



CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SUPERIORES EN  
ANTROPOLOGÍA SOCIAL

---

---

# LA INMOVILIDAD CONSTANTE

REPRESENTACIONES DE LA DISCAPACIDAD MOTRIZ EN EL CINE Y  
*VIDEOHOME MEXICANO*  
1980-2010

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

**BARUT CRUZ CORTÉS**

DIRECTOR DE TESIS:

**DR. ERNESTO ISUNZA VERA**

# AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer al CONACYT por la beca otorgada para poder realizar los estudios de posgrado.

Agradezco al Dr. Ernesto Isunza Vera por aceptar dirigir la presente tesis, así como por sus consejos, observaciones y críticas afines para la elaboración del trabajo final.

Agradezco a Yahir por su ayuda para acceder a la mayoría de las películas que conforman la tesis.

A la Dra. Claudia Negrete por su invaluable apoyo mediante consejos, recomendaciones, críticas y observaciones; todo mi respeto, admiración y agradecimientos sinceros.

Al Dr. Saúl Moreno, coordinador y profesor, de quien tuve el placer de compartir entre tertulias y vivencias en terreno, un amplio horizonte práctico de la antropología. Mi más sincero agradecimiento.

Quiero agradecer al Dr. José Sánchez, quien con visión interdisciplinaria, amplió también mis horizontes teóricos de la antropología; así como sus observaciones siempre acertadas a la tesis.

Le agradezco al Dr. Ricardo Pérez Montfort por tomarse el tiempo de participar en la revisión del borrador y enriquecerlo con su experiencia profesional y sugerencias.

Asimismo, me gustaría agradecer al personal bibliotecario de la Filmoteca de la UNAM por su amabilidad en los materiales bibliográficos y hemerográficos facilitados; al personal del IMCINE que me obsequiaron los anuarios estadísticos; al personal del CONAPRED y del CONADIS por proporcionarme sus publicaciones; a Brenda Montes Betancourt del IMDHD por su amabilidad. Al personal de la biblioteca Gonzalo Aguirre Beltrán (Blanca, Aurora, Julio, Felipe, Francisco) por todas las facilidades, disponibilidad y ayuda con los materiales bibliográficos, así como con los prestamos interbibliotecarios. A Victoria Cabrera por su ayuda en todos los trámites académicos.

A Verónica por su paciencia, compañía y gusto compartido por el cine.

Igualmente quiero agradecer a mis amigos quienes me apoyaron ya sea con consejos, sugerencias, bibliografía, filmes o música: Francisco de la Peña, Itzel, Aurora, Gloria Blas, Anja, Alexander Hugin, Roberto, Alberto, Willy, Noé, Fabián, Henoc, Scorh.

A mis amigos de la maestría (Alejandra, Selene, Olinar, Carolina, Elizabeth, Carla y Charles) por compartir increíbles vivencias tanto dentro como fuera del aula: gracias.

A mi familia (Rogelio, Eva, Abigail, Judith, Geo) y especialmente a Atziri.

# RESUMEN

En la presente tesis se analizan las representaciones de la discapacidad motriz en el cine y *videohome* vinculadas con las políticas públicas, asimismo, se propone a ambos documentos audiovisuales como fuente, objeto y medio de conocimiento para la antropología.

Para ello, se da un panorama general de la políticas públicas desde Álvaro Obregón hasta nuestros días, haciendo énfasis en los años 1980 a 2010, y se justifica el uso del cine y el *videohome* para la antropología, considerando a estos productos culturales, industria, medios de comunicación y espectáculo que se circunscriben a un contexto económico, político, social y cultural, desde donde deben ser leídos.

Aplicando unos criterios y argumentos de selección para obtener un corpus lo más idóneo posible, se propone un modelo de análisis denominado Modelo visual-lexical mediante el cual se procedió al análisis de los diversos filmes, y así describir y analizar las diferentes representaciones de la discapacidad en el cine y el *videohome*. Dichas representaciones fluctúan entre la violencia, modelos de vida, indefensión, el sufrimiento tanto psicológica como corporalmente, el fracaso, entre otras.

Los resultados finales fueron, que en ambos documentos audiovisuales las personas con discapacidad son representadas mediante el estereotipo que se ha construido históricamente, y por los adelantos tecnológicos ambos documentos crean nuevos; lo formal busca incidir mediante lo políticamente correcto y la industria visual recurre a su derecho del libertad de expresión creando una tensión entre ambos espacios, pero que bien se puede mejorar la representación visual de la discapacidad; se ha vendido desarrollando un campo de intervención desde el Estado denominado discapacidad en colaboración con las asociaciones de y para personas con discapacidad; los puentes que vinculan lo legislativo-formal del Estado y de Organismos Internacionales con las películas, algunas veces son fuertes y otras endebles, otras más no se vinculan; a partir de 1994 se impone lo visual en ambos documentos como una reacción a lo políticamente correcto del Estado; cine y *videohome* sí pueden ser utilizados como fuente, objeto y medio de conocimiento para la antropología.

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	ii
RESUMEN.....	iii
ÍNDICE DE CUADROS.....	vi
ÍNDICE DE FIGURAS.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
1. CINE, DISCAPACIDAD Y POLÍTICAS.....	37
1.1. Actualidad.....	37
1.2. <i>Flashback</i> .....	40
2. DISCAPACIDAD MOTRIZ, CINE Y <i>VIDEOHOME</i> 1980-1994. NORMALIZACIÓN Y PARTICIPACIÓN.....	55
2.1. Las nominaciones: el modelo visual y lexical.....	57
2.2. El DIF y los impedidos. Último tramo de José López Portillo.....	62
<i>Los ojos de un niño</i> .....	62
<i>El criminal</i> .....	66
2.3. Tecnoocracia, legislación y grupos vulnerables. De la Madrid.....	67
<i>El corazón de la noche</i> .....	70
<i>Ya nunca más</i> .....	75
<i>Un hombre violento</i> .....	77
<i>Gaby, una historia verdadera</i> .....	79
<i>La leyenda del manco</i> .....	82
2.4. Personas con discapacidad y liberalismo social. Carlos Salinas de Gortari.....	84
<i>Carrera contra la muerte</i> .....	86
<i>Las Baileras (Palabras tristes)</i> .....	87
<i>El fiscal de hierro 3 y El fiscal de hierro 4</i> .....	89
<i>El silla de ruedas</i> .....	91
<i>Un paso al cielo</i> .....	94
3. DISCAPACIDAD MOTRIZ, CINE Y <i>VIDEOHOME</i> 1994-2010. INTEGRACIÓN E INCLUSIÓN.....	102
3.1. ¿Personas discapacitadas o personas con discapacidad? Ernesto Zedillo.....	103
<i>Hasta que los cuernos no separen</i> .....	105
<i>El evangelio de las maravillas</i> .....	110

3.2. Discriminación y Personas con capacidades diferentes: Vicente Fox Quezada.....	114
<i>Amores perros</i> .....	122
<i>La revancha del silla de ruedas</i> .....	125
<i>Japón</i> .....	126
<i>El pata de palo</i> .....	130
3.3. Inclusión y derechos: Felipe Calderón.....	133
<i>Rudo y Cursi</i> .....	135
<i>Kada kien su karma</i> .....	136
<i>Amar a morir</i> .....	138
<i>Perras</i> .....	141
CONCLUSIONES .....	149
ANEXO 1. CORPUS CONTEXTUAL. OTRAS DISCAPACIDADES MOTRICES	
1980-2010 .....	161
ANEXO 2. CORPUS CONTEXTUAL AMPLIADO. OTRAS DISCAPACIDADES	
1980-2012 .....	174
ANEXO 3. RELACIÓN DE PELÍCULAS NO ACCESIBLES 1980-2010 .....	184
ANEXO 4. RELACIÓN DE PELÍCULAS 1910-1979.....	186
FUENTES .....	188

# ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Cuadrantes y películas.....	143
Cuadro 2. Representaciones de la discapacidad en cine y <i>videobome</i> 1980-2010 .....	144
Cuadro 3. Terminología nacional e internacional y lo visual-lexical de los documentos. Periodo 1980-1994.....	154
Cuadro 4. Terminología nacional e internacional y lo visual-lexical de los documentos. Perido 1994-2010.....	156

# ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Cuadrantes de lo visual y lexical.....	59
--	----

# INTRODUCCIÓN

“Por razones de lo más variado, por su carácter atípico, incluso sorprendente y hasta divertido, o repelente y repulsivo, por ignorancia, por prejuicios, por superstición, por altruismo, por razones de tipo humanitario, o religioso, o compasión, por temor, por conveniencia, por egoísmo, por necesidad de mano de obra escasa y/o barata, por motivos de mantener el orden social, por la inercia de la costumbre, por la fuerza de la sangre, a requerimientos de mandatos legales, por falta de otras alternativas, etc., etc., el caso es que en todas las culturas siempre ha habido, por un lado, individuos *diferentes* que, bajo las aún más variadas *denominaciones*, han sido objeto de las todavía más variadas concepciones y formas de trato, y por otro lado, unos también muy variados *expertos* encargados por las instituciones dominantes en el momento de definir qué es la *diferencia*, quienes son los *diferentes*, cuál es el *lugar* que les corresponde en la sociedad y cuál es el *trato* que deben recibir”.

Antonio León Aguado Díaz<sup>1</sup>

## 1. Objetivo

La presente investigación tiene como objetivo el análisis y la descripción de las diferentes representaciones de la discapacidad motriz en el cine y el *videohome* de ficción mexicano entre 1980 y 2010, vinculado con las políticas públicas dirigidas hacia esta población, esto para tener un panorama político, social y cultural de las mismas.

Por cine y *videohome* de ficción se entiende, en un primer momento, aquellas realizaciones que se oponen a la realidad filmada tal cual es: idea que tiene el documental,<sup>2</sup> pues “El cine documental, a diferencia del género de ficción, pretende dar información sobre el mundo en que vivimos a partir de imágenes tomadas de la propia realidad, no hay actores en el sentido teatral del término (Ardèvol, 1997: 137-138). Esto lo buscaron los realizadores del *direct cinema*, los del *observational cinema* [Grimshaw y Ravetz, 2009] y el *cinema vérité* entre los

---

<sup>1</sup> Aguado Díaz, Antonio León. (1995). *Historia de las deficiencias*. Madrid: Escuela Libre Editorial.

<sup>2</sup> Incluso en este tipo de producciones, la selección del lugar para colocar la cámara es ya una construcción del documentalista.



sesenta y setenta; cada uno con sus matices propios y que los diferencia entre ellos.<sup>3</sup> Sin embargo, no hay pureza en la mirada y en el registro de la cámara: “no [existe la] imagen inocente, puesto que la mirada del cameraman y la del espectador las ensucia indefectiblemente” (Delgado, 1999: 50). Es decir, en este tipo de producciones, la selección del lugar para colocar la cámara es ya una construcción del documentalista. En segundo lugar, se relaciona con lo ficticio, es decir, como significado de algo construido por los miembros del equipo de filmación. Los filmes de ficción son aquellos basados en historias construidas por los cineastas (el guionista, el productor, el director, el fotógrafo, los técnicos, etcétera)<sup>4</sup> y no las grabaciones tomadas tal cual de la realidad. En la ficción, también entran los largometrajes basados en historias reales, pues por más intentos de apegarse a la realidad, hay una construcción en el discurso cinematográfico para llenar huecos de la historia misma. Es por esto “que cuando [se opta] por la práctica de la ficción [no se hace] con el propósito de tergiversar la verdad” (Saer, 1999: 11); de esta manera, las películas de ficción “son capaces de plasmar personajes y situaciones verosímiles, que imitan con éxito el vivir de las personas ordinarias” (Delgado, 1999: 55).

Por otro lado, las políticas públicas de acuerdo a la definición estatal –que aquí conservo, ya que proporciona la visión que tiene el mismo para con los problemas públicos– son

El conjunto de concepciones, criterios, principios, estrategias y líneas fundamentales de acción a partir de las cuales la comunidad organizada como Estado, decide hacer frente a desafíos y problemas que se consideran de naturaleza pública [...] Éstas se expresan en decisiones adoptadas en forma de instituciones, programa concretos, criterios, lineamientos y normas” (PND, 2001: 46).

A partir de estas concepciones, el Estado busca incidir y en algunos casos resolver una problemática social como es la discapacidad, mediante diferentes actores, tanto estatales como de la sociedad civil así como la persona concreta a la cual se dirige esas acciones, vinculando además, diferentes instituciones y organismos estatales y privados.

---

<sup>3</sup> El cine documental no sólo se remite a estos tres, habrá que hablar de cine etnográfico como otro género. Diferentes teóricos del cine documental como el etnográfico califican diferentes formas de acceder a la realidad mediante la cámara. Un buen libro para consultar sobre el documental es el de Bill Nichols *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Para el cine etnográfico, Paul Henley hace una buena introducción en “Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica”, así como el artículo de Elisenda Ardèvol “Representación y cine etnográfico”. Ver bibliografía.

<sup>4</sup> Cuando se habla de cineastas, se hace referencia a todos los que conforman tanto al cine y como al *videohome*, es decir, la producción para la realización de una película, desde el director, el productor, el guionista, hasta los técnicos y miembros del *staff*.

## 2. Cine y discapacidad. Un panorama general.

El análisis de la discapacidad en el cine tiene alta producción bibliográfica en países angloparlantes y en menor medida en los hispanohablantes; con excepción de España, en los demás países su producción se ve reducida considerablemente. Sin ser exhaustivos, pues ese no es el objetivo, a continuación proporcionaré un panorama general de dicho estudio y de la posición de México en el mismo.

Fue en la década de 1980 que cobró fuerza el interés por analizar las representaciones y los estereotipos de las personas con discapacidad en los medios de comunicación. Entre los principales investigadores podemos mencionar a Leonard Quart y Albert Auster y su artículo *The wounded vet in post-war film* en *Social Policy* del otoño de 1982, tal vez el primero de su tipo; en la misma revista, pero en 1985, Paul Longmore publicó *Screening stereotypes: images of disabled people*. Por su parte, en 1988 Lauri Klobas publicó su análisis *Disability drama in television and film* y John Schuchman hace lo mismo con *Hollywood speaks: Deafness and the film entertainment industry* (Norden, 1998: 27, 32-33). En España, en 1987, Jesús de Benito Gil publicó “Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine”. Todos ellos han indicado cómo las personas con discapacidad han sido presentadas en el cine de manera estereotipada y ajena a su cotidianidad, lo que ha contribuido a marginarlos socialmente.

En la década de los noventa, Colin Barnes en Inglaterra publicó *Disabling imagery and the media. An exploration of the principles for the media representations of disabled people*. De acuerdo con este autor, las representaciones han oscilado como malévolos o diabólicos, objeto de ridículo, sexualmente anormales, entre otras (Barnes, 1992); en Estados Unidos apareció uno de los estudios más completos sobre la discapacidad y el cine: *The cinema of isolation. A history of physical disability in the movies* a cargo de Martín F. Norden; obra donde el autor describe y analiza diferentes estereotipos que han aparecido en la historia de cine norteamericano. La tesis del autor es que “la mayoría de las películas tienden a aislar mutuamente a los personajes discapacitados de sus semejantes capacitados” (Norden, 1998: 27). Finalizando la década, Anthony Darke, desde los estudios fílmicos, analiza la construcción de la discapacidad física aplicando el modelo social en *The Cinematic Construction of Physical Disability as Identified Through the Application of the Social Model of Disability to Six Indicative Films Made since 1970* (Darke, 1999).

En la primera década del milenio, en la gaceta de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Lorena Ortiz publicó un pequeño artículo sobre la discapacidad en el cine hollywoodense y cómo varios actores han ganado un premio Óscar por representar algún

papel de persona con discapacidad (Ortiz, 2001).<sup>5</sup> Ese mismo año Andrew G. Wood publicó el artículo *Blind Men and Fallen Women: Notes on Modernity and Golden Age Mexican Cinema* sobre la modernización de la Ciudad de México y la relación de las cabareteras y la discapacidad, iniciando con *Santa* (1932). Dos años después en España, Olga María Alegre de la Rosa en *La discapacidad en el cine*, siguiendo en parte a Norden, nos presenta además una clasificación de los tipos de discapacidad y su relación con diferentes temáticas como las nuevas tecnologías, los componentes sociales y políticos, con lo invisible, con lo monstruoso, etc., así como las diferentes etapas históricas del cine (Alegre, 2003). Un año después, Kathleen Ellis se doctora con un estudio sobre la construcción social de la discapacidad en el cine de Australia de la década de los noventa con su tesis *You look normal to me: The Social Construction of Disability in Australian National Cinema in the 1990s*. En 2010, Fundación Once publicó el interesante estudio sobre la *Percepción de la imagen de las personas con discapacidad por los profesionales de los medios de comunicación*, donde se entrevista a profesionales de la radio, la TV, el cine y la publicidad, mostrando que algunos tienen más apertura al tema, mientras otros tienen miedo y mostrarse políticamente correctos.

Ya más cercano a nosotros, en 2011, aparece la tercera edición de *Images that injure* de Susan Dente Ross y Paul Martin Lester, donde el capítulo de Jack A. Nelson *Invisible no longer: images of disability in the media*, habla sobre cinco patrones de representación acerca de las personas con discapacidad en los medios: el superhéroe inválido, la amenaza discapacitada, la víctima discapacitada, el discapacitado inadaptado y la discapacidad como carga (Nelson, 2011). Con esto, tenemos un panorama sobre el tema.<sup>6</sup> Vemos que las publicaciones son extranjeras, en su mayoría en inglés y en menor medida en español, y de éstas, predominan las de España.

Como vemos, los análisis de la discapacidad en los medios de comunicación ya tienen su historia. Estados Unidos e Inglaterra serían juntos la punta de lanza en este tipo de acercamientos desde diferentes disciplinas. Sin embargo, no así en México, por lo que me parece importante un acercamiento desde la antropología con dicho tema y problemática; además, el *videohome* nunca ha sido abordado (hasta donde pude investigar), así que sería novedoso el acercamiento a éste. Diversas disciplinas sociales se han cercado al cine en busca de indicios para entender el comportamiento social representado en la pantalla.

---

<sup>5</sup> Véase en: <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/217/217-18.pdf> (Consultada el 14 de octubre de 2013).

<sup>6</sup> Al final, en la bibliografía, se presentan más artículos de autores que abordan el tema de la discapacidad en el cine.

### 3. Cine, *videohome* y ciencias sociales. Algunas consideraciones.

Diferentes disciplinas se han acercado al cine. Por ejemplo, desde la historia Ferro (2008, 2005, 1988) Rosenstone (2005, 1997), sociología Sorlin (1985) o desde el psicoanálisis y la filosofía Žižek (2008, 1994a, 1994b), por mencionar sólo algunos autores. No así al *videohome*, por lo que este trabajo sería un aporte. En la siguiente exposición, de manera general, se proporcionan ejemplos nacionales e internacionales de estudiosos del cine y la relación con las disciplinas respectivas de cada uno de ellos.

