad, es este un objeto que habría que atenderse no sólo desde el diseño, el cine o cada una de las disciplinas, teniendo a las otras como subsidiarias, sino que este atraviesa a las disciplinas y se requiere el diálogo entre los métodos, herramientas teóricas y conceptuales para dar cuenta de éste. La ciudad es un escenario del cine en el que el diseño de la escenografía, a través de los elementos que configuran este tipo de discurso, representa acciones, acontecimientos y escenarios sociales. Desde la transdisciplinariedad, que recupera el modelo de Nicolescu, es un fenómeno que tiene múltiples niveles de realidad: política, social, cultural, económico, estéticamente contemplado habría que evaluar la ruta más adecuada para su abordaje. La categoría analítica del tercero excluido formulada por Nicolescu (1996), permite comprender la contradicción inherente en la negación hecha por el Estado de la imagen de la pobreza que se ve en la escenografía de la ciudad de los barrios marginales frente a la imagen de la pobreza romantizada del México imaginario en los escenarios construidos al interior de los estudios cinematográficos.

A partir de la complejidad de Morin, este fenómeno tendría que observarse desde un paradigma sistémico basado en las teorías de la información, la cibernética y de sistemas. En ese sentido, además del enfoque materialista histórico enunciado por Haidar (1996), el enfoque sistémico es fundamental por lo que habría que considerar que las partes son algo más que la suma de sus partes y la totalidad está en una parte en la misma medida que en el todo (Morin, 1988). El modelo de Haidar (2006) parte de la no linealidad, por lo que la realidad se comprende con un método que sigue el bucle recursivo que implica más que la



Fig. 1. *Los olvidados*. Fotograma, Buñuel (1950).

retroalimentación al sistema, el principio organizativo por lo que entendemos al cine en relación con la política que crea obras que ésta dicta, pero que regresan reorganizando al sistema; por lo tanto, no es la política la que establece el orden estético del cine, sino que éste instituye una organización sobre la política y éste al mismo tiempo es organizado por la sociedad a la que se dirige, que en su oportunidad ha sido recursivamente estructurada por la pobreza, en suma, es un proceso complejo.

En el primer nivel del modelo de Haidar (2006), al que la autora denomina tipología del discurso, realizamos la categorización de los elementos que pueden ser considerados en esta etapa dentro del cine.

Es importante tener en cuenta los elementos que conforman el cine, tanto los formales como los conceptuales, los cuales mantienen una relación con la política, la cultura o la ideología. Estos aspectos, como los planos cinematográficos, las secuencias, los movimientos de cámara, el vestuario, la performatividad de los actores y la escenografía, tienen reglas de funcionamiento y formas de operación tanto en sus principios, términos que lo configuran, relación entre las partes e interacciones.

Para Foucault (1972), existen diferentes categorías del discurso: las que lo relacionan, las que lo clasifican, las que permiten su continuidad infinita. En la

social, ideológico-político. En el caso del cine con temática de pobreza, ha sido aprovechado de manera importante por parte del Estado mexicano y por grupos que difieren del discurso hegemónico como sucede en el ejemplo que se señala.



Fig. 2. Fotograma, Buñuel (1950). Fuente: película *Los olvidados*.

segunda clase de categorías, el cine es un tipo de discurso que puede catalogarse como artístico, político, económico o cultural. Esta categorización no es excluyente y da lugar a múltiples subtipos, que a su vez operan como discurso

Para comprender el funcionamiento del cine como discurso cultural, que es el caso de *Los olvidados*, la categoría foucaultiana de silencio discursivo o tabú del objeto es muy pertinente, pues resulta de utilidad para comprender como en el discurso cinematográfico existen temas que construyen socialmente de lo que es pertinente hablar y de lo que no se puede hablar. En el caso del cine de pobreza, esta película trajo a la luz aquello de lo que no se puede hablar: una madre que echa a la calle a su hijo y que no lo quiere; una juventud que no se reforma con el sistema de tribunales para menores y que asesina y es asesinada en el barrio perdido; una juventud que simboliza el futuro y que acaba literalmente tirada en la basura, pudriéndose en el olvido de un barrio igualmente olvidado, de eso no se puede hablar. En el caso de la pobreza representada por el Estado en *Nosotros los pobres*, éstos sufren mucho, pero finalmente se levantan de las cenizas como el ave Fénix y lloran de felicidad en su nicho de amor.