Desde la Historia, habría que diferenciar por un lado, entre la historia propia del cine, la historia como disciplina en el cine y, el cine como documento histórico. En el primer caso se puede dividir a grandes rasgos en la historia del cine en general y la historia del cine de cada país; en el segundo, las formas que el cine ha representado tanto a la historia como el historiador; y por último, hacer de los filmes un documento histórico.

Son varios los historiadores que han recurrido y lo hacen hoy día a los filmes como fuentes y documentos para la historia. Entre ellos se pueden citar a Robert Rosenstone (1997), Michele Lagny (1997) o Marc Ferro (2008).

El historiador Marc Ferro menciona los diferentes enfoques de un filme: que busque la reconstrucción de acontecimientos; que se sirven de la historia para crear una atmosfera de intriga; las que buscan en el pasado alguno hecho o situaciones y se sirven de ellos; los que dan una visión propia de la historia; y los que realizan una búsqueda alterna a las visiones oficiales de ciertos grupos (Ferro, 2008: 8). En resumen, el autor privilegia son tres puntos de vista: “el análisis del filme como documento histórico, el análisis del filme como agente de la historia, y la relación del mismo con la sociedad que lo produce y la sociedad que lo recibe” (Arresegor, 1999: 234). Ante esto, el cine es un objeto de estudio para la historia, pues, “reproduce muy a menudo las corrientes dominantes de pensamiento o, por el contrario, las que lo cuestionan” (Ferro, 2008: 8).

Por su parte Monterde, Selva y Solà en *La representación cinematográfica de la historia* (2001) argumentan que lo cinematográfico es un dispositivo que puede ser considerado objeto de análisis por parte de la historia. Por dispositivo los autores entienden “un conjunto de dispositivos absolutamente necesarios y relativamente autónomos” (Monterde, Selva y Solà, 2001: 15). Estos dispositivos son: lo tecnológico; lo visual, sonoro y audiovisual; lo narrativo; lo socioeconómico; lo espectral y lo estético artístico.

Otra disciplina que ha abordado al cine es la psicología; tal es el caso mexicano de Omar Torreblanca (1994) que en *Cine y Psicología* no sólo da un panorama de la relación entre

ambos, sino que propone la utilización del cine por parte de los profesores teniendo en cuenta los postulados de la tecnología educativa.

Desde la filosofía y el psicoanálisis el caso ejemplar es el de Slavoj Žižek (2008, 1994a, 1994b). En *Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo* el autor analiza entre otras cosas, las relaciones y problemas de clase sociales representadas en *Titanic* (1997) de James Cameron.

La sociología tampoco ha sido ajena al cine. Los mexicanos Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios (1973) abordan la función social del cine a partir de algunos postulados como son expresión del avance tecnológico, el estímulo a la producción científica y artística, el reflejo de la realidad social, la obra colectiva, la expresión de lucha de clases, como creador de cultura de masas entre otros.

A mitad del siglo XX, el sociólogo francés Edgar Morin publicó *El cine o el hombre imaginario* donde argumentó el paso del cinematógrafo al cine con los trucos y lo fantástico de Georges Méliès. El cine y el avión nacieron juntos de acuerdo a los argumentos de Morin. Por su parte Gubern (1977) argumenta que contemporáneo al cine nacieron los *comics*. También en esos años, el físico alemán Wilhelm Conrad Röntgen (o Roentgen) descubrió los rayos X.

Otro investigador que propone una sociología del cine es Pierre Sorlin. Aunque es historiador, su propuesta es interesante y sirve mucho para el interés propio, pues considera el filme como producto cultural, donde la producción y el público cobran un interés básico para entender el fenómeno cinematográfico. En palabras del autor, el cine

habría podido seguir siendo una diversión, una curiosidad de feria<sup>7</sup> o un instrumento de observación científica: el capitalismo lo dotó, poco después de su nacimiento, de una base industrial y financiera que le permitió convertirse, en pocos decenios, en un espectáculo abierto a las masas (Sorlin, 1985: 67).

Sin embargo,

el cine tampoco es el primer arte de masas o arte popular. Sabemos que tanto el teatro griego como el teatro isabelino eran teatros populares, y no patrimonio de unos cuantos privilegiados. Pero si es el cine el primer medio de comunicación de masas que por sí mismo ha dado origen a una industria del entretenimiento (Jarvie, 1974: 165).

En estas citas vemos la relación que se establece entre sociedad, cultura y cine, elementos que nos permiten acercarnos desde la antropología para su estudio.

---

<sup>7</sup> En referencia a lo que dijera uno de los hermanos Lumière sobre su propio invento: el cinematógrafo.

En lo correspondiente a la antropología, ésta ha recurrido primero a la fotografía y al video para el registro y análisis etnográfico de diversas culturas. Este registro etnográfico de manera visual se remonta a Alfred Haddon hacia 1898 (Henley, 2001: 18) desde ahí un sinnúmero de antropólogos han recurrido ya sea a la fotografía o al video como herramienta. Pero se quedaron ahí; algunos con más elementos propusieron el cine etnográfico o realizar documentales antropológicos. Sin duda los antropólogos que son un hito en el uso de la cámara para investigaciones antropológicas son Gregory Bateson y Margaret Mead en su trabajo sobre los balineses.

El siguiente paso lo dio la antropóloga norteamericana Hortense Powdermaker. En su libro *Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga* de 1950, que publicó después de realizar su trabajo de campo cuatro años, la autora argumentó que “el sistema social en el que [las películas] se producen ejerce una influencia importante sobre su contenido y significado” (Powdermaker, 1995: 9). Como vemos, lo que le interesó más a la autora es el sistema de producción de *Hollywood*. Lo visual ya no es una herramienta sino un objeto de estudio. Y la industria de lo visual, es decir, el cine como parte de ese mundo, puede ser analizado. Este es quizá el primer acercamiento de la antropología al cine.

Más recientemente, el etnólogo francés Marc Augé (2008) habla del filme *Casablanca* (1942) y la relación con su vida, más en forma de memoria que de una antropología del cine; sin embargo son interesantes algunas reflexiones que bien pueden servirnos para nuestro estudio. El autor comenta que

toda película que nos ha gustado un día comienza a ocupar un lugar en nuestra memoria, junto a otros recuerdos. Es un recuerdo entre otros, sometido con ellos a la amenaza del olvido, a la erosión de la memoria. [...] Pero acordarse de una película también es recordar la película misma, es decir, las imágenes, como si la técnica del cine hubiese efectuado, desde el inicio, el trabajo mental que selecciona percepciones para formar recuerdos, como si, de alguna manera, hubiera hecho el trabajo de la memoria (Auge, 2008: 25).

El cine, es pues, parte de la vida del espectador. Éste rememora u olvida ciertos elementos de las películas. Al estar inserto en una sociedad, el espectador nutre y es nutrido por el imaginario que “puede” manifestarse en el cine.

En lo concerniente al *videohome*, son investigaciones más de índole periodístico que antropológico o sociológico las que se han interesado en él. Un ejemplo de esto es la nota de Alex Madrigal en el periódico El Universal: “Millones de latinos compran narcopelículas. Los ‘videohomes’ generan más dinero que la industria del cine nacional. Se distribuyen en México y Estados Unidos”; además, se puede leer que para el 2010 –fecha del artículo–,

El *videohome* es un negocio que se graba y se consume principalmente en el norte del país, en Tijuana; pero también en El Bajío, Jalisco y Michoacán, y es muy consumido en el sur de Estados Unidos por mexicanos que no pueden ir al cine por temor a ser rechazados o deportados. Es un negocio que genera mucho dinero y que emplea a más gente que el cine formal mexicano (El Universal, 18 febrero, 2010).<sup>8</sup>

Las compañías que más producción tienen son JC Films Inc. –con sede en Orange, California– e Imperial Films, y a estas hay que agregarle Baja Pictures o Baja Films.<sup>9</sup> En otros estados es más difícil de conseguir, no así en la piratería, donde se encuentran cantidad de títulos que oscilan entre \$4.50 hasta 10 pesos, o DVDs originales pueden ser adquiridos hasta en \$20 pesos, además de que muchos títulos tiene años en circulación.

Los temas favoritos del *videohome* son los narcocorridos que tienen como remitente lejano “Contrabando y traición” de Los Tigres del Norte, llevada al cine por Arturo Martínez en 1976 y que en la actualidad esto ha cobrado un auge sin precedentes con el denominado “Movimiento Alterado”.<sup>10</sup> El mismo Madrigal comenta que

Estos estilos musicales, muy criticados por su apología de la violencia, inspiran al género del *videohome* que va dirigido para consumidores latinos –específicamente mexicanos– al sur de Estados Unidos y son vendidos en tiendas de autoservicios y cadenas importantes de supermercados, sin ninguna restricción (*Milenio*, 2011, julio 4).<sup>11</sup>

El “movimiento” ha sido censurado por parte del gobernador de Sinaloa, Mario López Valdez (2011-2016); sin embargo, a decir de su portavoz Omar Valenzuela “no logrará que la violencia en el Estado baje, sino que se fomente la corrupción” (Noroeste.com, 3 de junio, 2011).<sup>12</sup> Además de que para él “no es un movimiento musical, es un movimiento social porque estos chavos no sólo escuchan corridos, sino que es su estilo de vida, traen una modita -vestimenta-, un lenguaje muy parecido, tienen los mismos gustos”.

En este sentido, el sexenio de Felipe Calderón fue un caldo de cultivo para la proliferación –a un más– no sólo del *videohome* sino para el narcocorrido en general, en parte por el embate mediático y por las decenas de miles de muertos que dejó su gestión.

---

<sup>8</sup> Véase en: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/96945.html> (último acceso el 4 de mayo de 2013).

<sup>9</sup> Al parecer Imperial Films y Baja Pictures o Baja Films es la misma o cambió de nombre. En el momento de la reacción del capítulo, no lo sé bien (4 de mayo de 2013).

<sup>10</sup> El movimiento alterado surgió en Culiacán como una apología a la vida del crimen organizado hacia el 2009, como puede leerse en la nota de sin embargo.mx del 8 de enero de 2013. Véase en: <http://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513>. También puede consultar la página web sobre este movimiento en: <http://twiinsmusicgroup.com/> o bien: <http://www.corridosalterados.net/category/movimiento-alterado> (último acceso a las páginas el 4 de mayo de 2013).

<sup>11</sup> Véase en: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8986327> (último acceso el 4 de mayo de 2013).

<sup>12</sup> Véase en: <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=692853> (último acceso el 4 de mayo de 2013).

Otro elemento más que nutre al *videohome* son los hechos que estremecieron mediáticamente a la sociedad: *La mataviejitas* (2006) de Miguel Marte, *El caníbal de la Guerrero* (2008) de Enrique Murillo R., *El muletas al 100* (2009) y *El pozolero* (2009) de Alonso O. Lara entre otros, los cuales al cine convencional no le interesa tratar en la pantalla grande.

Hoy día el *videohome* está más vigente que nunca. No necesita mucho tiempo de producción y rodaje, pues algunos se realizan en quince días. Al estar interesados en la producción inmediata, una vez terminado un proyecto, el equipo se embarca en el siguiente. Además es muy accesible –por su precio y por la piratería– para las clases populares.

El *videohome* y el cine no sólo nos proporcionan una visión sobre un tema en particular sino también de la época en que se produjo, pues los cineastas se inspiran, se basan y se remiten a la cultura de donde provienen; los temas emanan de la sociedad y ésta por medio de ambos, plasma sus imaginarios relacionados consigo misma en pasado, en presente o en futuro, así como su relación con otra sociedad. Los filmes nos pueden decir mucho de la sociedad que los produce y los recibe: qué temas privilegian u omiten; características, lenguaje, terminología, así como ideas y estereotipos para referirse a un grupo social determinado.

El problema que surge aquí es el recurrir a fuentes no tradicionales para construir conocimiento; es decir, utilizar el cine de ficción y el *videohome* como fuente, objeto y medio de conocimiento para la antropología; problematizar y teorizar a partir de él.

Ya hemos visto que otras disciplinas lo están haciendo; con propuestas, críticas, revisiones, limitaciones, pero están proponiendo un acercamiento al fenómeno cinematográfico.

Como objeto de estudio hay que analizar sus elementos propios y sus características particulares en la forma en que configuran el filme. Como fuente de investigación hay que pensar las formas de redefinir nuestra metodología y nuestra noción de campo y etnografía en antropología. Como bien lo menciona James Clifford,

En general, el trabajo de campo entraña el hecho de dejar físicamente el “hogar” (cualquiera sea la definición que demos a este término) para viajar, entrando y saliendo de algún escenario bien *diferente*. Hoy, el escenario puede ser las montañas de Nueva Guinea; o un barrio, una casa, una oficina, un hospital, una iglesia o un laboratorio (Clifford, 1999: 79).

La etnografía hoy día ha cambiado, pues,

Ha absorbido un vasto rango de estudios entre los que se incluyen vida urbana, medios, medicina, aulas de clases, ciencia y tecnología, etc. [...] Los etnógrafos de la sociología o de los estudios culturales se han dedicado a examinar aspectos más



limitados de, por ejemplo, las personas como pacientes, como estudiantes, como televidentes o profesionales (Hine, 2004: 55).

Frente a esto, el cine y *videohome* al ser hechos culturales, medios de comunicación, arte (para el caso del cine) espectáculo, industria, nos proporcionan elementos para comprender, estudiar, analizar la sociedad que lo produce y lo recibe.

Ambos documentos audiovisuales tienen características similares, y a su vez poseen elementos que los diferencian; sin embargo, los dos pertenece a la denominada “cultura visual” (Mirzoeff, 2003) y todo lo que ello implica. Hoy día, el conocimiento, la cultura, las tradiciones, la ideología, etc., en mayor o menor medida se transmiten por medios audiovisuales: televisión, cine, internet, *videohome*. “Puede decirse con cierto derecho que la sala cinematográfica es un lugar público de las imágenes” (Belting, 2012: 94) a lo cual yo agregaría la sala de la casa, comúnmente acondicionada para estar frente al televisor. Si bien el acto de ver es subjetivo, no así las imágenes que se proyectan en la pantalla, pues para que cobren significado al espectador, deben ser compartidas colectivamente. Este es otro elemento más para considerar al cine y su relación con la antropología:

desde un punto de vista cultural, cabe poca duda pues el cine objetiva, refleja y amplifica en imágenes y sonidos, creencias y valores dominantes, emergentes o residuales. El cine objetiva porque, crea unas materialidades visuales para aquello que el imaginario era sólo escritura, noción o concepto cultural. El cine refleja porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque los instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido (Gallardo, 2008: 318).

Si bien el cine no es un espejo que refleja literalmente, sí nos presenta una imagen un poco borrosa, pues no alcanza –ni tiene por qué hacerlo– a cubrir la totalidad, sino una parte, una porción de la misma; aunque otras veces, sí refleja tal cual la realidad, tal como veremos en el capítulo dos en relación a las representaciones de la discapacidad en el ámbito lexical.

Con lo hasta aquí anotado, vemos que la relación de la antropología con el cine lleva ya tiempo; relación en menor medida entre cine y discapacidad vinculados desde hace tres décadas aproximadamente. Por el contrario, la relación entre antropología, cine, *videohome* y políticas públicas se establecerían por primera vez en la presente investigación.

Si bien la relación entre cine y antropología no es novedad como ya se anotó más arriba, sí lo es el *videohome*, las políticas públicas y discapacidad en estos documentos audiovisuales. El tema de la discapacidad en el cine ya ha sido abordado desde los ochenta en como vimos en el apartado anterior, en el *videohome*, será esta la primera vez.

#### 4. Construcción del corpus.

De acuerdo a los datos del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, 2012) entre 1980 y 2010 se produjeron 1676 documentos fílmicos, sin contar la producción del *videohome* del cual no hay datos fidedignos. En mi búsqueda y acopio de películas, encontré que en 163 documentos audiovisuales<sup>13</sup> aparece algún personaje con discapacidad: que ésta es el tema central del documento, su aparición se reduce a ser extras, o en otros casos se reduce a segundos.

De estos 163 documentos, tanto largometrajes, cortometrajes, documentales y *videohome*, después de aplicarle los criterios y los argumentos de selección, obtuve una muestra significativa de 23 documentos a partir de los cuales elaboré la presente tesis. El filtro constó, por un lado, de unos argumentos de selección y por otro, de criterios de selección, para poder trabajar con un corpus lo más idóneo y representativo posible. Con respecto a los primeros, el filtro obedeció a que:

- La discapacidad sea tema central del argumento, es decir, su capacidad de reflejar el tema de la discapacidad a lo largo de la historia.
- El protagonista (en quien se centra la acción, la trama, la historia) haya nacido, adquiriera o esté en situación de discapacidad dentro del filme.
- El coprotagonista (aquel personaje que si bien no centra la atención de la historia, tiene un papel fundamental en el desarrollo de la misma), haya nacido, adquiriera o esté en situación de discapacidad dentro del filme.
- El antagonista (personaje central en las historias, ya que se opone al protagonista, a su desarrollo, plenitud, búsqueda), haya nacido, adquiriera o esté en situación de discapacidad dentro del filme.
- Sea cine biográfico; es decir, que se base en la vida de una persona con discapacidad de nacimiento o que la haya adquirido en algún momento de su vida y se plasme en el mismo.

Con respecto a los criterios de selección:

- Las películas donde la discapacidad es fugaz, intermitente o incidental, quedan fuera del corpus de análisis pero no del corpus contextual.
- Que sean largometrajes. El documental y el cortometraje quedan fuera de la selección ya que estos son para un público más reducido en comparación con el largometraje.
- Que sean películas estrenadas en corridas comerciales, por un lado, y, por otro, de fácil adquisición y consumo en los diferentes formatos de video, así como el caso del *videohome*. Asimismo, no se busca si el director es de renombre, si ganó premios, si fue censurada, si le gustó a tal o cual crítico, si fue vista por tantos espectadores: esto es un plus pero no un determinante o elemento condicionante del corpus. Se toman las películas tal cual, como productos culturales elaborados por directores,

---

<sup>13</sup> Por documentos audiovisuales se entenderá a las películas tanto del cine como del *videohome*.

productores, guionistas, etc. Y como tal, deben ser leídas en su contexto social, histórico, político, económico.

- Cuando una obra abarque más de una película se revisará la obra completa para un mejor análisis siempre y cuando sea accesible; cuando no lo sea, se analizará la película accesible anotando las limitantes.
- Que la producción se haya realizado entre los años 1980 y 2010. Cuando la producción se haya realizado antes de 1980 pero la exhibición abarque esos años, se considera la película dentro del corpus contextual histórico, es decir, dentro del universo de películas con discapacidad.
- Se consideran tanto producciones estatales como privadas, coproducciones nacionales como internacionales, así como del llamado cine independiente.
- Que las películas sean accesibles tanto en venta y renta de formato DVD; que hayan sido exhibidas en Televisión; que sean accesibles en internet. Cuando una película no sea accesible para su análisis pero sea de conocimiento personal o público y trata el tema de la discapacidad, se anotará esta limitante.

Los restantes documentos los agrupé de la siguiente forma: 51 documentos en un corpus contextual (otras discapacidades de tipo motriz: “jorobados”, “mancos”, personajes históricos descontextualizados); y 44 documentos en un corpus contextual ampliado (otros tipos de discapacidad como es la visual, la mental o la auditiva), el cual incluye 10 documentales y cortometrajes.<sup>14</sup>

Una vez dicho lo anterior, resta agregar el por qué también el interés de esos años. Esto obedece a que en esos años, tanto a nivel nacional como internacional, se problematiza a fondo el tema de la discapacidad y el cine no fue ajeno a este fenómeno en términos de su representación. México vivió situaciones económicas, políticas y sociales que influyeron directamente a la discapacidad y al cine; mismas que surgieron por las administraciones nacionales e influenciadas por lo internacional, o bien las que se venían arrastrando de años atrás. A continuación anoto algunas de estas cuestiones entre 1980 y 2010, las demás se van desarrollando a lo largo del trabajo:

- Por decreto de la ONU en 1976 se estable que 1983-1993 es el Decenio de la Naciones Unidas para los impedidos.
- En 1980 se divide la asistencia social en México: una destinada a poblaciones rurales y otra a las poblaciones de los cinturones de miseria de las ciudades.
- En 1981 es el año internacional de los “impedidos” con el lema: “Participación Plena”.
- En 1983 se crea el IMCINE. Miguel de la Madrid (1982-1988) entabló pactos de crecimiento económico, como la inclusión de México en el *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT) y que repercutirá en el Tratado de Libre Comercio con

---

<sup>14</sup> Mientras realicé mi trabajo de campo, no pude acceder a 35 de esos documentos que forman parte de este corpus. El anexo C se enlistan estos documentos.

Estados Unidos y Canadá (TLC) años después. El cine no fue prioridad en esta administración.

- Administración desastrosa para la calidad del cine nacional. Auge del cine de ficheras, cómicos léperos, albures, aventuras fronterizas y narcotraficantes, así como del cine “familiar” producido por la productora filial de Televisa: Televisine.
- Nacimiento de lo que se ha denominado como “Nuevo cine mexicano” en los noventa.
- En 1994 se tiene por primera vez una política de Estado hacia la discapacidad.
- México vive la alternancia política. Se crean leyes que no necesariamente inciden en la realidad del país.

Una vez aplicados estos argumentos y criterios de selección, la cantidad se redujo a 23 documentos audiovisuales, que me parece, son una muestra tanto significativa como representativa para poder hablar de treinta años que centraron mi interés. Este es el denominado corpus central a partir del cual se abordó el análisis de las representaciones de la discapacidad tanto en el cine como el *videohome*.

El corpus central está compuesto de la siguiente manera: 19 son largometrajes y 4 de formato *videohome*. En cuanto al protagonismo por género tenemos que en 15 documentos la historia recae en hombres, 7 en mujeres y en 1 aparecen ambos. Por edades, la discapacidad está presente en: niño 1, adolescentes 2, jóvenes 4, adultos 14, adulto mayor 1 y varias edades en 1. La mayor parte de los documentos audiovisuales son dramáticos y en menor medida se observa comedia, acción y aventura. Uno de ellos es *biopic* o película biográfica: “una narración más o menos realista de la vida de un personaje célebre” (Bergan, 2011: 80): narra la vida de Gabriela Brimmer, una persona con discapacidad, en la que se recurre al dramatismo en aras de verosimilitud.

Otro documento está inspirado en la historia de Simona Reyes Pruneda, la matriarca de una banda de narcotraficantes que vivió en Nuevo Laredo, Tamaulipas, en los años setenta.<sup>15</sup> Así, de los 23 documentos, 2 son biográficos (uno mucho más que otro) y los restantes documentos audiovisuales son ficción, aunque el de Simona sea más ficción, tiene como remitente a una persona real.

## 5. Marco conceptual

El análisis de este corpus central fue abordado desde conceptos tales como representación, estereotipo, imagen, discapacidad motriz, verosimilitud, entre otros, los cuáles están íntimamente interrelacionados y que a continuación describo.

---

<sup>15</sup> Algunas notas sobre la vida de la familia Reyes Pruneda pueden leerse en: <http://www.el-mexicano.com.mx/imprime-noticia/12759> (último acceso el 5 de octubre de 2013).

## Discapacidad

Dado que el tema es la discapacidad, comenzaré por definir qué se entiende en este trabajo por la misma. La discapacidad es un concepto genérico y engloba varios “tipos de discapacidad.”<sup>16</sup> Para el presente trabajo retomo la definición del Censo de 2000 del INEGI que, pese a las críticas sobre los números presentados, me parece que es una definición clara en relación a la aportada en el censo de 2010.<sup>17</sup> En 2000 la discapacidad de tipo motriz se clasificó en dos grandes grupos: las musculoesqueléticas y las neuromotrices. Las primeras

refieren a la dificultad que enfrenta una persona para moverse, caminar, mantener algunas posturas, así como a las limitaciones en habilidades manipulativas como agarrar y sostener objetos.

### Las segundas

Son aquellas que dificultan la movilidad de algún segmento corporal a consecuencia de un daño neurológico, incluyendo las secuelas de traumatismos y de algunas enfermedades como la poliomielitis, las lesiones medulares y la distrofia muscular (INEGI, et al., 2001 en INEGI 2004: 28)

De esta manera, la discapacidad de tipo motriz, es aquella que

afecta el cuerpo de un individuo; hace que se limite el movimiento y puede afectar una o ambas piernas, un brazo o ambos, un hemisferio del cuerpo o la totalidad de éste. Cualquiera que sea el caso, generalmente es ocasionado por una enfermedad, deficiencia o accidente (INEGI, 2004: 79).

Para poder moverse, la persona requerirá alguna ayuda técnica como andadera, bastón, muletas, pierna artificial y/o silla de ruedas, ya sea para desplazarse por sí mismo, con la ayuda de alguien más, o puede caminar sin ayuda técnica pero con dificultad. Este tipo de discapacidad puede presentarse temporal o permanentemente y por su grado se clasificará en mínima, moderada o total (INEGI 2004). Cabe decir que puede presentarse en algunos casos junto a otro tipo de discapacidad.

Las personas con discapacidad motriz representan el colectivo más numeroso a nivel nacional, por lo que son las más visibles (INEGI, 2004; Verdugo, 2005). Para este análisis me

---

<sup>16</sup> En otros espacios ya hablé de ellos (Cruz, 2010); además puede consultarse para una historia de la deficiencias: Aguado (1995); la relación entre discapacidad, sociedad, política, cultura, economía e historia las compilaciones de Barton (1998, 2008) y Brogna (2009); para el caso de México CONAPRED (2005) y Rocha (2000).

<sup>17</sup> En el censo de 2010 el INEGI cambió su definición de discapacidad, abordándola a partir del concepto de “tipos de actividad con dificultad”, teniendo como más comunes o conocidos: caminar o moverse, ver, escuchar, hablar o comunicarse, atención y aprendizaje, y por último autocuidado. Con base en esto, la población en México con discapacidad asciende a 5 millones 739 mil 270, lo que representa el 5.1% de la población. Véase: <http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/discapacidad.aspx> (último acceso el 3 de julio de 2013).

centré en dificultades de movimiento o pérdida de una o ambas extremidades inferiores, sin contar las superiores, con la finalidad de acotar la discapacidad de tipo motriz y por el interés en la movilidad o el desplazamiento.

## Representación

Por representación en un primer momento se entiende algo que está en lugar de, que no está literalmente presente, sino que está “presente” por medio de algo o alguien. Una especie de mediador entre el sujeto/objeto original y el destinatario. Hay en la representación dos ámbitos que se conjugan al mismo tiempo: la presencia y la ausencia que mantienen el vínculo y a la vez sustituyen al remitente. Éste es el principio y fin de la representación.<sup>18</sup> Por otro lado, “La realidad de las personas se compone de construcciones culturales, que aparecen tejidas en representaciones colectivas: en el lenguaje, categorías, símbolos, rituales e instituciones” (Flores, 2005: 11). Por lo que representación tiene que ver con una forma de conocimiento y por otra, con reconocimiento. Conocimiento como una forma de entender el mundo, “como una visión funcional del mundo que permite al individuo dar un sentido a sus conductas y entender la realidad a través de su propio sistema de referencias, y por consiguiente, adaptarse a él, definirse un lugar en él” (Flores, 2005: 16). Y reconocimiento como una forma de reconocer lo representado (algo o alguien) en otro espacio o tiempo.

En relación a nuestro interés, serán las personas con discapacidad—la imagen audiovisual—el espectador los ejes que articulan la representación.<sup>19</sup> Esa imagen tendrá como característica el estereotipo. En el aspecto que aquí nos ocupa, para lo audiovisual, la representación “se define como la construcción simbólica que sustituye algún aspecto de la realidad y que genera nuevas formas de sentir y de pensar” (Genovard y Casulleras; 2005: 9). Pero también, hay que tener claro que “habitualmente la representación no es el objetivo de la creación cinematográfica, sino un instrumento planteado, ya sea para la persuasión, la información, o el entretenimiento del público” (Rueda y Chicharro, 2004: 429).

Antes de terminar este apartado, es importante comentar, que la representación cinematográfica

---

<sup>18</sup> El concepto de representación es ambiguo y ha hecho correr mucha tinta: ejemplo claro es el libro de Hanna Fenichel Pitkin (1985) *El concepto de representación*. Si bien el interés de la autora se centra en la representación política, ésta nos sirve para ejemplificarnos que tan amplio es el significado de ese concepto. La ambigüedad es extensible a otras disciplinas. Por su parte, Richard Schechner (2012) hace un importante aporte en *Estudios de la representación. Una introducción* a partir del análisis del performance. El autor además teoriza sobre los rituales o los juegos. Aquí no entraré al detalle, únicamente abordaré las ideas que me serán útiles para los intereses propios.

<sup>19</sup> Por imagen o imágenes audiovisuales se refiere tanto al cine como al *videobome*.

En efecto, no es nunca un duplicado de la realidad, por el contrario, sólo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de sentido, los hace funcionales dentro de una historia o de una tesis y los reúne en una nueva unidad. En definitiva, el cine transcribe la realidad, y lo hace con instrumentos propios; el corte y la ejemplificación, el énfasis y la recomposición (Casetti, 1994: 149).

Esta selección es arbitraria, pues “lo visible de una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo, y lo que los espectadores aceptan sin asombro”; o también “es lo que parece fotografiable y representable en la pantalla en una época dada” (Sorlin, 1985: 58-59). Es decir, la sociedad través de los cineastas y de los espectadores, “revela sus hábitos perceptivos, sus centros de atención, sus esquemas mentales y sus configuraciones canónicas” (Casetti, 1994: 150). Es por esto que “El cine no nos ofrece una imagen de la sociedad, sino lo que la sociedad considera que es una imagen, incluida una posible imagen de sí misma; no reproduce su realidad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad” (Casetti, 1994: 151). Tanto el cine como el *videohome* representan y/o construyen un tipo de realidad, esta representación es ya una construcción, una interpretación de la misma.

La discapacidad es interpretada por los cineastas para realizar una película que será a su vez interpretada por el espectador. Esa interpretación se basará en estereotipos. Ante estos, “Se sobre entiende que el cine, como cualquier arte dramático, puede llevar a la catarsis. Las películas producen el efecto de desencadenar o sosegar, a través de otros, nuestras emociones” (Jarvie, 1974: 197). El espectador se identifica con la personas con discapacidad en la pantalla, con sus limitaciones y sus triunfos, con sus alegrías y sus quebrantos, con sus deseos, miedos, etcétera; pero también, le reconforta la “completud” del cuerpo, la idea de perfección, y el “saber” que se está frente a una ficción, frente a una película al fin y al cabo.

De esta manera, las representaciones nos permitirán conocer la forma que ha sido abordada y/o conceptualizada la discapacidad motriz, por un lado, y que tipos de representación audiovisual estereotipada nos presentan los dos tipos de documentos audiovisuales aquí tratados, por el otro.

¿Quiénes son los que construyen esa representación y quienes la consumen y/o juzgan el grado de verosimilitud? Al respecto tendremos dos grupos: por un lado los cineastas, es decir, todos lo que se embarcan en el proyecto y que realizan un producto total: la película; y por el otro, un grupo sin el cual no existiría el cine: los espectadores, que incluye a los analistas,

los críticos<sup>20</sup>, los científicos sociales, etc., que la consume al momento en la sala de cine o en casa con los diferentes formatos de video.<sup>21</sup> Ambos grupos, pertenecen a una cultura determinada, a una sociedad con ciertos valores más importantes sobre otros y que estos valores no han sido los mismos a lo largo del tiempo sino que se han metamorfoseado, han mutado, cambiado, reajustado, etcétera. Dado que los dos grupos pertenecen a un determinado contexto, se puede decir que existe una dialéctica entre los cineastas y los espectadores.

Esto es importante tener en cuenta, puesto que “el sistema social en el que [las películas] se producen ejerce una influencia importante sobre su contenido y su significado. [Y] cómo el sistema social al cual está sujeta la producción de las películas cinematográficas influye sobre la misma” (Powdermaker, 1955: 9, 15). Aunque la autora tiene un sesgo funcionalista, es rescatable la idea de cómo el contexto (sistema social) interviene en la construcción de una historia (guión) que se llevará a la pantalla. Los cineastas, no están aislados ni inmunes a la influencia del medio social y a éste dirigen sus productos.

### Estereotipo

Como acabamos de ver, la representación audiovisual se va a dar por medio de una imagen estereotipada. Walter Lippmann fue el primero en hablar de estereotipos en su obra *Public Opinion* de 1922, y los cuales están estrechamente relacionados con la construcción de la opinión pública. El autor sostiene que

El verdadero ambiente [o entorno] es, en su conjunto, demasiado vasto, demasiado complejo y demasiado fugaz para el conocimiento directo [...] Y aunque debemos actuar en ese medio, tenemos que reconstruirlo sobre un molde más sencillo antes de poder manejarlo (Lippmann, 1964: 21).

Es por esto que se recurre al estereotipo, pues la función de este es que

no sólo ahorra tiempo en una vida atareada y defiende nuestra posición dentro de la sociedad, sino que tienden a resguardarnos de los desconcertantes efectos de querer ver el mundo estable y en su totalidad (Lippmann, 1964: 91).

Además de que “los estereotipos están cargados de preferencias, impregnados de afectos o aversiones, ligados a miedos, anhelos, deseos violentos, orgullo, esperanza” (Lippmann, 1964:

---

<sup>20</sup> Los críticos de cine por medio de juicios estéticos, éticos, morales, juzgan si una película es buena o mala, es un “especialista” en el tema: “la diferencia entre la mirada de un especialista y la de un espectador de a pie estriba en el aura que acompaña al primero como poseedor de la verdad” (Carmona, 2010: 44).

<sup>21</sup> No se está obviando los intermediarios de la cadena: distribuidores y exhibidores, sino se retoman como parte del mundo del cine como producto cultural. Por otro lado, no hay que olvidar todos los demás productos consumibles secundarios que acompañan al producto principal; en el caso del cine, los diferentes objetos que funcionan como promoción y colección: playeras, vasos, *posters*, tazas, plumas, etcétera.



96). Cuando se utilizan no sólo para defender nuestra posición en el mundo sino empiezan los juicios de valor hacia un grupo social, una cultura, un país o una persona, los estereotipos cobran una fuerza negativa muy importante. Todos usamos o recurrimos a estereotipos para asirnos del mundo, por economía ya sea de lenguaje, visual, auditiva o de conocimiento. Los estereotipos generalizan, pero cuando estas se hacen de manera negativa, se puede estigmatizar a quien es objeto de esa generalización. Por ejemplo, cuando alguna persona está en situación de discapacidad, el estereotipo, ayuda a crear un estigma en ella, dada su situación de “diferente”.

Un estereotipo social “existe cuando varios miembros de un grupo acentúan las diferencias que existen entre los miembros de su grupo y los miembros de otro grupo, acentuado asimismo las semejanzas entre los miembros de este otro grupo” (Doise, 2002: 310). Semejanzas y diferencias generalizadas, es lo que influirá en la conceptualización y concepción de la discapacidad.

Los estereotipos, son además creencias, opiniones, ideas que tiene la sociedad sobre comportamientos o pautas culturales, y cubre a toda la sociedad, que se va desarrollando a lo largo de los años y bajo ciertas condiciones histórico-sociales. Además es la generalización que se hace hacia una persona o grupo de personas, basada en pre-juicios, en su mayoría con valor negativo; por eso se puede hablar de estereotipos de tipo racial, de género, cultural, de clase social, sexual, edad, de religión, étnicos, académicos, por mencionar sólo algunos.

Respecto al cine y *videohome*, “los estereotipos visuales inherentes a una formación visual, [son resultado] de procesos repetitivos tanto lingüísticos como estilísticos y sobre todo retóricos” (Monterde, Selva y Sòla, 2001: 50-51). Aquí no se argumenta contra el estereotipo general, pues éste es importante para poder conocer y aprehender el mundo, sino contra lo negativo de éste; es decir, cuando se pasa de una mera aprehensión del mundo a una forma de justificar ciertas conductas hacia otras personas, sociedades o culturas.

Dado que la discapacidad no es un todo homogéneo, sino requiere ciertos ajustes (Alfeo, 2010), el cine y el *videohome* lo realizan mediante el estereotipo, no sólo por economía temporal para la producción y por los géneros cinematográficos, sino porque el espectador ya tiene mucha de esa información que ha construido a lo largo de los años en tanto sujeto social.<sup>22</sup> Estos ajustes también lo buscan mediante la verosimilitud donde el público aceptará o criticará la representación.

---

<sup>22</sup> Si bien cada cultura tiene sus significados específicos para cada comportamiento, de la misma manera los tiene para los estereotipos. Sin embargo, hoy día, en un mundo globalizado, los medios de comunicación

La representación cinematográfica recurre al estereotipo para provocar ciertas reacciones en el espectador y dar mayor verosimilitud a los personajes que se desarrollan dentro de la historia; pero lo cinematográfico también creará sus propios estereotipos que mediante la repetición y verosimilitud de género, irá desarrollando y vinculando directamente con el espectador.