En el segundo nivel del modelo, se ubican las condiciones de producción, circulación y recepción de los discursos, así como la semiosis. Es importante tener en cuenta lo relacionado con la preproducción, producción y realización de la película y, desde luego, de la escenografía. Para ello, hay que observar en qué

condiciones se encontraba, no sólo el director, sino el productor, el cinematógrafo, el escenógrafo, el guionista y de nuevo las características de la industria del cine mexicano e internacional en esa época. La relación de Buñuel con García Lorca y con Dalí en el contexto del Surrealismo; su vínculo y trabajo como propagandista para el Partido Republicano de España; sus obras cinematográficas anteriores, tanto las realizadas en México como en otros países; su relación con el comunismo; la forma en la que logró relacionarse con el equipo de producción de la película, en especial con Dancigers, productor de la película, Fitzgerald quien realizó escenografía, Figueroa, un excelente fotógrafo de cine con una mirada profundamente política y estética sobre la ciudad. Para hacerlo, es necesario dar cuenta de los criterios que seguía la industria cinematográfica en el México de los años cincuenta. Además, es importante, definir qué se entiende por ésta, como funciona y cómo opera en el contexto de la época, comprender la relación entre el equipo de producción y realización de la obra, el director, la política, la ideología, el sistema de la cultura tanto en México como en los lugares relacionados con la obra. En este caso, al identificar el tipo de discurso, sería posible ubicarlo de acuerdo con las reglas que la práctica del cine sigue.

En esta época, la ciudad servía como escenario de una representación de pobreza vinculada con la política de la época que, desde la Revolución Mexicana, había trabajado en la romantización de la miseria, donde ser pobre significaba pertenecer a una clase política en proceso de desarrollo y el trabajo era emblema de superación de todos los avatares que la vida presentaba. La saga de *Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe El Toro* (1953) de Ismael Rodríguez es un claro ejemplo de este tipo de obras. El melodrama urbano con temática de pobreza fue un mecanismo de sublimación de un sujeto



Fig. 3. Fotograma, Rodríguez (1948-1). Fuente: película *Nosotros los pobres*.

que, esencialmente bueno, enfrentaba un destino dramático lleno de carencias y lo hacía estoicamente, al final después de mucho sufrimiento y matizado con música, resultaba feliz en su ilusión de un porvenir prometedor.

Este tipo de cine, el más frecuente de la época, provocó un trastocamiento de las necesidades con la esperanza, la cual funciona como un leitmotiv de la promesa de cumplimiento que hace el Estado sobre progreso. En estas imágenes, la ciudad era representada, por lo general, en escenarios contruados que simbolizaban espacios urbanos simbólicos, donde habitaban las clases populares como vecindades y barrios pobres, aunque esta escenografía más que reflejar la realidad mostraba la idealización de dichas formas idealizadas de vida.

El tercer nivel de análisis son las materialidades semiótico-discursivas, es decir, como los discursos se materializan. En este nivel, los funcionamientos retóricos, por ejemplo, entran en juego para la construcción del sentido con el que el espectador comprende la obra y reformula su esquema de percepción de la realidad para ajustarlo a las percepciones que se han materializado en su cognición tras ser percibidas y apercibidas por los sentidos. La película de Buñuel rompió con esta manera de hacer cine *romantizado* al servicio del Estado. Para su trabajo, recuperó de la tradición marxista, a la que el director aragonés estuvo afiliado, el Realismo como forma de creación estética.



Fig. 4. Fotograma, Buñuel (1950). Fuente: película Los olvidados.

Para Frolov (1984), el Realismo no fue una corriente de vanguardia de la primera mitad del siglo XX en la que Buñuel estuviera experimentando, sino que se desarrolló en el Renacimiento, y que a lo largo de la historia ha tenido diversos representantes, sin perder su fuerza al reflejar la realidad, particularmente cuando es de forma crítica, pues tiene un carácter emancipador.

El cine de melodrama de pobreza *romantizada*, al que la sociedad mexicana de los cincuenta estaba acostumbrada, se enfrentó al filme de Buñuel con una tragedia que reflejaba la realidad de la situación en la que muchos de los jóvenes y niños vivían en México. La obra, al ser realista, tenía una visión crítica por lo que pretendía lograr que la audiencia fuera emancipada de la *idea del Estado patriarcal* que ofrece un futuro de desarrollo. La ciudad como escenografía realista de la pobreza hace un periplo al iniciar con la misma imagen que finaliza, la barraca por la cual la juventud y la niñez mexicana se está yendo a la basura. Ya mencionaremos la forma en la que la retórica y la semiótica participan en este proceso.

Un ejemplo de la forma en la que la ciudad funciona como escenografía de la pobreza se pudo observar al principio de la película, cuando el autor expone la antítesis que opera entre el discurso político del México de la etapa de la Modernización y la realidad. La obra comienza con planos generales de grandes urbes, finaliza esta secuencia con un plano general de la Ciudad de México,



Fig. 5. Fotograma, Buñuel (1950). Fuente: película Los olvidados.

que termina con un encuadre en el Zócalo de la Ciudad de México, donde El jaibo, símbolo de la juventud mexicana, como el futuro del país, después de haberse fugado de la correccional, está a punto de cometer un hurto.