### Estigma

El estigma, es un atributo que porta un sujeto (comunidad o colectivo) que lo hace marginal en la práctica y la teoría de los que se consideran normales. El término es usado desde los griegos para diferenciar a ciertos sujetos como los esclavos. Posteriormente con el cristianismo, el uso se refiere a las marcas de Jesús o las marcas que manifestaban (o lo siguen haciendo) ciertos individuos que imitan las marcas de Cristo. En la actualidad, el sentido griego retorna, pero con un significado diferente, ligado ahora con algo malo (Goffman, 2006).

El tema del estigma ligado con la discapacidad fue abordado por Ervig Goffman en su obra *Estigma. La identidad deteriorada* de 1963. Ahí denomina al estigma como atributo desacreditador, pero

debe advertirse no todos los atributos indeseables son temas de discusión, sino únicamente aquellos que son incongruentes con nuestro estereotipo acerca de cómo debe ser determinada especie de individuos. El término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador. Un atributo que estigmatiza a un tipo de poseedor puede confirmar la normalidad de otro y, por consiguiente, no es ni honroso ni ignominioso en sí mismo (Goffman, 2006: 13).

El estigma pues, se da por mediación básica de dos sujetos, donde uno de ellos estigmatiza al otro por poseer un atributo desacreditador, por ejemplo, algún tipo de discapacidad o “deformidades físicas” (Goffman, 2006: 14). Estigma y estereotipo son dos conceptos que han acompañado a lo largo de la historia a las personas con discapacidad.

### Verosimilitud

La idea de verosimilitud la trabajé en dos ámbitos íntimamente relacionados. En primer lugar, relacionado con la construcción social del drama humano y su vínculo con la representación audiovisual y género cinematográfico, y segundo lugar, con la idea de construcción social.

---

hegemónicos transmite un patrón hacia las demás culturas tratándolas uniformemente tanto a ellas como ciertos temas, entre los cuales se encuentra la discapacidad, los terrorismo, el mal, el bien, lo bueno y deseable, etcétera.

Para el primer caso, tenemos a su vez dos espacios íntimamente relacionados: por un lado, dado que el cine no puede plasmar tal cual la realidad, pues ésta escapa no sólo a la cámara, sino al camarógrafo concreto, la verosimilitud<sup>23</sup> logra vincular la realidad con la representación cinematográfica. Esta realidad es el drama humano, el acontecer diario o un evento en la vida de alguien, por ejemplo. Es por esto que “en el cine no interesa tanto la posibilidad de las historias —es decir la simple verdad de los argumentos— sino su verosimilitud —la verdad de los personajes en tanto humanos—” (Sánchez-Escalonilla, 2007: 57) es decir, que sean capaces de encarnar problemas cotidianos o trascendentales de la humanidad. La verosimilitud no está en consonancia con los elementos técnicos del cine, sino con lo social; es decir, que esté relacionado con los dramas humanos, con las emociones, las pasiones, el imaginario. Lo técnico en cierta medida se supedita a lo social, le da mayor credibilidad, pero también hay que decir de inmediato, que la tecnología va cambiando las prácticas sociales, y por ende al cine y al *videohome*. De esta manera, en el cine se estaría hablando de mimesis, imitación de la vida, de la realidad,<sup>24</sup> pero también tiene una función proyectiva o imaginaria,

en la que las representaciones son el *pre-texto* de otro texto, un subtexto que subyace a todas las formaciones imaginarias. Un texto flotante, a veces informe, que revela estructuras profundas (de orden semántico y simbólico) al que el cine da *forma* (formaliza estética y narrativamente (Imbert, 2010: 11. Cursivas en el original).

Por supuesto, en algún momento esta mimesis puede convertirse en parodia, esto es, representar burlona o irónicamente a la vida. Por otro lado, la verosimilitud proporcionará al cine y al *videohome* la credibilidad necesaria para el espectador por medio de sus elementos cinematográficos que se echan a andar dentro de la película misma; esto es, en su espacio, tiempo y personajes propios como pertenecientes a un género cinematográfico específico o la mezcla de algunos<sup>25</sup> (melodrama, *western*, acción, ciencia ficción, *thriller*) y apelar a un imaginario para poder dialogar con las representaciones de la película. Un género, es pues, “un conjunto

---

<sup>23</sup> Si bien lo verosímil es una palabra polisémica –tal como lo discuten los autores de la magnífica obra *Lo verosímil* compilado por Tzvetan Todorov (1972)– en este trabajo la ceñimos al cine y su representación de la realidad. Aunque para Todorov remitir lo verosímil a la realidad es lo más ingenuo, para nuestros intereses es funcional.

<sup>24</sup> Se toma en cuenta la observación que hace Plantón en “La República” sobre el concepto de imitación como algo que está totalmente alejado de la verdad y se aparta de la razón. Su alumno, Aristóteles llega a la conclusión de que “imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y que por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación” (Citado en Quintana, 2003: 44).

<sup>25</sup> Un artículo interesante sobre la verosimilitud es el de Christian Metz (1971): “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosímil?”.

de convenciones compartidas que han ido evolucionando hacia un tipo distinto y ampliamente reconocido de composición dentro de una forma artística” (Rubin, 2000: 12)

Con respecto al segundo ámbito, la verosimilitud tendrá que ser considerada por el grado que guarde con la realidad socialmente estipulada; es decir, ligada con el estereotipo.

Es por esto que podemos decir que la verosimilitud, tiene que ver con lo que la gente cree que es la realidad. Una realidad construida por el consenso social<sup>26</sup>, y a partir de éste, se homogenizarán ciertas prácticas; además, es la opinión pública que cimienta las bases para la verdad. Ésta será observada bajo el grado de veracidad que tenga con la realidad, ya que la verdad y la realidad están íntimamente ligadas. Verosimilitud y veracidad son culturales. Entonces, habrá verosímiles, en cuanto culturas.

De esta manera, la verosimilitud de un documento audiovisual tiene que ver entonces con la representación que se haga en la imagen audiovisual de un sujeto o colectivo determinado, con el género cinematográfico al cual se apega, con los estereotipos que el público o espectador tiene sobre ese colectivo y con el drama humano, con los personajes que encarnan un problema.<sup>27</sup>

Con lo anotado hasta aquí, se puede decir que lo verosímil está relacionado por un lado, con la realidad como construcción social y cultural; y por otro, con los géneros cinematográficos de los cuales también existen en el *videohome*. Las presentaciones que ambos realicen sobre ciertas personas, grupos sociales u objetos serán medidas por el grado de veracidad que posean de acuerdo a los parámetros consensuados socialmente por esa cultura. La imagen audiovisual será reconocida por el público porque existen en el imaginario. Además de que el consumo no se circunscribe sólo a las salas cinematográficas, sino espacio donde pueda verse una película: video, televisión, Internet, avión o autobús.

## Imagen

Todo lo anterior está ligado con otro concepto que se tomó en cuenta para abordar la problemática de la discapacidad en el cine y el *videohome*: la imagen. La imagen cinematográfica como construcción y representación que tiene su referente en la realidad, una realidad también construida. “Toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cual sea su grado de iconicidad, su naturaleza o el medio que la produce” (Villafañe, 2006: 30), pues “las

---

<sup>26</sup> Aquí se entiende por consenso social el hecho de que se dan por sentadas ciertas ideas, comportamientos hacia un determinado grupo social, para nuestro caso, las personas con discapacidad.

<sup>27</sup> Esto incluye a películas donde animales o dibujos animados encarnan problemas humanos como son los valores, las opiniones políticas, sociales, culturales o problemáticas filosóficas, religiosas, éticas, morales.

imágenes son, siempre, modelos de la realidad, independientemente del nivel de realidad que aquellas posean” (Villafañe, 2002: 25). Este nivel de realidad se entiende por el grado de verosimilitud entre la imagen cinematográfica y el drama humano tanto de personas con o sin discapacidad.

El mensaje de la imagen “depende siempre de nuestro conocimiento previo de las posibilidades” (Gombrich, 1997: 44). Esas posibilidades serán circunscritas por el contexto. Se pueden reconocer los estereotipos en las imágenes cinematográficas, por el proceso de endoculturación o socialización, y el espectador las identifica en su doble vertiente: por un lado, porque tiene conocimiento previo de ellas, y por el otro, las identifica como pertenecientes a un grupo social determinado; en este caso, las personas con discapacidad son el referente material/imaginario/consensuado de las imágenes. Consensuado socialmente en cómo deben ser o comportarse las personas en esa situación.

Por otro lado, “una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. [...] Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes [...] imágenes que desarrollamos en el espacio social” (Belting, 2012: 14). El autor divide las imágenes en internas y externas, las primeras tienden más a la subjetividad y las externas a lo colectivo. “Las imágenes colectivas significan que no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época” (Belting, 2012: 27). Es decir, la percepción es contextual e histórica, y las imágenes, en este caso cinematográficas, deben ser leídas en un contexto social, con un consenso, un imaginario compartido.

### Imaginario

Para finalizar, es preciso anotar un par de ideas sobre el imaginario, pues este es parte importante en la conceptualización de la discapacidad e influencia al cine de manera radical. Cabe citar a Charles Taylor quien argumenta que el imaginario social es el modo en que las personas

imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas. [Además de que el imaginario social] lo comparten amplios grupos de personas, si no la sociedad en su conjunto [es además] la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad (Taylor, 2006: 37).

Es decir, proporciona sentido a las prácticas sociales, pues el imaginario social está incrustando tanto a nivel individual como social. Es una “idea” que se tiene de los otros a nivel personal o de amplios sectores de la población así como grupos marginados. Por su parte, Marc Auge comenta al respecto que “Se sabe igualmente que *el imaginario colectivo* informa siempre de una manera más o menos acentuada, al imaginario individual [aunque] no hay que subestimar el papel de lo imaginario y de la iniciativa individual en la conformación de lo imaginario colectivo” (Augé, 1999: 9. En negritas y cursivas en el original), esto por nacer dentro de una cultura determinada.

El imaginario se nutre y es nutrido por la tradición, por la creencia que se ha venido construyendo históricamente, esto es lo que le da legitimidad. El imaginario, es pues, una forma de concebir al mundo que cada sociedad tiene con respecto a si misma y hacia otras sociedades en un momento histórico determinado. El imaginario no es estático, sino dinámico, esto no significa que no existan remanentes de viejas ideas y se actualicen contemporáneamente. El cine es un espacio donde se puede manifestar el imaginario de una cultura determinada y donde se “materializan” y actualizan elementos de la misma.

Asimismo, la cultura moldea al cine y al *videohome*, pues ésta

por ejemplo, tiene influencia sobre los gustos y los imaginarios que la han hecho posible. Por otra parte, es evidente que los medios de comunicación y los desarrollos tecnológicos ejercen una influencia considerable, sobre: la organización del guión, la posición de los actores y de cierta manera, sobre el estatuto de la ficción. Esto da como resultado un régimen de ficción específica (Augé, 1999: 7-8).

En el ámbito de los imaginarios, pues, “el cine tiene la capacidad de recoger [las] proyecciones imaginarias y de transformarlas en historias, creíbles algunas, fantásticas otras, que nos conmueven o espantan, pero que nos llegan” (Imbert, 2010: 12); y nos emocionan, nos causan angustia o alegría, porque las compartimos colectiva y culturalmente. El cine

“nos ofrece la posibilidad de invocar nuestro anhelo y de exorcizar nuestros más profundos temores [...]. La discapacidad [...] ha proporcionado a guionistas y directores momentos de gloria, argumentos y personajes, algunos de los cuales están tan instalados en nuestro imaginario que aparecen de manera recurrente cuando se pregunta sobre aquellos títulos que abordan la cuestión” (Alfeo, 2010: 83).

Es por esto que el cine y *videohome* deben considerarse como hechos culturales, pues en ellos, el imaginario cobra sentido mediante las imágenes y los sonidos; además, son a la vez, medios de comunicación, arte, entretenimiento, bienes de información, industria, espectáculo y negocio.

## 6. Estrategia analítica

Para poder abordar el problema, partí de las dos fuentes principales: por un lado, las políticas y por el otro el cine y *videohome* por medio de elementos que considero básicos para poder entrelazarlos. En las primeras, de índole estatal, analicé la terminología, la conceptualización de leyes, decretos, normatividades y Programas Nacionales de Desarrollo; así como las instituciones vinculadas directamente con la discapacidad. Para los segundos, el Modelo visual-lexical permite observar las maneras de relacionarse la producción y la sociedad, con la discapacidad. Aunado a esto, se centra a la atención dentro de los documentos audiovisuales: las causas y las esferas de la discapacidad, la resolución de la historia y quienes encarnan la discapacidad. Asimismo, se analiza la noción práctica de la discapacidad, esto es, qué relación tiene los personajes con su propia situación: asumen su discapacidad pasivamente o activamente, son autónomos o dependientes, entre otros.

## 7. Cine y *videohome* como hechos culturales

Cuando se habla de cine una dicotomía básica aflora de inmediato, por un lado, se dice que es arte<sup>28</sup> y por el otro, que es mero entretenimiento, espectáculo. Hay quien se inclina por lo primero, otros por lo segundo, y hay algunos más que se mueven en ambos campos ya que el cine es ambos a la vez. Pueden observarse algunos segundos de muy buen cine en una película comercial, y una película de arte puede ser espectacular y recurrir a elementos del cine de masas. Por otro lado, la dicotomía obedece a que se privilegia el cine como arte para minorías y el cine como espectáculo para las masas.<sup>29</sup> Sin embargo, en los dos, participan el director, el productor, el guionista, los técnicos, etcétera, así como los distribuidores y exhibidores.

---

<sup>28</sup> El crítico italiano Ricciotto Canudo publicó en 1911 su “Manifiesto de las siete artes” donde usó por primera vez el término de séptimo arte para referirse al cine. Éste, era para Canudo una síntesis total que había nacido de la Máquina y del Sentimiento. Además de que “necesitamos al cine para crear al arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes” (en Romaguera y Alsina, 2010: 16-16).

<sup>29</sup> El tema de las masas ha sido desarrollado por múltiples teóricos de lo social, y entrar a este tema rebasa los objetivos del presente trabajo. Para mayor información puede consultarse *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset; *Masa y poder* de Elías Canetti; y, por último, un pequeño libro que describe muy bien la masa contemporánea *El desprecio de las masas* de Peter Sloterdijk, por mencionar sólo tres obras de las tantas que hay. Estos tres autores tienen en común la idea de “descarga” como algo que identifica a las masas: “el instante en que todos los que forman parte de ella se deshacen de sus diferencias y se sienten iguales. Las jerarquías que dividen, las individuaciones que diferencian, las distancias que separan; todo esto queda abolido en la masa” (Vásquez, 2008: 81). Frente a un documento audiovisual, todos están consumiendo un mismo producto, y lo hacen en espacios al mismo tiempo o en tiempos y espacios diferentes.

Sea como fuere, y esto es lo más importante: el cine es un producto cultural, que apareció bajo circunstancias históricas y bajo ciertos elementos técnicos,<sup>30</sup> además de irse formando junto a otros productos culturales. Este aspecto lo comparte el *videohome*, aunque su historia es más reciente y apareció bajo el entorno del capitalismo neoliberal.

Con respecto al cine, Edgar Morin habla de cómo el agonizante siglo XIX legó dos nuevas máquinas. La primera realizaba uno de los más viejos sueños del hombre que es surcar el cielo, alzar el vuelo, dejar abajo la tierra. La segunda, consistió en reflejar la realidad de esa tierra, de ese lugar que se quiere dejar e irse volando. De esta manera, “mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor” (Morin, 197: 14).<sup>31</sup> No olvidemos que las primeras escenas filmadas eran de la vida cotidiana como puede comprobarse en los documentos audiovisuales de finales del siglo XX.

Por su parte, Román Gubern comenta que el cine y los *comics* surgieron contemporáneamente. Éstos últimos, nacieron “como hijos de la caricatura y el chiste gráfico<sup>32</sup> y ligados a la tradición de la literatura infantil, por lo que en sus primeros años relataron casi exclusivamente travesuras infantiles”. Por su parte, el cine “operaba con el naturalismo del instrumento fotográfico y pretendía, como los comics, entretener al público [y] descubrió de modo muy natural el mundo de la aventura, que le venía brindado por la tradición de la novela popular del siglo XIX y de comienzos del actual [siglo XX]” (Gubern, 1977: 125).

Otro dato interesante es que en 1895, cuando los hermanos Lumière daban su primera función de cine, eran descubiertos por el físico alemán Wilhelm Conrad Röntgen (o Roentgen), los Rayos X; al respecto, Ángel Quintana comenta que éstos, “se convirtieron en un instrumento técnico que permitía ver más allá de las apariencias y pasar de un mundo visible a un mundo visionario” (Quintana, 2003: 56). A este mundo visionario el cine lo promocionará a lo largo de su historia, donde la tecnología juega un papel preponderante,<sup>33</sup> no olvidemos que el cine también es hijo de la tecnología de la época, y la tecnología misma será usada como un elemento amenazador o salvador en el cine de ciencia ficción.

---

<sup>30</sup> En este espacio es importante tener en cuenta a Virgilio Tosi (1993: 10-11), pues comenta que el origen del cine es científico, producto de la revolución industrial, y su nacimiento no tiene vínculos con la invención del espectáculo cinematográfico.

<sup>31</sup> Hay que aclarar que Edgar Morin diferencia entre el Cinematógrafo y el cine propiamente dicho. Su obra reflexiona el paso de uno al otro, por medio de conceptos como fotogenia, el doble, la metamorfosis del tiempo y del espacio, el cosmomorfismo, entre otros.

<sup>32</sup> De acuerdo con Román Gubern, de ahí procede su nombre en lengua inglesa de *comics* o *funnies*.

<sup>33</sup> Baste como ejemplo el cine de ciencia ficción como su máxima expresión, pero también en otros géneros cinematográficos.



¿Qué podemos sacar en conclusión de estos tres ejemplos que nacieron o se desarrollaron junto al cine? Primero, que aparecen bajo ciertas circunstancias socio-técnico-históricas, con tecnología que ya existía y que se va adaptando. Segundo, y como bien lo apunta Marcel Lapierre, “El invento del cine resulta de una larga serie de trabajos científicos y del gusto que ha tenido siempre el hombre por los espectáculos de sombra y luz” (en Morin, 1977: 18), además la creatividad del ser humano. Sin embargo, a diferencia de otros productos culturales, el cine no tiene una prehistoria tan larga, es hijo de nuestro tiempo, “pues a diferencia de lo que sucede con la pintura, la música o la arquitectura, el cine no tiene detrás suyo siglos de tenebrosa prehistoria. El cine es un arte de nuestro tiempo” (Gubern, 1982: 9).