La juventud no tiene futuro, está corrompida y no existe una institución que pueda salvarla, ni la familia ni la escuela ni la cárcel lograron salvarla. Así como no tiene futuro la juventud, tampoco lo tiene el país, ese mismo país al que los gobernantes han equiparado con un milagro de desarrollo y progreso. La retórica también se usa por los realizadores de *Los olvidados* para hacer referencia a la niñez como símbolo de decadencia, de pérdida de esperanza, de tragedia. Al igual que la juventud tiene un destino trágico y acabará cumpliendo su oráculo por lo que, no importa lo que haga, acabará en la basura. La ciudad como escenografía permite la construcción de este sentido en el espectador que al hacerlo adquiere conciencia política, en especial al caer en la cuenta de que el futuro prometido es despreciado por quien le dio origen, la madre como la Patria, símbolo materno que rechaza al hijo, el cual está condenado a muerte desde que nace, no solo a una muerte fratricida que acabará en el fondo de una barraca.

La locación para esta escenografía es el barrio de la Romita, al que Buñuel llega tras mostrar la inutilidad de pensar en la Ciudad de México como una ciudad en etapa de modernización. La elección de esa escenografía es también retórica: es una hipérbole con la que se muestra la decadencia de una zona como la Colonia Roma que en sus orígenes fue ejemplo de desarrollo y progreso.



Fig. 6. Fotograma, Buñuel (1950). Fuente: película *Los olvidados*.

La niñez juega a los toros; un niño es una bestia condenada a la muerte en un escenario en el que se muestran las ruinas de una mansión porfiriana, en la que en toda su cruda realidad el niño se corrompe con las drogas que el mundo le ofrece para soportar su fatídico destino.

Existen múltiples definiciones de pobreza, por citar algunas recurrimos a las mencionadas por el Banco Mundial y la UNESCO: “La pobreza es la privación de bienestar de manera pronunciada, es decir, la falta de acceso a capacidades básicas para funcionar en la sociedad y de un ingreso adecuado para enfrentar necesidades de educación, salud, seguridad, empoderamiento y derechos básicos” (Haughton & Khandker, 2009). Se considera como una situación social, una manifestación de la inadecuada aplicación de la política que tiene como resultado, entre muchos factores y manifestaciones, la distribución inequitativa de la riqueza.

Spicker (2009) plantea la existencia de 12 grupos de definiciones desde las ciencias sociales; si consideramos aquellas provenientes de la política, de la antropología, de la cultura o de la religión el asunto se complejiza. La política no es solo el ejercicio del poder como la resistencia manifiesta por los gobernados hacia los gobernantes, sino las relaciones en las que podemos observar la emancipación y el disenso.

Finalmente, los esqueletos de los rascacielos que, abandonados a su suerte, en estado de franca decadencia son una serie de metáforas que muestran el contraste entre lo que pudo haber sido y lo que es en realidad: un joven que pretenden salir de la pobreza a fuerza de trabajo es asesinado en ese espacio, lugar de frontera entre la miseria y el mundo ficticio de desarrollo en el que la gente sobrevive en una trágica miseria. La escenografía en el cine comprendida desde el modelo de análisis de las prácticas semiótico-discursivas implica una modalidad de acción, llevada a la práctica por un tipo particular de sujeto y derivada de una clase de relación con el entorno en el que la pobreza deja de ser un escenario falso para convertirse en la escenografía de una realidad que permite comprender lo que sucede en la vida diaria de las personas que habitan en un tiempo y espacio determinados.

## **A manera de conclusión**

A lo largo de estas líneas hemos reflexionado sobre la forma en la que la semiótica funciona en torno al cine. Para hacerlo, dimos cuenta de la función que juega la ciudad en la escenografía como parte del cine. Expusimos su funcionamiento como escenario de un gran teatro y encontramos que desde la semiótica

el sentido en el cine se configura a través de las prácticas semiótico-discursivas de Haidar. Con este modelo, hallamos una relación transdisciplinaria y compleja en disciplinas como la política, la estética, el arte, las artes escénicas, la lingüística, el diseño, la semiótica, la comunicación y las ciencias de la cultura. Nos quedó claro que dicha relación de la escenografía con la representación de la pobreza opera desde el sujeto político, el cual se comprende con el modelo de prácticas semiótico-discursivas y con los conceptos de estética y política retomados de Rancière.