De la misma forma, el *videohome* es de nuestro tiempo y tiene menos de historia tenebrosa que el cine. Su aparición se debió a cuestiones políticas y económicas, pues como bien comenta Alberto Acuña

El videohome nació en México a finales de los años 80, fue una época en que los exhibidores decidieron no proyectar más cintas de los hermanos Almada y anexas, por lo que muchos realizadores se quedaron sin pantalla de proyección, no teniendo otra vía que el video como único medio posible de difusión. Así, los albores del videohome en México iniciaron con cintas filmadas en 35mm pero copiadas a video para su distribución (citado por Alemán, 2012).

Un nuevo mercado nacía en aquellos años, el cual ya tenía un público cautivo que seguía las aventuras de los hermanos Almada y compañía. Una industria que hoy sigue vigente y que no se mete en mayores complicaciones, pues

Se trata de cine popular, un género que piensa como ningún otro en el público y cuando encuentra una fórmula la explota al cansancio; cuando la riega no se detiene a buscar culpables, sino que continúa buscando formas de complacer a la audiencia (Citado por Alemán, 2012).

Además de que

no sabe de pretextos, que lo suyo es contar historias pero enfocándose en el retorno de la inversión, es un mundo que no depende de grandes estrellas ni directores de renombre, un género que no sabe de pretextos, que no le teme al internet ni a la piratería, un género que sobrevive y es negocio en México. Es un género pragmático y carente de pudor: su fin ulterior es hacer dinero (Alemán, 2012).

Hacer dinero, es lo que hoy día determina la mayoría de las acciones, no sólo de la industria del cine y el *videohome*, sino de todo tipo de industria. Esto es común en nuestros días.

La pregunta aquí sería ¿qué entendemos por “nuestro tiempo” y qué se articula en él? De inmediato sale a relucir el término moderno. La modernidad como proceso histórico-social

presentó elementos tanto de continuidad e innovación como de ruptura. Duró siglos e implicó una acumulación de conocimientos, de técnicas, de medios de acción, así como el surgimiento de clases, de ideologías e instituciones que fueron configurando la modernidad misma. Es decir, emergían de la modernidad, pero a su vez la iban transformando. Es una etapa donde se relaciona lo económico, con lo político, con lo social, y lo cultural; donde van interactuando estos espacios hasta configurar la moderna sociedad burguesa, el capitalismo y una nueva forma de organización política: el denominado Estado-nación. Hay que apuntar que este fenómeno se da en países que controlan y ponen como ejemplo a seguir esos mismos elementos: Europa occidental y los Estados Unidos.

La modernidad se da en un espacio geográfico determinado, mismo donde el cine aparece. Éste es uno de los múltiples productos de la modernidad, y es moderno el cine porque emerge dentro de un conglomerado de prácticas e ideas sobre una concepción del mundo, de la sociedad, de la cultura. Es por esto que el cine como producto cultural “es reflejo” de la sociedad que lo crea y lo consume. En esto radica su importancia ya que “las películas reflejan situaciones, modos de vivir y de sentir, que convierten el celuloide en documental de una época determinada” (Martínez-Salanova, 1997: 26). Dicho de otro modo, y como bien lo argumenta Rodrigo Gómez García retomando a Renato Ortiz, en un producto cultural hay que considerar por un lado “los elementos dinámicos que contribuyen en la elaboración de las culturas e identidades nacionales y, por el otro, como mercancías producidas y distribuidas en una estructura industrial capitalista” (Gómez, 2005: 253). De esta forma, cine y *videohome* pueden servirnos para entender y comprender lo que pasaba y pasa en una época y sociedad determinada.

Si el cine es moderno y posmoderno,<sup>34</sup> el *videohome* es más esto último, o en el mejor de los casos, aparece en el neoliberalismo, pues, apareció cuando en el poder estaban los tecnócratas que gobernaban bajo la idea del neoliberalismo de Harvard. Los dos productos culturales –cine y *videohome*– no pueden escapar de la cultura donde se desarrollan.

Una vez que se ha llegado hasta aquí, una pregunta salta de inmediato ¿qué es el cine? ¿Qué es el *videohome*? Al ser éste último pariente muy cercano del primero, tiene sus genes; pero también su crecimiento y desarrollo propio. Igual que el cine, el *videohome* es una industria, tiene

---

<sup>34</sup> Posmoderno al menos si hacemos caso a la temporalidad marcada en *La condición posmoderna* (1987) de Jean-François Lyotard y que abre el camino hacia una nueva conceptualización del universo social, cultural, artístico, literario, filosófico; una crisis o fragmentación de conceptos como son la cultura, el Sí mismo o la sociedad, además de una pérdida de fe en los grandes relatos como los de la religión y la ciencia.

producción, distribución pero no salas de exhibición,<sup>35</sup> es un medio de comunicación y un entretenimiento.

Veamos el caso del cine e iré tejiendo sobre éste el *videobome*. Entonces, ¿Qué es el cine? Para responder es necesaria una revisión de su historia y aun así quedaríamos cortos, ya que se tendría que partir tanto del sustrato material y técnico de filmación, pasando por lo subjetivo de los actores de carne y hueso que hacen el cine, hasta el espacio donde se reproduce, proyecta, se consume, es decir, las salas cinematográficas o de proyección.<sup>36</sup> Esto excede los límites planteados en el presente trabajo. Es por esto que sólo proporcionaré algunas definiciones que tienen que ver más con lo social que con lo material y lo tecnológico.

Para empezar, se podría citar la idea de Pierre Sorlin, quien comenta que el cine

habría podido seguir siendo una diversión, una curiosidad de feria o un instrumento de observación científica: el capitalismo lo dotó, poco después de su nacimiento, de una base industrial y financiera que le permitió convertirse, en pocos decenios, en un espectáculo abierto a las masas (Sorlin, 1985: 67).

Sin embargo,

el cine tampoco es el primer arte de masas o arte popular. Sabemos que tanto el teatro griego como el teatro isabelino eran teatros populares, y no patrimonio de unos cuantos privilegiados. Pero si es el cine el primer medio de comunicación de masas que por sí mismo ha dado origen a una industria del entretenimiento (Jarvie, 1974: 165).

Con estas ideas, podemos ver que el cine es una industria. Un tipo peculiar de industria,<sup>37</sup> que se mueve entre la producción, la distribución y la exhibición. Es decir, hay un sistema que funciona para que el espectador (público) pueda acceder a las películas como producto, ya sea

---

<sup>35</sup> Aunque el productor y actor de *videobome* Rubén Lara buscó llegar a las salas cinematográficas en Monterrey con su película *Peligro Mortal* (2010) de Miguel Marte. Véase la ficha en: <http://www.filmaffinity.com/es/film637066.html> (9 de septiembre de 2013). De acuerdo con Elporvenir.mx esta película se estrenó el 18 de marzo de 2012. Véase: [http://www.elporvenir.mx/notas.asp?nota\\_id=559487](http://www.elporvenir.mx/notas.asp?nota_id=559487), puede consultarse una noticia relacionada en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=3403](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3403) (9 de septiembre de 2013).

<sup>36</sup> El cine también se consume en varios formatos que se han ido modificando en el transcurso del tiempo: Video Beta, Video VHS, DVD, y ahora el *Blue-Ray*; además no hay que olvidar la Televisión, y por su puesto el Internet.

<sup>37</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*, definieron al cine como una industria cultural pues “El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos” (Adorno y Horkheimer, 2009: 166). Cabe aclarar que en su momento los autores diferenciaron “cultura de masas” de “industria cultural”, hoy día, muchas veces, ambos conceptos se usan como sinónimos. Para el caso de México, puede revisarse el artículo de Eduardo de la Vega Alfaro “Cine e industria cultural en México: ¿hacia un enfoque sociológico?” donde el autor da un repaso muy general de lo que es industria cultural, así como los autores que han abordado el tema del cine como industria y la problemática en México.

en las salas de cine o en los diferentes formatos que se han puesto en el mercado para su consumo. De acuerdo con Stanley Cavell, se pueden considerar a “los films como bienes materiales especializados, producidos por una industria orientada a satisfacer los gustos de un público de masas” (Cavell, 2008: 31). A esto hay que agregar que en la película como producto terminado, confluyen muchos elementos que trascienden lo meramente material de la cinta, y aquí entra otro elemento más que hacen importante al cine para su estudio, pues como bien lo dice Enrique Martínez-Salanova, el cine “es fantasía y ficción, ilusión y quimera, sueño y visión, artificio y realidad. Sus resultados pueden plantear problemas y cuestiones, cambiar conductas, establecer controversias y originar mensajes” (Martínez-Salanova, 1997: 24). El cine, puede crear opiniones, puntos de vista, crear tendencias de moda, influir fuertemente en los gustos de público. Vemos pues, que el cine es complejo para establecer una definición clara y que abarque todos esos elementos.

Con respecto al *videohome*, de las tres partes de la industria, sólo la exhibición no está tan contemplada para éste; su exhibición es directa en casa como lo son los diferentes formatos posteriores a la pantalla del cine. La industria del *videohome*, que busca la recuperación de la inversión es igual que en el cine, pues la producción busca recobrar el dinero invertido en los largometrajes, pues

Un filme es, ante todo, un objeto comercial; cobra vida cuando un hombre de negocios, el productor, se interesa en el proyecto y asegura el financiamiento, inmoviliza un capital importante y, si logra hacer carrera, produce grandes ganancias a quienes han invertido en él directa o indirectamente, y después a quienes lo han realizado (Sorlin, 1985: 80).

Sin embargo, aquí estamos apenas en el primer esbozo del largo camino por el que tiene que transitar una película, ya que

producción no equivale simplemente a fabricación: se añade el concepto de un proceso que incluye el conjunto de los factores sociales que acompañan la puesta en operación, la construcción, la circulación de los objetos: la fabricación no es más que a etapa material de la producción (Sorlin, 1985: 67).

El mismo autor comenta que al pasar del financiamiento a la realización, el filme y por supuesto el *videohome* se cargan de expresiones ideológicas y se materializa como producto cultural. Esto es, no sólo hay que tener dinero para realizar un filme, sino una idea que pueda ser consumida; esto es, un producto. Ramón Carmona resume bien cuando habla que las películas

son productos elaborados por una industria determinada, con intereses económicos e ideológicos concretos, y se venden en un mercado específico; en consecuencia, sus condiciones materiales de presentación, distribución y consumo son las que son en tanto en cuanto surgen *de* y circulan *en* el interior de una institución, socialmente aceptada, que incluye un canon historiográfico, una teoría y una crítica (Carmona, 2010: 43. Cursivas en el original).

Otra idea más a destacar es que tanto el cine como el *videobome* son entretenimiento. No hay que olvidar esto, ya que son fuentes de diversión, por lo que el espectador encuentra placer o gusto el ver una película, ya sea sentando en la butaca comiendo golosinas o en su casa haciendo lo mismo. En ambos caso, se emociona con los enredos, las peripecias, las pruebas, los dramas por las que los personajes pasan para salir airosos de la problemática en la cual se encuentra, o los castigos por ciertas faltas que cometieron. Es claro que algunos prefieren ir al cine, otros prefieren el *videobome*, pero todos buscan entremeterse, divertirse, emocionarse con el documento audiovisual.

Es necesario además apuntar que el cine y el *videobome* son también medios de comunicación y pueden formar, entretener, informar. En lo concerniente a formar, un ejemplo claro fue *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*) (1934) de Leni Riefenstahl en la Alemania nazi. El cine comunica por medio de las imágenes, el sonido, la luz y la sombra (al igual que el *videobome*). Puede educar, cambiar ideologías o acentuar las ya existentes, reconocer ciertos valores como los más idóneos, transformar comportamientos que se desenvuelven en una sociedad determinada. No obstante, hay que mencionar que el receptor no es meramente pasivo a la hora de ver una película, tiene agencia, la cual involucra la constitución subjetiva y forma criterios de aceptación o no de la historia que se cuenta. Aquí radica la importancia del grado de verosimilitud en el filme para que un sujeto pueda tener su propio criterio con respecto a determinada película. Vemos que si bien el cine y el *videobome* pueden cambiar ciertos rasgos en el espectador, éstos no son meramente pasivos, pueden discernir y emitir juicios sobre lo que ven en la pantalla.<sup>38</sup>

El cine al ser un medio de comunicación –como hemos visto con la “propaganda” en la Alemania nazi, también podemos citar el caso de México con el cine nacionalista de la Época de Oro–, ha contribuido a la formación y puesto en circulación ciertas representaciones sobre

---

<sup>38</sup> Aunque también pueden creer todo: “Cuando vi *The Matrix* en un cine de barrio de Eslovenia, tuve la oportunidad única de sentarme al lado del espectador ideal para la película, es decir, de un idiota: un hombre que rozaba la treintena, sentado a mi derecha y, tan absorto en la película, que constantemente molestaba a los otros espectadores con exclamaciones como: «¡Dios, la realidad no existe!»...” (Žižek, 2009).

la realidad, que algunas veces se vuelven totalitarias o tratan de legitimarse sobre otras o bien se aceptan tal cual, pues apelan a la realidad social.

Por último, la Comisión Federal de Mejora Regulatoria (COFEMER), en su estudio sobre los efectos que tuvo la Regulación de la Industria Cinematográfica, definió al cine desde una postura económica como un bien de información que

plantea una doble problemática de información. Por un lado existe un problema en lo que se refiere a su consumo, en el cual el consumidor no conoce *ex ante* la calidad de la película; por otra parte, existe un problema en la oferta, en el cual no es posible conocer *ex ante* el éxito de la película, lo que traerá implicaciones en cuanto al financiamiento de su producción y en su estructura de costos (COFEMER, 2011: 11).

Ante esta problemática, la industria realiza algunos movimientos para intentar salir avante de las mismas. Me interesa resaltar, que para el primer problema, se recurre a la publicidad, a la crítica de expertos y a la reputación de los participantes en la industria (COFEMER, 2011) para tratar de cubrir los huecos que se abren entre la industria, el producto y el consumidor.

La reputación de los participantes incluye no sólo a productores, directores, sino también actores que encarnan el personaje con el cual el público se identificará para justificar el castigo o premio al final de la historia. Esta identificación estará mediada por el grado de verosimilitud que tenga el actor en la encarnación del drama humano y que será acompañada para acrecentar dicho acto por música, sonidos o silencios, así como por el enfoque de la cámara y la iluminación.

Para el presente trabajo, el cine y el *videohome* son productos culturales donde la sociedad plasma de manera más o menos verosímil los problemas que considera relevantes y significativos, problemas que tienen que ver con el quehacer humano, social, cultural, político, económicos, religioso, etc. Además, los dos son un medio de comunicación y una industria por la cual se legitiman o ironizan una cierta concepción de sujeto que tiene la sociedad donde se desarrollan. Ambos deben ubicarse en su contexto socio-histórico-tecnológico determinado para poder entenderlos y comprender el contexto social de donde proviene. A esto hay que agregarle que en los dos se da un proceso mediante el cual se va construyendo un discurso más o menos verosímil y con cierta veracidad, de tal forma que el espectador se sienta identificado con alguno de los personajes y con la historia, que pueda tener coherencia en relación a lo subjetivo (el mundo del espectador) como el objetivo (el del contexto social). Esta verisimilitud está íntimamente ligada con lo que se considera realidad como construcción social en un contexto determinado. No se pueden separar pues, del contexto o “realidad” de donde provienen y a donde regresan los dos documentos audiovisuales. “El film no puede entenderse

aisladamente como una forma artística «sui generis», sino que debe serlo como el medio característico de la cultura de masas contemporánea que se sirve de las técnicas de reproducción mecánica” (Adorno y Eisler, 1976: 13).<sup>39</sup> Es decir, hay que tomar en cuenta el contexto en el cual pretende abordarse la problemática del cine relacionado con algún tema social.

Ya no estamos pues sólo en la elaboración/filmación de una determinada película, en su materialidad como cinta de celuloide, sino sobre la temática que abordará ese filme, quién la dirigirá, quién realizará el guión, qué actores encarnaran los personajes,<sup>40 41</sup> entre otros elementos. En esto reside la película como producto cultural, tanto a nivel material como ideológico, temático, de género cinematográfico. Volvemos a repetir una vez el papel que juega el contexto cultural para la realización de filmes. Las palabras de J. P. Mayer son contundentes al respecto: “el realizador y el guionista viven en una sociedad concreta. Sus obras deben necesariamente reflejar o interpretar la vida social a la cual ellos pertenecen” (citado en Heusch, 1988: 6). La idea que aquí nos interesa es la de interpretación, ya que a partir de ésta, se construye el cine. La interpretación que los cineastas tengan del mundo tiene que estar más o menos en sintonía con la de los espectadores para obtener el mayor grado de similitud con la realidad. Esto no significa que no pueda innovarse, traspasar estas fronteras y presentar propuestas, ya que sin esto último, todo quedaría estancado.

Los cineastas influyen en cierta medida a los espectadores, pues como bien argumentó Andrew Tudor

Con la llegada del film se produjo por primera vez una amplia articulación común de creencias, aspiraciones, antagonismos y dudas en gigantescas masas de poblaciones de las sociedades modernas. Por primera vez los hombres [y las mujeres] podían compartir los mismos sentimientos simultáneamente y en todos los lugares en que era posible proyectar una película (Tudor, 1975: 12).

---

<sup>39</sup> La idea de reproducción mecánica ya la encontramos en Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* de 1936. Por otro lado, ya se anotó también el trabajo de Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*. Esto es de suma importancia ya que el cine es consumido por grandes cantidades de personas por su reproductibilidad; tanto de la copia misma como de los formatos de video. Si bien, habrá películas que no vuelvan a ser vistas en pantalla grande, -a menos que sean parte de un acervo filmográfico de alguna institución y ésta las proyecte nuevamente en sus pantallas (por ejemplo la Cineteca Nacional de México)- pueden ser vistas en los formatos de video.

<sup>40</sup> Richard Dyer en su obra *Las estrellas cinematográficas* analiza el fenómeno de cómo parte del fenómeno cinematográfico tiene que ver con las estrellas, sobre su interpretación así como la imagen que dan y que se construye a su alrededor, esto en relación al *Hollywood*. Sin embargo, dicho análisis puede trasladarse, con ciertas modificaciones a otras cinematografías, para nuestro caso, la mexicana.

<sup>41</sup> Hay que aclarar que no siempre se recurre a actores “profesionales”, es decir, con carrera cinematográfica reconocida; se recurre también a actores de teatro, de televisión y *amateurs*. Esto obedece a las inquietudes de la producción, del director, del guionista, etc., para dar una mayor credibilidad a la historia, por política o por ideología de la producción.

Este autor nos proporciona interesantes elementos de reflexión que siguen vigentes hoy día; a esto se le puede agregar, que el cine uniformiza, bien sólo noventa minutos o bien días e incluso meses, ciertas conductas, aspiraciones o emociones en los espectadores. Para lograr esto, el cine recurre al estereotipo por economía temporal; para que el espectador pueda rápidamente acceder, entender y creer en la historia que se está contando, debe ver cierta similitud con la realidad empírica a la cual está habituado o cree estarlo. Es por esto que una película por más o menos realista tiene que obedecer a un mínimo de veracidad por un lado, y por el otro que parte de su argumento sea verosímil con la realidad, no una calca perfecta (pues no existe tal), pero sí que mantenga vínculos con esa realidad de la cual parte. La realidad a la cual me refiero es la del consenso social, quienes hacen esto, son los cineastas. No está de más decir que éstos y el grupo de espectadores pueden pertenecer a un mismo contexto cultural o a uno diferente. Si pertenecen al mismo, es más fácil el entendimiento; si pertenecen a diferentes contextos, el diálogo será un poco más difícil pero no imposible.

Es clara la relación que existe entre cine, *videobome* y sociedad, además de que dicha relación es compleja. Cineastas, videastas y espectadores comparten, algunas veces sí y otras no, la misma sociedad, con los mismos valores e ideas trascendentales. Es por esto que

Las imágenes cinematográficas sin duda son influidas por la cultura popular, los acontecimientos sociales del momento y las bases ideológicas de quienes se relacionan con la industria del celuloide. A la vez, al exhibirse una obra filmica, ésta consigue en el público un efecto que genera, y en especial reafirma, imágenes e ideas acerca de las situaciones y los personajes mostrados en la pantalla (Maciel, 2000: 21).

El cine y el *videobome* se nutre de la realidad y de la imaginación; de la fantasía, de los sueños; del día y de la noche; de los miedos y anhelos, de los deseos y pesadillas; del imaginario de cada cultura, de cada grupo social; de lo que se quiere o prefiere olvidar, de lo que debe o tiene que ser recordado. Quienes lo nutren, son los que hacen el cine, los que mueven la industria: directores, guionistas, productores, técnicos, distribuidores, exhibidores y por supuesto, el consumidor, el público, las audiencias. Éstos son los constructores de la verosimilitud/veracidad y del cine como producto cultural con sus múltiples representaciones. En este sentido, “la utilización y la práctica de los modos específicos de escritura son las armas que están vinculados a la sociedad que produce la película y la que lo recibe” (Ferro, 1988: 17. Traducción propia). El cine “se puede contar entre los factores que han contribuido, para bien o para mal, a que el mundo actual sea como es” (Soubllette, 2001: 11), pero también ese mundo contribuye al cine, pues “es bastante raro que un filme [y el *videobome*] sea completamente ajeno



a la actualidad, pero lo propio del filme [de ambos] es transformar, distorsionar el acontecimiento tomado al contacto inmediato” (Sorlin, 1985: 251).

Como productos culturales, el cine y el *videohome* pueden decirnos mucho de lo que una sociedad piensa, anhela, desea, teme, proyecta, margina, etcétera. Desde esta perspectiva, se aborda el tema de la discapacidad en el cine mexicano y el *videohome* y su relación con las problemática de discapacidad y las políticas públicas.

El cine y el *videohome*, como hemos visto, nacen cada uno en una época y se ha venido desarrollando junto a la tecnología; además de que hay que tener en cuenta los elementos históricos, sociales y culturales que lo acompañando en este proceso de desarrollo que ha llegado hasta hoy día. No se olvide tampoco los formatos tanto análogos como digitales, el internet y la televisión donde se puede consumir cine. Como han dicho por ahí, el cine ha llegado para quedarse. Mientras haya espectadores habrá cine, y *videohome*. No importa si la película es buena o mala, pues no se está juzgando como crítico, sino a partir de lo social. El cine y sus derivados como productos culturales. Además, el cine es performativo, porque provoca en el espectador un cambio, por mínimo que sea, es significativo.

Al ser el cine y el *videohome* productos culturales, medios de comunicación, entretenimiento e industria, ambos pueden ser objeto, fuente y medio de conocimiento antropológico. Tal como lo argumenta Francisco Gallardo “El cine de ficción [al cual yo agrego el *videohome*] es uno de los medios de comunicación visual de mayor influencia en la circulación de valores y creencias en el mundo contemporáneo, [pues] se trata de un producto que no es el resultado de una misteriosa actividad, sino que [es] algo realizado por y para seres humanos” (Gallardo, 2008: 317). Esta es la dialéctica a la que líneas arriba aludimos y que nos permite llevar a estos documentos al terreno antropológico y ver de qué manera se representa la discapacidad, pues el espectador también contribuye a la representación.

En ambos documentos, los cineastas recurren a las representaciones de lo social mediante el estereotipo y a la verosimilitud en tanto drama humano para poner en marcha el imaginario, el consenso social sobre un tema en particular, y donde los espectadores, en mayor o menor grado, sentirán empatía o antipatía por los personajes y situaciones que se representan en el documento audiovisual.

Para cerrar, retomo un par de ideas de Jorge Grau Rebollo en relación a los filmes como documentos etnográficos y cito *in extenso*:

Que el carácter documental de un producto fílmico (o audiovisual por extensión [a lo cual yo agregaría el *videohome*]) depende de cada contexto particular de investigación y

debe ponerse siempre en relación con su propio contexto de origen, esto es: la coyuntura social, política, económica e ideológica bajo la que se configura.

El presunto carácter documental de un filme viene determinado por la adecuación de sus planteamientos a los objetivos y diseño de cada investigación.

El valor de las situaciones presentadas [...] radica en buena medida en su configuración refractiva, no es su reflejo directo y fiel de la realidad” (Grau, 2005).

Esto es lo que le proporciona los nutrientes a ambos documentos audiovisuales para el interés antropológico en ellos y a partir de los cuales analizo las representaciones de la discapacidad motriz.

#### 8. Organización de la tesis.

En primer momento tenemos una introducción general (de la cual esto forma parte) donde se describe el objetivo de la investigación; un breve estado del arte de los estudios de la discapacidad en el cine; una visión tanto del cine como del *videohome* además de productos culturales, son entretenimiento, medios de comunicación, bienes de información, lo cual los hace idóneos para ser fuente, objeto y medio de conocimiento para la antropología; así como los conceptos a partir de los cuales abordé la problemática de la discapacidad.

En el primer capítulo se aborda de manera general, partiendo del cardenismo hasta el año de 1979 de la administración de José López Portillo, las diferentes conceptualizaciones de las políticas públicas dirigida hacia la discapacidad, entretrejiéndolas con películas donde aparezcan personajes que estén en situación de la misma. Este ejercicio no es a profundidad, pero nos proporcionará un panorama de la situación que se vivía en el país antes de entrar de lleno a los años de 1980 a 2010.

Estos treinta años los dividí en dos capítulos. En este sentido, el segundo capítulo aborda de 1980 a 1994, la última parte del sexenio de López Portillo al término de la administración de Salinas de Gortari. Esto porque en 1993 hubo un cambio en la conceptualización de la discapacidad a nivel mundial y con repercusiones nacionales; México firma el Tratado de Libre Comercio (TLC) y esto tiene grandes repercusiones en el cine, pues México incluyó sus industrias culturales al libre mercado. A la par que se van describiendo las políticas públicas, los hechos del ámbito internacional se describe el análisis de las películas y sus representaciones de la discapacidad a esos años. Por su parte, el tercer capítulo aborda la segunda y última parte del análisis. Esto es, de 1994 con Ernesto Zedillo hasta la administración de Felipe Calderón y se continúa con la estructura trazada en el capítulo anterior. México en 1994 tiene por primera vez una política de Estado hacia la discapacidad;

entra en vigor el TLC, que trae como consecuencia una baja producción estatal y hay un desnivel en el consumo entre el cine mexicano y el extranjero, en su mayoría proveniente de *Hollywood*. En Chiapas hay un levantamiento armado conocido como Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Por último, se arribana a las conclusiones del trabajo en su conjunto, y se proporcionan unos cuadros como resumen de cada uno de los periodos para observar tanto el comportamiento visual-lexical de los documentos, como la terminología de leyes y organismos nacionales e internacionales.

Por otro lado, se adjuntan cuatro anexos. En el primero de ellos se describen documentos donde aparecen otros tipos de discapacidad motriz que por los criterios y argumentos de selección quedaron fuera del corpus central; el segundo describe cuatro discapacidades (mental, auditiva, visual y del habla) en documentos que datan de 1980 a 2010; y en el tercero se enlistan las películas no accesibles durante el trabajo de campo realizado entre septiembre y principios de diciembre de 2012; y por último en el anexo IV se enlistan las películas de 1910 a 1979 que encontré ligadas con la discapacidad y citadas en el capítulo 1.

Las políticas dirigidas a la población con discapacidad han tenido varias transformaciones conceptuales a partir de mediados del siglo XX; estos cambios conceptuales son estatales. Hay que tener en cuenta también, que esto en parte ha sido posible por las constantes demandas de asociaciones de y para personas con discapacidad, no sólo en el país sino a nivel mundial para que se reconozcan sus derechos. Por otro lado, las representaciones de la discapacidad realizadas por el cine se remontan al origen del mismo; representaciones que por un lado se han nutrido del imaginario social y por otro, propuestas por el medio cinematográfico. Desde fines de la segunda década del siglo XX en México se abordó el tema de la discapacidad con *Santa* (1918) de Luis G. Peredo; sin embargo, es a partir de la década de los treinta cuando comenzó a resaltar y a ser representada de manera recurrente.

# CINE, DISCAPACIDAD Y POLÍTICAS

## 1.1. Actualidad

Cuando llegó la alternancia política al país en el año 2000, muchos veían un cambio serio en el panorama general de México, pues se acabaría el poder de los padres, hijos y nietos herederos de la Revolución Mexicana que controlaban el país por setenta años; y otros, con más reserva, veían una continuidad pero con otros nombres (hombres/mujeres) en el poder.

El abanderado para lograr ese cambio fue Vicente Fox Quesada. En su administración (2000-2006), todo fueron leyes pero ninguna con incidencia real para un cambio en la problemática de las personas con discapacidad. Se habló de derechos, integración, discriminación. El 11 de junio de 2003 se promulgó la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, la cual tuvo como antecedente, la reforma de 2001 al Artículo 1º en el párrafo tercero de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Dicha Ley reglamentó ese párrafo, además que dio origen al Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED), organismo ligado entre otras problemáticas sociales, con la discapacidad. Otro hecho importante fue la promulgación en 2005 de la Ley General de las Personas con Discapacidad (LGPCD), y que permitirá la creación del Consejo Nacional para las Personas con Discapacidad (CONADIS). Sin embargo, esto fue posible al importante avance que se dio con la creación del Programa para el Bienestar y la Incorporación al Desarrollo de las Personas con Discapacidad (CONVIVE) en el sexenio de Ernesto Zedillo y este a su vez, por el empuje de las organizaciones de y para personas con discapacidad que a lo largo de los años se han movilizadas.

En el ámbito internacional, y por iniciativa de México, la Asamblea General de las Naciones Unidas “estableció el comité *ad hoc*, que de 2002 a 2006 trabajó en el borrador del texto de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD), la cual fue aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 13 de diciembre de 2006 y abierta a firma y ratificación de los países el 30 de marzo de 2007,<sup>42</sup> entrando en vigor en México el 3 de mayo de 2008 (Gamio, 2009: 435; SRE, 2011: 11). Con esta Convención se deja

---

<sup>42</sup> México la firmó ese mismo día y la ratificó el 3 de mayo de 2008.

de lado la visión médico y asistencialista hacia las PCD, para dar paso a una centrada en los derechos económicos, sociales, civiles y políticos. Así entramos a una nueva concepción de la discapacidad emanada de los derechos humanos. Para la convención:

la persona con discapacidad incluye a aquellas que tengan deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo que, al interactuar con diversas barreras, pueden impedir su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones de los demás (CONAPRED, 2010: 12; A/RES/62/170).

Si bien en el sexenio de Fox hubo esfuerzos a favor de las personas con discapacidad, pues es de notarse la influencia que tuvo México en la CDPD, a nivel federal dichos cambios no fueron sustanciosos, pues se recurrió una terminología ajena a la Convención: “personas con capacidades diferentes”, término no reconocido por algún académico o institución.

Que a partir de estos años se empiece a hablar en el país de los derechos de las personas con discapacidad, obedece a décadas de lucha por parte de asociaciones de y para personas con discapacidad, y que el Estado plasma en instituciones, las cuales serán las encargadas de dirigir, coordinar, planear las políticas públicas para esa población.

Estas políticas públicas han devenido a lo largo de la historia bajo distintos nombres: beneficencia pública, seguridad social, justicia social, asistencia social, y que hoy día de una u otra manera siguen vigentes, no explícita, pero sí implícitamente enfocadas a población denominada marginal o grupos vulnerables. Por otro lado, “México es un país que tradicionalmente ha sido atento con el sector de la población de estas características; de hecho, tenemos importante historia de ayuda a las personas con discapacidad” (De Anda, 2003: 75-76).<sup>43</sup>

El hecho de que en la primera década de siglo XXI se hable de derechos es un avance importante y sustancioso, pero no definitivo, pues al parecer todo queda en lo políticamente correcto desde lo estatal.

Algunos elementos de lo políticamente correcto, a mi parecer, lo podemos observar en la multipremiada *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, un tríptico unido por un choque de autos, donde la segunda historia, narra más visual que lexicalmente las peripecias de Valeria (Goya Toledo), una joven, bella y prominente modelo que pierde empleo, pierna y casi su amante Daniel (Álvaro Guerrero). Lo dramático y visual se impone a lo lexical. Lo que antes se nombraba como “minusválido”, “impedido”, “inválido”,<sup>44</sup> y todo los prejuicios que

---

<sup>43</sup> En relación al México prehispánico puede consultarse (Rocha, 2000).

<sup>44</sup> Estos términos se conservan tal cual aparecen tanto en las políticas como en los documentos audiovisuales. Además son de uso cotidiano. Cuando no sea así, recorro al de persona con discapacidad.

conllevaban, ahora lo nombra la cámara con ayuda de la luz, el color, el ralenti o *slow motion*. Aunque ella también se asume pasivamente ante su discapacidad. Estas ideas, también han devenido a lo largo de la historia del cine en general y del mexicano en particular.

Pero no todos los personajes se asumen como pasivos. El caso de El Tigre (Alberto Estrella) en *Amar a morir* (2009) nos proporciona una manera activa de relacionarse con su discapacidad. Él es un narcotraficante que se sabe poderoso y controlador no sólo de su territorio sino también de su mujer. No se deja vencer por su discapacidad, ni ésta le impide ser funcional para el medio en el que se desenvuelve.

Personajes pasivos o activos, que se comportan como personas con discapacidad y no como “minusválidos”, es decir, dependientes o fracasados, es lo que veremos entre los años 1980 y 2010. Estas representaciones, algunas veces se relacionan con las políticas públicas, que mediante la asistencia social, tienen una visión pasiva o de corresponsabilidad de los receptores de dicha asistencia.

La idea de asistencia social aparece en México con Lázaro Cárdenas. Pero antes de entrar a ello, cabe decir que en este breve capítulo veremos como un gran preámbulo, las maneras que se han venido construyendo las políticas públicas y en menor grado las representaciones de la discapacidad en general en México, entre los años 1932 a 1979, antes de entrar de lleno a los años que me interesa analizar. Esto sirve como hilo conductor, que hunde sus raíces en la historia, pero que por motivos de espacio y tiempo, he decidido hacer un corte y empezar en la década de los años treinta del siglo XX que es muy significativa: surge el cine sonoro en México y años después, se afianzará la Época de Oro del cine nacional; así como los cambios políticos a manos de Lázaro Cárdenas, la consolidación del partido que gobernó a México por setenta años al país y que tras una derrota en el año 2000, hoy está de nuevo en la presidencia.<sup>45</sup>

Las películas descritas por supuesto no son todas las que existen, sólo se mencionan aquellas a las que pude acceder y visualizar, más las que consulté en las obras de críticos e historiadores del cine mexicano, quienes proporcionan la sinopsis o reseñas de las películas que a su vez ellos pudieron acceder.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> El antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI) fue el Partido Nacional Revolucionario (PNR) que nació a finales de la década de 1920.

<sup>46</sup> Se consultó el *Índice general del cine mexicano* de Moisés Viñas, *La guía del cine mexicano: de la pantalla grande a la televisión* de Emilio García Riera y Fernando Macotela, el *Diccionario del cine mexicano* de Mario A. Quezada, por mencionar tres. En la bibliografía se citan todas las demás referencias.

## 1.2. *Flashback*

La película *Santa* (1931) de Antonio Moreno es doblemente importante: por un lado, es con la que inicia el cine sonoro en México; y por el otro, aparece un personaje con discapacidad visual: Hipólito, pianista ciego que está profundamente enamorado de la prostituta Santa.<sup>47</sup> Sólo él puede ver el alma de ella. La carne de Santa será devorada por una enfermedad, pero su esencia, sólo Hipólito es capaz de percibirla. Asimismo, las migraciones del campo a la ciudad, donde ésta es sinónimo de perdición, marginalidad, pobreza para el migrante, quedan ejemplificadas en este filme. Desde entonces hasta el día de hoy, en mayor o menor medida, con tema centrado en la discapacidad o de manera incidental, desde el drama, la comedia ranchera, la ciencia ficción, el terror, el melodrama o el cine de luchadores, la discapacidad ha estado presente en el cine mexicano. A fines de los treinta, Roberto Rodríguez filmó el drama *Viviré otra vez* (1939), donde aparece una mujer en silla de ruedas que luego se pone de pie.

A *Santa* la podemos circunscribir en una época donde la beneficencia era la idea más común como ayuda proveniente del Estado. Sin embargo, esta visión cambia en el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) quien inició la asistencia social dirigida a población marginada social y económicamente. Como lo hace notar Rosario Huerta

el esfuerzo más profundo e integrador de todo este periodo de gobiernos, emanados de la Revolución, tiene lugar durante el régimen de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940). La beneficencia pública se convierte en Asistencia Social. [...] se produce lo que serán las bases jurídicas y reglamentarias de la Asistencia Social en México. Se crea la Secretaría de Asistencia Pública; se construyen y condicionan hospicios, hospitales, asilos, dormitorios, comedores públicos, escuela para ciegos y sordomudos” (Huerta, 2006: 214).

Ya no sólo es ayudar o auxiliar a los pobres, a los más necesitados, sino una responsabilidad social. La asistencia social, pues, “es un derecho ciudadano y un deber del Estado proporcionarla” (Fuentes, 2002: 516). Este deber estuvo enmarcado en una visión paternalista, pues se circunscribió al Estado Benefactor,<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> En 1918 ya había sido llevada al cine la novela de Gamboa por parte de Luis G. Peredo, con homónimo de la novela.