Es la relación política dada por la forma en la que se desarrollan las prácticas estéticas la que hacen posible concebir al sujeto político, no a la inversa. Por ello, las relaciones de emancipación y el disenso con quien ostenta el poder no operan de manera lineal con la transmisión de mensajes directos al estilo causa-efecto, siguiendo el modelo emisor- mensaje-receptor, con los que el espectador capta, comprende y actúa políticamente a voluntad del otro poderoso, sino que la acción estético-política de los sujetos es un proceso más complejo por lo que es necesario comprender la forma en la que opera. En este sentido, la manera en la que Buñuel representa la pobreza mediante la escenografía de la ciudad considera a un sujeto político que comprende el sentido de la obra y que es capaz de asumir desde la emancipación mediada por la estética una acción política que refleje su descenso con el Estado. De ese hecho, estaban conscientes los representantes del gobierno encargados de decidir qué obras se exhibían y cuáles se retiraban de la circulación mediante el “enlatado”, que muchas películas y creadores alejados del sistema experimentaron. Por lo anterior, la obra, que tanto incomodó al Estado por revelar una verdad conocida para todos, pero que nadie quería reconocer abiertamente, fue retirada de circulación y el cineasta estuvo a punto de ser condenado al olvido, por lo menos en México.

*Los olvidados* es una obra que se encuentra en una realidad compleja en la que los múltiples niveles de la realidad operan. Desde el mismo poder y el espacio artístico en resistencia permanente del comunismo, Octavio Paz y Siqueiros, simultáneamente, lograron llevar la película a Cannes donde ganó un importante premio. Unos meses más tarde, la crítica mexicana no tuvo más que reconocer el trabajo de Buñuel, con ello se permitió que la obra circulara y llegara a la audiencia de espectadores que logró captar su sentido y emancipar, por lo menos, su manera de construir la realidad a través de la ciudad como escenografía de la pobreza que desde *Los olvidados* nunca volvió a ser la misma, aunque sigue habiendo miseria todavía.

## Bibliografía

- Buñuel, L. (Director). Dancigers, O. (Productor), Fitzgerald, E. (Escenografía). Figueroa, G. (Fotografía). (1950). *Los olvidados* [Película]. Blanco y Negro. México: Ultramar Films.
- Foucault, M. (1972). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1973). *El libro de los otros*. Barcelona: Anagrama.
- Frolov, I. (1984). *Diccionario de Filosofía*. Moscú: Editorial Progreso. Recuperado el 20 de septiembre de 2020 de <http://www.filosofia.org/enc/ros/re5.htm>
- Galindo, M. y Ríos, V. (2015). "Pobreza" en *Serie de Estudios Económicos*, Vol. 1, agosto 2015. México DF: México ¿Cómo vamos?
- Haidar, J. (1996). *Funcionamientos del poder y de la ideología en las prácticas discursivas* (Vol. 7). México: Dimensión antropológica. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. México: UNAM.
- Houghton, J., & Khandker, S. (2009). *Handbook Poverty + Inequality*. Washington: The World Bank. Citado en Galindo, Mariana y Viridiana Ríos (2015) "Pobreza" en *Serie de Estudios Económicos*, Vol. 1, agosto 2015. México DF: México ¿cómo vamos?
- Morin, E. (1983). *El método I: La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra
- \_\_\_\_\_ (1988). *El Método III: El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Morin, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. México: Gedisa.
- Nicolescu, B. et al. (1994). *Carta de la Transdisciplinariedad*. [En línea] Recuperado el 15 de junio de 2019 de <<http://ciret-transdisciplinarity.org/chart.php#es>>
- \_\_\_\_\_ (1996). *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. [En línea]. Recuperado de [https://basarab-nicolescu.fr/BOOKS/Manifeste\\_Espagnol\\_Mexique.pdf](https://basarab-nicolescu.fr/BOOKS/Manifeste_Espagnol_Mexique.pdf)
- Orozco, M.V. (2009). *Seminario La ciudad de la imagen*. Comunicaciones personales en el curso impartido por el Dr. Nicolás Amoroso en el posgrado en Estudios Urbanos, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Pêcheux, M. (1978). *Hacia un análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- Rancière, J. (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Rodríguez, I. (Director). Rodríguez, I. (Productor), Toussaint, C. (Escenografía). Ramos, J. (Fotografía). (1948-1). *Nosotros los pobres*. [Película]. Blanco y Negro. México: Producciones Rodríguez hermanos.
- \_\_\_\_\_ (Director). Rodríguez, I. (Productor), Toussaint, C. (Escenografía). Ramos, J. (Fotografía). (1948-2). *Ustedes los ricos*. [Película]. Blanco y Negro. México: Productora Películas Rodríguez.
- \_\_\_\_\_ (Director). Rodríguez, I. (Productor), Toussaint, C. (Escenografía). Torres, I. (Fotografía). (1952). *Pepe El Toro*. [Película]. Blanco y Negro. México: Productora Películas Rodríguez.
- Spicker, P. (2009) "Definiciones de pobreza: doce grupos de significado" en *Pobreza: un glosario internacional*, Buenos Aires: CLACSO