<sup>48</sup> La ayuda hacia población en desventaja existían desde el México prehispánico (Rocha, 2000). Desde la Época Colonial, la ayuda a las personas con discapacidad se otorgó bajo la idea de la caridad cristiana y emanaba de las órdenes religiosas. En el México independiente aparecen las instituciones civiles y continúan las órdenes religiosas con los mismos parámetros; ambas prácticas tenían como destinatarios a la población pobre y marginada. En la Reforma, el Estado toma el control de la beneficencia pública. En el Porfiriato, coexisten tanto la beneficencia pública como la privada, junto a la iglesia católica (Huerta, 2006). Después de la Revolución Mexicana, con los gobiernos en turno se fueron creando las bases para la beneficencia, pero no es sino “entre 1927 y 1937 [que] se consolidó el proyecto de institucionalización de la asistencia social” (Fuentes, 2002: 111); y esto se verá reflejado en el cardenismo.

El estado tenía la obligación ética, desde el punto de vista primero humano, y luego político y económico, de asegurar la satisfacción de necesidades de la población y, además, de luchar por desaparecer las causas de la debilidad y de la desigualdad económica y social (Fuentes, 2002: 111).

El cambio de terminología implicaba un antes y un después radical: la beneficencia estaba ligada a la religión, y este nuevo concepto de asistencia, implicaba un estado laico, una obligación de un mandato (Fuentes, 2002). Pero hay que tener en cuenta la continuidad de la beneficencia a manos de órdenes religiosas. En este sexenio se habló de “incapacidades” (Fuentes, 2002: 119).

La década de 1940 inició con una nueva administración basada en el Modelo de Sustitución de Importaciones a cargo de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), y la Asistencia Social adquiere claros tintes clientelares. “La nota principal era el paternalismo gubernamental hacia los pobres. En 1943 se crea la Secretaría de Salubridad y Asistencia, fusionando las actividades de la entonces Secretaría de Asistencia Pública con las del Departamento de Salubridad. Grupos más desprotegidos: discapacitados” entre otros (Huerta, 2006: 215); la asistencia queda dependiente del Sector Salud. Es en esta administración que nace el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en 1943 y compuesto por tres representantes: uno de los trabajadores, uno de los patrones y uno del gobierno. En la página de internet del IMSS puede leerse que “El Seguro Social, tiende a liquidar un injusto privilegio de bienestar brindando igualdad de oportunidades de defensa biológica y económica a las mayorías necesitadas”.<sup>49</sup>

Las películas de este sexenio son, la de Jaime Salvador quien llevó a la pantalla la novela de Paul Féval: *El Jorobado (Enrique de Lagardere)* (1943) y teniendo como protagonista al charro cantor: Jorge Negrete y quien se hace pasar por un falso jorobado para proteger a la bella Aurora. El mismo año se realizó la tercera versión de *Santa* (1943) codirigida por Norman Foster y Alberto Gómez de la Vega con la misma trama que las anteriores. Un año después, se filmó *El Intruso* (1994) de Mauricio Magdaleno; drama donde aparece un niño que crece cojo y es tratado como sirviente –tanto por su padre (que es músico), como por su hermano– ya que es hijo de la infidelidad de la esposa.

En el periodo de gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) y con el IMSS en funcionamiento “da inicio “La Seguridad Social”, [como] método moderno y universal para garantizar el bienestar de las mayorías, el cual era superior a la Asistencia Social. [Además] Se reconoce a *la familia como célula básica de la sociedad*. [Asimismo, comienza] el proceso de

---

<sup>49</sup> Parte de la historia del IMSS puede consultarse en: [http://www.imss.gob.mx/instituto/historia/Pages/el\\_nacimiento.aspx](http://www.imss.gob.mx/instituto/historia/Pages/el_nacimiento.aspx) (Último acceso el 29 de agosto de 2013).



privatización de la Asistencia Social (Huerta, 2006: 215. *Cursivas en el original*). Por otro lado, “la medicina de rehabilitación en México registró un mayor impulso a partir de la necesidad de atender a los niños afectados por las epidemias de poliomielitis” (INEGI, 2004: 4). El Estado administra mediante el IMSS la asistencia social.

Aquí inicia el periodo conocido como Época de Oro del cine nacional, de la cual, suele hablarse de ella “con más nostalgia que precisión cronológica. Si esta época existió, fue la de los años de la segunda guerra mundial: 1941 a 1945”<sup>50</sup> (García Riera, 1998: 120); además de que nada tuvo de fortuita. Existieron tensiones que si bien no condicionaron totalmente, si influyeron en el cine mexicano y su recepción tanto nacional como internacional. Continuando con los argumentos de este autor

de los tres países de lengua castellana con industria de cine, sólo México fue aliado de los Estados Unidos en la guerra contra el eje; España y la Argentina, los otros dos se mantuvieron neutrales; [por otro lado], la situación de la guerra también fue benéfica para el cine nacional porque se tradujo en una disminución de la competencia extranjera; [además de que] muchas de las cintas hollywoodenses de la época eran de propaganda bélica y, por tanto, poco interesantes para una gran cantidad de espectadores latinoamericanos (García Riera, 1998: 120-122).

Otro hecho importante es que 1942 se crea el Banco Cinematográfico SA, por iniciativa del Banco de México y el beneplácito del entonces presidente Manuel Ávila Camacho, único en su tipo en todo el mundo. Aunado a esto, al ser un aliado México de Estados Unidos,<sup>51</sup> se benefició, pues no se tuvieron problemas para el suministro de película virgen para la grabación, así como dinero para producciones y refacciones para los equipos que se dañaran. Uno de los elementos claves de la época de oro, fue que el cine

tuvo un papel preponderante en la formación de una cultura común y en los vínculos que desarrolló a lo largo y ancho del país. El sentimiento de formar parte de una nación se fortaleció con esta industria que logró homogeneizar la manera en que un amplio sector ciudadano se veía a sí mismo [...] Su influencia desbordó las modas, los gustos y las ideas forjadas sobre la ‘mexicanidad’” (Castro y McKee, 2011: 9).

En esta tesitura se filma una de las películas que más hondo han calado en el imaginario mexicano: *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez, con Pedro Infante encabezando el reparto. En este drama podemos ver a la madre de Pepe El Toro (Pedro Infante) que “está parálitica y muda” (Viñas, 2005: 364). Un año después, la secuela *Ustedes los ricos* (1948), también de Ismael Rodríguez y nuevamente con Pedro Infante, aparece un jorobado y un

---

<sup>50</sup> Por su parte, Márgara Millán (1999: 84) sitúa la época de oro entre 1930 a 1950; en este último año concuerda con Aurelio de los Reyes (2011).

<sup>51</sup> México le declara la guerra al eje cuando son hundidos barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes.

tuerto.<sup>52</sup> En 1948 Alejandro Galindo dirigió *Hay lugar para... dos*. Película de comedia con tintes dramáticos con el tema de los camiones de transporte público, y que a raíz de un accidente de choque con un trolebús, se enuncia la discapacidad pero no se presenta en la pantalla, salvo el desfiguro del rostro de una guapa mujer que separó a un matrimonio. En la película *Cuando los hijos odian* (1949), drama de Joselito Rodríguez, se puede observar como una mujer se resiste al matrimonio por temor a que tenga un hijo “idiota” como su hermano Tachito, a lo cual la madre le aclara que él nació así porque su padre la golpeó cuando estaba embarazada.

A fines de la década de los cuarenta, se filma la historia de Hipólito el enamorado de Santa a cargo de Fernando de Fuentes: la película se titula *Hipólito el de Santa* (1949). En esta película, Hipólito conoce a Esperanza que también es “ciega” de la cual se enamora. A ella la operan y en agradecimiento va a casarse con él; sin embargo, se da cuenta que ella está enamorada de otro hombre y renuncia para que Esperanza sea feliz con el hombre que ama.

La mitad del siglo XX inicia con varias películas donde aparecen personajes con algún tipo de discapacidad. Época donde ya figuraba la importancia de Luis Buñuel y Miguel Alemán Valdés estaba a dos años de terminar su gestión. En 1950 se encontraron cuatro largometrajes en los cuales se puede observar personajes con discapacidad. En el primero de ellos, *El amor no es ciego* de Alfonso Patiño Gómez, se conjugan el box, la ambición y el amor incondicional de una mujer con discapacidad visual hacia un boxeador. El segundo es el filme de Luis Buñuel que levantó ámpulas a más de uno: *Los olvidados*, filmada en los cinturones de miseria de la ciudad de México. En la película aparece una persona con discapacidad motriz y otra con discapacidad visual.<sup>53</sup> Es importante esta película ya que fue un parteaguas del cine nacional, pues antes de ella se realizaban largometrajes con la temática de la comedia ranchera: hombres armados, cantores, a caballo, mujeriegos y se emborrachaban con tequila; por su parte la mujer era sumisa, devota, hogareña. Después de Buñuel, el cine mexicano no volverá a ser el mismo. La tercera película donde se puede ver a una persona con discapacidad es *El papelerito* de Agustín P. Delgado, pues aparece una niña como personaje secundario con secuelas de poliomielitis<sup>54</sup> que se autodenomina “tullida”. Por último, la película *El portero* de Miguel M. Delgado, donde “Cantinflas” interpreta a un portero de una vecindad que se enamora de Rosa María, una joven con discapacidad motriz que se autodenomina inválida. “Cantinflas” compite

---

<sup>52</sup> Se considera a las personas que han tenido pérdida de algún ojo como personas con discapacidad visual ya que a lo largo de la historia han sido consideradas como “discapacitadas” y objeto de burla. El INEGI también lo considera una discapacidad (INEGI, S/F: 14).

<sup>53</sup> En el cine de Buñuel está poblado por diferentes personajes con discapacidad. Un estudio sobre la misma en el cine de este director es el realizado por Agustín Sánchez Vidal (1994) en *Los expulsados del paraíso*.

<sup>54</sup> La vacunación contra la polio comenzó en México en 1956 y se mantuvo hasta 1961 de acuerdo con Alejandra Esteves-Jaramillo y Vesta Richardson López-Collada (2012: 538).

en una carrera de caballos y gana cien mil pesos para que se opere Rosa María y pueda caminar. Al final, él termina con otra inquilina y ella enamorada de un militar.

La idea de una persona con discapacidad motriz temporal puede verse en *Baile mi rey* (1951) y dirigida por Roberto Rodríguez. En el filme, Adalberto Martínez “Resortes”, un amante del baile, siempre queda paralizado ante los jueces y raíz de un incendio, queda inmovilizado por un tiempo. Al final, gana junto con su pareja un concurso de baile y se van a Nueva York y tiempo después anuncian su boda. Por último, *Del rancho a la televisión* (1952) de Ismael Rodríguez aparece una guapa mujer que es coja e hija del portero que cuida la entrada de una televisora y que se enamora y vive feliz con un cantante encarnado por Luis Aguilar, esto, no sin antes sufrir despecho y humillaciones.

Y hablando de la televisión, un dato importante es que en 1950 entró en operación XHTV-Canal 4, primer canal concesionado que inició sus transmisiones regulares con el IV informe de gobierno en turno: Miguel Alemán Valdés. Dos años después comenzaron a transmitir XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5. En 1955 las empresas concesionarias de los canales 2, 4 y 5 se fusionan y nace Telesistema Mexicano (TSM). El 26 de marzo de 1955, Emilio Azcárraga Vidaurreta declaró

Telesistema Mexicano SA, ha nacido como un medio de defensa de las tres empresas que estaban perdiendo muchos millones de pesos. Todos los programas se originarán desde Televisión, que se convertirá en la gran central de televisión (citado en Mejía, 1998: 31)

El monopolio de la televisión en México había nacido y controlaría todo lo relacionado con la misma por treinta años, hasta que a mediados de la década de 1980, el gobierno creó un sistema de Televisión Estatal (IMEVISION), pero que es vendido a la iniciativa privada en 1993 como parte de las políticas neoliberales del presidente Carlos Salinas de Gortari. La nueva cadena de televisión se llamó TV Azteca.

El tema de la televisión es significativo ya que su aparición trastocó el cine nacional de esos años, pues tuvieron que volver a llamar la atención de las audiencias que la televisión empezó a cautivar, además que a mediados de los setenta y ochenta cubrirá la ausencia del cine estatal a favor de un cine “familiar” y de baja calidad.

Al término de la Época de Oro, según algunos autores, el cine nacional entró en decadencia y de la cual no se ha levantado hasta hoy día. Por otro lado, de acuerdo con Gerardo Salcedo “durante las administraciones de Lázaro Cárdenas [1934-1940], Manuel Ávila Camacho [1940-1946] y Miguel Alemán [1946-1952] la participación estatal se limita a ser administrativa, financiera y jurídica” (Salcedo, 2009: 11). De este último es importante rescatar

que en su gestión se promulgó la Ley de la Industria Cinematográfica (1949),<sup>55</sup> la cual a su vez fue modificada en noviembre de 1952 y ésta desaparecerá en 1992 como veremos en el Capítulo 2.

Si establecemos una temporalidad de 1931 (con la aparición del cine sonoro) a 1952 (con la modificación de la Ley de la Industria Cinematográfica), las películas realizadas en esos años y donde aparecen personajes con discapacidad, desde la visual, hasta la motriz, mental y del habla, podríamos elaborar un resumen a muy grandes rasgos de la siguiente manera.

Esta etapa comenzaría con el drama: *Santa* (1931) y terminaría con la comedia *Del rancho a la televisión* (1952).<sup>56</sup> La inversión de las historias es interesante. Mientras que en la primera es la mujer que migra a la ciudad y se enamora de ella un hombre con discapacidad, en la segunda, es un hombre el que migra y al final termina declarando su amor a una mujer que usa una muleta como ayuda técnica. En la primera está presente la discapacidad visual y en la segunda la motriz. Asimismo, en la primera el final es trágico y en la segunda es feliz. Entre estos filmes como vimos, hay otros que son importantes en la forma que abordan la discapacidad.

Respecto al sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), se habla de “Justicia social” basada en la dignidad humana y se promociona el sustento a unos cuantos entre los pobres y el fin es atender su salud cuando están enfermos. La idea de justicia social fue aplicable a toda la nación como puede leerse en los Informes de Gobierno de Ruiz Cortines.<sup>57</sup> En su administración se pueden citar cinco películas donde aparecen personajes con discapacidad: *Raíces* (1953) de Benito Alazraki,<sup>58</sup> *El camino de la vida* (1956) de Alfonso Corona Blake, *El castillo de los monstruos* (1957) de Julián Soler, *El Sordo* (1958) de René Cardona y *El fístol del diablo* (1958) de Fernando Fernández.

Y hablando de justicia, en la primera, aparece un niño tuerto, objeto de burlas de parte de sus compañeros. En busca de un milagro la madre lo lleva en peregrinación a un santuario y pedir que dios lo cure. Un accidente de cohetes (que queman para celebrar la divinidad) lo deja ciego, la madre le dice que el milagro ha llegado, pues de los ciegos nadie se burla. La justicia divina deviene justicia social, pues es más fácil ser ciego que tuerto. Esta película dividida en

---

<sup>55</sup> La versión que consulté en relación a esta ley fue la publicada como apéndice en el libro de Fernando Contreras y Espinoza: *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. Ver bibliografía.

<sup>56</sup> Es interesante además de que las escenas de Radio y Televisión se filmaron en lo que en esos años era XEW y XEWTV, CANAL 2 - Televisión. La compañía que desde aquellos años ya controlaba la televisión en México y jugará un importante papel en el cine mexicano de los ochenta.

<sup>57</sup> Los informes del presidente Adolfo Ruiz Cortines pueden leerse en: <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-11.pdf> (Último acceso el 22 de octubre de 2013).

<sup>58</sup> Película que inició en parte la incursión del cine independiente en México.

cuatro capítulos está basada en *El diosero* de Francisco González Rojas. En la segunda, los protagonistas, también son niños. Uno de ellos es “gangoso”. Los demás niños hablan de “cojo” o “jorobado”, aparece también un niño tuerto. El tercer filme –una comedia con tintes de terror– es protagonizado por Antonio Espino y Mora “Clavillazo”, empleado de una funeraria y que lucha contra el malvado doctor Sputnik que experimenta en su castillo con cadáveres y monstruos. El asistente del doctor es un hombre cojo y tuerto. En la vecindad donde vive “Clavillazo”, vive también don Melchor, un anciano ciego, que puede ver la belleza con sus otros sentidos y que al final no está ciego sino que además es el mismísimo doctor Sputnik. “Clavillazo” renta otro cuarto a la dueña de la vecindad que es madre de uno que “está un poquito tocado de la cabeza” o “le patina la maceta, un loco”.<sup>59</sup> En la antepenúltima película, *El fístol del diablo II* (1958)<sup>60</sup> aparece una mujer en silla de ruedas en el primer capítulo “La joya maldita” (Viñas, 2005); por otro lado, a raíz de un accidente, la mamá del protagonista del último capítulo “Veneno juvenil” (Viñas, 2005) terminan también en silla de ruedas. Por último, en la quinta –una comedia– el escultor Inocencio queda sordo a raíz de una golpiza por parte de un matón cuando iba a visitar a Lupita, la mujer que le gusta a ambos. A causa de esto, se muda del pueblo y se vincula emocionalmente con un niño huérfano. El niño es picado por una araña a lo que Inocencio pide a las imágenes de Santos que él hace, le hagan el milagro de saber qué le pasa al niño, el milagro se realiza y tiempo después recobra el amor de Lupita.

A fines de los cincuentas, otra administración entró para gobernar al país. Es en esa gestión que las realizaciones nacionales tomaron un nuevo rumbo hacia el cine independiente. Es el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964). Aquí se institucionaliza la Asistencia Social; hay un reformismo social y se da paso en 1960 al Instituto de Seguridad Social y Servicios para los Trabajadores del Estado (ISSSTE). “Es a partir de 1960 cuando se observa en México un proceso de institucionalización profesionalizado en materia de atención a los “débiles sociales”, ahí también inicia el camino para crear una institución rectora de la asistencia social” (Fuentes, 2002: 144). En esta tesitura, en 1961 y “ante la creciente demanda de la Asociación de Protección a la Infancia A. C., se crea por decreto presidencial el Instituto Nacional para la Protección de la Infancia (INPI)” (INEGI, 2004: 5), el cual será el “encargado del apoyo a la nutrición infantil” (Fuentes, 2002: 145). En el mismo año, fue emitida la Ley de

---

<sup>59</sup> El primer entrecorillado pertenece a la casera y el segundo a “Clavillazo”, tal como puede verse y oírse en la película.

<sup>60</sup> Hay que anotar que en ese año se realizaron cuatro partes basadas en la novela *El fístol del diablo* de Manuel Payno, todas a cargo de Fernando Fernández.

Seguridad Social para las Fuerzas Armadas. Asimismo, se funda el Instituto de Rehabilitación para niños impedidos por la Polio (Huerta, 2006: 216).

Y hablando de la infancia, en *El dolor de pagar la renta* (1959) de Agustín P. Delgado sale un niño “cojo” y un anciano “sordo”. En *El esqueleto de la Señora Morales* (1959) de Rogelio A. González en la cual aparece una “hipocondriaca, celosa, beata y coja esposa” (Viñas, 2005: 190) de un taxidermista, es envenenada por éste y conserva sólo su esqueleto. Después de ser absuelto del cargo de asesinato por falta de pruebas, organiza una fiesta donde todos beben del veneno y mueren. De 1960 hay cinco películas: la primera, *Azules rojos* de Alfredo B. Crevenna, filme donde un rico industrial y piloto queda en silla de ruedas a causa de un accidente de carrera de autos. La segunda es *Juan sin Miedo* de Gilberto Gascón, en la cual se puede ver a Luis Aguilar (Juan) luchar contra un militar por una mujer. Juan rapta a la mujer, con su consentimiento. El militar incendia la casa donde viven Juan y su amada, le dispara a éste ocasionando que pierda un brazo. Al final se batieron en duelo. El militar muere y los dos amantes son felices. Esta es una película con un discapacitado justiciero. La tercera, *Locura del terror* de Julián Soler, en donde varios personajes no son lo que parece, pues uno aparenta volverse loco, otro, un doctor finge tener una discapacidad de tipo motriz y usa silla de ruedas. La idea del científico loco y discapacitado queda ejemplificada en esta película. La cuarta fue *La máscara roja* de Ramón Peón en la cual se puede ver a don Matías que a raíz de un accidente en su mina quedó en silla de ruedas; aparece también un manco a quien La Máscara Roja disparó y por no cuidarse le tuvieron que amputar y poner un garfio en su mano. Por último, la debilidad visual está representada en un viejo maestro rural en la película *Simitrio* de Emilio Gómez.

Un año después, Buñuel realizó *Viridiana* (1961) donde aparecen personajes cojos y un ciego emula a Cristo en la Última Cena. Otro largometraje que apareció en la gestión de Alemán Valdés, dentro del cine de luchadores, es *El misterio de Huracán Ramírez* (1962) de Joselito Rodríguez, donde aparece un falso cojo (“inválido” en voz del hijo de Huracán Ramírez)<sup>61</sup> para poder proteger la arena de un ambicioso empresario. Por último, se puede citar la realización de Ismael Rodríguez *El hombre de papel* de 1963, donde Ignacio López Tarzo interpreta a Adán, un pepenador “mudo” que busca ser feliz con una mujer y tener un hijo, pero le es difícil por su condición; pero un día encuentra un billete de diez mil pesos y su vida

---

<sup>61</sup> Diálogo que aparece en la película cuando el hijo se da cuenta que el falso cojo es en realidad el huracán Ramírez.

da un giro. Donde había amistad ahora hay ambición, y Adán tendrá que cuidar su más preciado tesoro.

Otro dato a rescatar es el surgimiento del cine independiente a principios de los años sesenta como una reacción al nacionalismo de la Época de Oro. Además de que el público mexicano había cambiado a raíz de la llegada de la televisión y de la hegemonía que nuevamente se iba gestando a partir de las producciones de *Hollywood*. En este espacio cabe mencionar que la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fundó en 1963 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) siendo la primera escuela oficial de cine del país. Además en 1965 se celebró el Primer Concurso de Cine Experimental. Hecho que disgustó a más de uno, ya que se cuestionaba lo habitual del cine nacional.

Si algo marcó a la década de los sesenta fue sin duda el año de 1968, año de la masacre de Tlatelolco y de las Olimpiadas. La presidencia de la República estaba en manos de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). La disminución del presupuesto a la Asistencia Social se vio claramente reflejada; aunque en su sexenio se siguen creando organismos que ayudan a niños, un ejemplo claro es la creación en 1968 del “organismo público descentralizado denominado Institución Mexicana de Asistencia a la Niñez (IMAN)” (INEGI; 2004: 5) y “encargado de brindar apoyo y protección a los niños desamparados” (Fuentes, 2002: 145-146). Los beneficiarios de la asistencia social siguen siendo meramente pasivos, son receptores de los “beneficios” estatales mediante las instituciones creadas por los gobiernos en turno; sin embargo, esta pasividad cambiará en la administración siguiente, pero antes, veamos la cuestión del cine en este sexenio.

El último tramo de los sesentas, estuvo marcado por personajes con discapacidad visual y motriz. En *Duelo de pistoleros* (1965), Emilio “El Indio” Fernández representa a un débil visual –y muy bueno con la pistola. En un concurso de tiro al blanco, al final los contrincantes lo dejan ganar para que pueda curar a su hijo “paralítico” (Viñas, 2005: 169). Continuando con pistoleros, en *El pistolero desconocido* (1967) también de Miguel M. Delgado aparece un anciano que quedó ciego por un accidente, el cual pierde a su hijo (El Catrín) que fue traicionado por su compinche roba bancos. Ante la muerte de El Catrín, Romualdo (Comandante Tijerina, “Piporro”) se hace pasar por su hijo para no decepcionar al anciano y de paso ayuda a limpiar la región de cuatrereros y se casa con la viuda de El Catrín que vive con don Pablo y éste le confiesa que ya sabía que no era su hijo. Por su parte, René Cardona hijo realizó *El Ojo de vidrio* (1967), donde un hacendado asesina a un campesino y le saca un ojo a uno de sus hijos de nombre Porfirio. Éste se hace revolucionario; primero se burlan de él por ser tuerto, pero

después se hace poner un ojo artificial y es conocido como “El ojo de vidrio”. Tiempo después, se encuentra con el hacendado y se venga haciéndole lo mismo. La secuela se llama *Vuelve el ojo de vidrio* del mismo año.

Por otro lado, en 1968 se realizaron tres películas. La primera de Federico Curiel con la secuela *El amor de María Isabel*.<sup>62</sup> Filme donde se recurre al estereotipo de que el ciego ve más allá que una persona normal, además de que es un anciano músico y sabio que toca el piano; aquí la discapacidad es incidental. Por su parte, René Cardona Sr. dirigió el drama *La maestra inolvidable*, donde Carmen recuerda en *flashback* como es enviada a un lejano pueblo a dar clases en su juventud. Ahí se enamora, pero una vieja rencilla entre familias (los Piñeiro y los Félix) la lleva a estar entre dos fuegos y al tratar de cubrir a su amado una bala termina en su pierna, se le gangrena y necesitan cortársela; después de esto tendrá que usar una de palo. Por último, Emilio Gómez Muriel realiza la cuarta versión de *Santa*, recurriendo nuevamente a la historia del libro de Federico Gamboa.

En 1969 fueron cuatro los largometrajes realizados. En el primero, Carlos Enrique Taboada llevó al cine *Rubí*,<sup>63</sup> historia de Yolanda Vargas Dulché que apareció en su colección “Lágrimas, Risas y Amor”. En este filme la discapacidad aparece como castigo por todo el mal que hizo la ambiciosa protagonista Rubí a todos los que la rodean. Es interesante la historia, ya que se tiene a una mala y ambiciosa joven en el papel principal, pero que termina mal. El segundo fue *La sangre enemiga* realizado por Rogelio A. González y en la cual un grupo de personas en situación pobre trabajan como cirqueros en la calle. El líder es un jorobado que tuvo como amante a una “enana” y la cual da a luz a un hijo “retrasado” (Viñas, 2005: 450); aparece además un “ciego”. El jorobado es malo, controlador y manipulador hacia su mujer: una sensual bailarina encarnada por Meche Carreño. El tercero fue *El tunco Maclovio* realizada por Alberto Mariscal, un *western* mexicano con Julio Alemán como El Tunco y Mario Almada como su amigo-enemigo. La discapacidad es auto inducida, ya que por accidente El Tunco mató a su mejor amigo, por lo que va por el mundo pagando su penitencia. Y el cuarto largometraje fue *El Topo* de Alejandro Jodorowsky, donde se puede observar a uno de los cuatro maestros que tiene que derrotar El topo encarnado por un doble: un hombre sin piernas sobre otro sin brazos, dando el toque surrealista típico del cine de este director.

---

<sup>62</sup> La primera parte se llama *María Isabel* de 1968 basada en la historia de Yolanda Vargas Dulché.

<sup>63</sup> Treinta años después, Televisa transmitió en 2004 la telenovela *Rubí* basada en la misma obra de Yolanda Vargas Dulché y fue un éxito en audiencias. La primera versión fue transmitida en 1968 por la entonces compañía Televisión.



Es importante anotar el papel que va concentrando la televisión y *Hollywood* recuperó su poder que había perdido durante la Segunda Guerra Mundial. México se despidió de las Olimpiadas de 1968 y sobre la matanza del 2 de octubre, el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz asume “íntegramente la responsabilidad personal, ética, social, jurídica, política e histórica por las decisiones del gobierno, en relación a los sucesos”<sup>64</sup> de Tlatelolco.

La década de los setenta no sólo inicia con una nueva administración sino también con una nueva forma de hacer políticas públicas. Termina el paternalismo y la pasividad de los destinatarios de dichas políticas. De ahora en adelante, los receptores tenían la responsabilidad de ayudarse a sí mismos. La administración del país estuvo a cargo de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y por primera vez “se habla no sólo de remediar los males, sino combatir las causas de las carencias” (Huerta, 2006). No sólo hay que ayudar al niño si no a la mujer, pilar fundamental y el INPI se transforma en Instituto Mexicano para la Infancia y la Familia (IMPI) en 1974. En este punto es importante anotar el surgimiento en 1976 de la Ley del Instituto de Seguridad Social para las Fuerzas Armadas Mexicanas (ISSFAM). Con este instituto se tienen los tres grandes organismos de seguridad social en México: el IMSS, el ISSSTE y el ISSFAM.

Para los especialistas en el tema del cine, de 1970 a 1976 fue “una época excepcional del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria cinematográfica ni se habían disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas” (García Riera, 1998: 278). Por su parte, Jorge Ayala Blanco (1991: 158) comenta que en cine del echeverrismo predominó el cine de masacres incendiarias. Después de años, existió el apoyo estatal a la cinematografía y se crearon instancias gubernamentales en su apoyo y difusión, algunas con más resultados que otras.

Asimismo, apareció un nuevo formato que llevó a jóvenes cineastas a experimentar más allá de filmar escenas cotidianas y buscar un carácter más ambicioso para la realización de largometrajes, y cubrir la necesidad de película barata, ya que el nuevo formato era más accesible, me refiero al súper 8. Al respecto, Álvaro Vázquez Mantecón expone que

la simplicidad en el manejo del formato y el bajo costo de la película permitieron el surgimiento de un cine libre, que evitaba los pesados mecanismos de producción característicos de las cintas comerciales o independientes realizadas en formatos mayores, y que se escabullían del posible control gubernamental a sus contenidos (Vázquez, 2012: 9).

---

<sup>64</sup> Tomado del “Quinto Informe de Gobierno” del 1 de septiembre de 1969. Este fragmento de la declaración puede ser vista en: <http://www.youtube.com/watch?v=WKWDSVJBhBM> (Último acceso el 27 de julio de 2013).

Por otro lado, los debutantes de esos años, formaron parte de un “nuevo” auge del cine nacional veinte años más tarde, y que tuvieron producciones en los noventa, con directores como Raúl Araiza, Gabriel Retes o Jaime Casillas, por citar algunos.

A mediados de los setentas surge un nuevo género del cine mexicano con *Bellas de noche* (1974) de Miguel M. Delgado, inaugurando así el denominado cine de ficheras, donde dada “la permisividad temática del gobierno” (Coria, 1997: 51) se mostraba desnudos al por mayor y “palabrotas”, tiempo después, albures y lenguaje florido.

Hay que citar aquí nuevamente, el fenómeno de la televisión en México, cuyas máximas producciones: las telenovelas, cautivaron las miradas y marcaron época en la historia de los medios nacionales. El tema predilecto: los melodramas. Las mujeres sufridas del cine, daban paso a las de la televisión. La sustitución era de Marga López o Libertad Lamarque a Silvia Derbez o Irma Lozano, por nombras algunas. Hay que resaltar que en diciembre de 1972 nace Televisa tras la fusión entre Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México (Sánchez, 1991: 249). Es importante anotar esto, ya que a partir de la década de los ochenta, esta empresa jugará un papel muy importante en relación al cine mexicano, esto es, a dos sexenios de distancia y por políticas que perjudicarán al cine estatal.

En el tema de la discapacidad tenemos que en esos años Servando González realizó en 1972 *¿De qué color es el viento?*, una de las pocas películas que en su reparto tiene a una personas con discapacidad visual en la vida real. La niña Eva Helguera fue representada por Gaudelia Díaz Romero, hoy día conocida como “Crystal”. En los créditos se agradece la colaboración del Instituto Nacional de Rehabilitación para Niños Ciegos y Débiles Visuales y al Hospital del ISSSTE “Adolfo López Mateos”. El niño pobre puede ver después de una operación con ayuda de su maestra y la niña rica nunca puede ver a pesar de las operaciones. Dos años más tarde, se filmó *El tuerto Angustias* (1974) de José García D. en el cual un hombre fue dejado tuerto por defender a una cabaretera. Por su parte en la comedia *Dios los cría* (1975) de Federico Curiel, aparece un falso ciego encarnado por Vicente Fernández.

La gestión de Echeverría como vimos fue una de las mejores en relación al cine nacional, cosa que cambiarían en la siguiente administración; y las políticas ya no eran verticales, sino los destinatarios eras corresponsables para salir adelante.

A mediados de los setentas, el país entraba a la “abundancia” y lo que se necesitaba era administrarla. El rumbo del país estuvo en manos de José López Portillo (1976-1982) y el cine en las de su hermana Margarita López Portillo. Hubo censura y el cine de ficheras alcanzó grandes tiempos en pantalla pues era el único que se producía.

En relación a las políticas de asistencia social, ésta se orientó hacia el espacio rural (la del campo) y el urbano (localizada entre en los cinturones de miseria de las grandes urbes). Las instrucciones las dio el presidente. En 1977 se fusionan el IMPI y el IMAN, para dar paso al Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF). Algunas de sus atribuciones y funciones fueron

promover el bienestar social, apoyar y fomentar la nutrición y las acciones de medicina preventiva dirigidas a la infancia, investigar la problemática del niño, la madre y la familia, prestar servicios asistenciales a los menores en situación de abandono, entre otras (Fuentes, 2002: 564).

Además de que

es el instrumento del gobierno de la República encargado de aplicar su programas de asistencia social dirigidos a fortalecer la organización familiar, a participar en el desarrollo de la comunidad, a fomentar la educación para la integración social, a impulsar el sano crecimiento físico y mental de la niñez y a proteger los derechos de los menores, ancianos y minusválidos sin recursos (Olmedo Carranza, 1987 en Fuentes, 2002: 647-648).

Con el nacimiento del DIF por primera vez en México se tiene una institución encargada de la atención a “minusválidos” como se les denominaba en esos años. Ese organismo a lo largo de los sexenios se encargará de administrar y regular la asistencia social no sólo para las personas con discapacidad, sino para otros colectivos. Con esta institución se inicia una política de Estado, pues “la asistencia social logra un estatus jurídico e institucional” (Fuentes, 2002: 156).

Un año antes, en 1976 la ONU decretó el 16 de diciembre que 1981 sería el Año Internacional de los Impedidos (A/RES/31/123) bajo el lema “Participación Plena”, con el cual quedó marcada la década de los ochenta en relación a la discapacidad.

Antes de terminar, es necesario comentar que este sexenio lo dividí en dos partes tanto para el cine como para las políticas; esto obedece al hecho de mi interés en trabajar a partir de 1980 (con la separación entre rural y urbano para la asistencia social) hasta el año 2010.<sup>65</sup> En relación a la primera parte del cine (1976-1979), las películas que pude visualizar fueron cinco: *Deseos/Al filo de agua* (1977) de Rafael Corkidi; del mismo año *Divinas palabras* de Juan Ibáñez; *A paso de cojo* (1978) de Luis Alcoriza; *Perro callejero* (1979) de Gilberto Gascón y *Cosa fácil* (1979) de Alfredo Gurrola. La primera inspirada en la novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. Fue enlatada por más de cinco años y al fin pudo estrenarse en 1983. En esa película aparece un

---

<sup>65</sup> Este sexenio está dividido en dos partes: una que va de 1976 a 1979 y otra de 1980 a 1982. La primera se describe aquí. La segunda incluye, por un lado, las películas del corpus central que se analizan en el capítulo 2; y por el otro, aquellas que quedan fuera tras los argumentos y criterios de selección y son parte del Anexo A y aquellas donde aparecen otros tipos de discapacidad que forman el Anexo B.

personaje con discapacidad visual que es un oráculo; es decir, el ciego ve más por ser ciego. Asimismo, aparece un monje con muletas.<sup>66</sup> Los personajes esperpénticos de Valle-Inclán toman vida en la segunda película. En este largometraje se pueden observar a seres deformes, enanos, prostitutas y ladrones. Por otro lado, basada en la novela *¡Arre Moisés!* (1972) de Eduardo Valdivia, pero contextualizada en los años de la Guerra Cristera en México, Luis Alcoriza realizó *A paso de Cojo*. Filme donde un batallón de personas con discapacidad, que van desde la visual a la motriz, luchan en nombre de “diosito” con el poder de ¡Viva cristo Rey! y liderados por un manco y un capellán cojo. Se dan cuenta que unidos pueden hacer mucho más que individualmente, inclusive sembrar el terror entre la población; al final los buscan tanto los “pelones” (militares del gobierno) como los propios (los soldados de cristo) pues el poder en nombre de la iglesia, se las ha ido de las manos.<sup>67</sup> Los personajes con falsas discapacidades se pueden encontrar en *Perro callejero* donde un niño huérfano como estrategia de sobrevivencia se hace pasar por ciego junto a su amigo que van pidiendo limosna, y se topan con un “cojo” que toca la armónica a quien la gente que pasa le da más dinero. Al ver esto el niño “ciego” le dice a su compañero: “mira, mira, a los cojos les dan más”, a lo que el mayor le dice: “¡cállate y hazte el ciego carajo!”. Deciden robarle al cojo su dinero, pero resulta que tenía su pierna amarrada y escondida, por lo que los persigue corriendo. La cojera vuelve a parecer junto con la pérdida de un ojo en *Cosa fácil*, donde el protagonista, un investigador de policía a raíz de un ataque, pierde un ojo y cojea temporalmente. Este largometraje está basado en la novela *Cosa Fácil* de Paco Ignacio Taibo II y narra las aventuras del detective Héctor Belascoarán Shayne.

\*\*\*

En este capítulo, se describieron las diferentes maneras de conceptualizar las políticas públicas con diferentes nombres desde Lázaro Cárdenas (1934-1940) hasta la mitad de la administración de José López Portillo (1976-1979). Vimos cómo se pasó de la beneficencia a la asistencia enfocada hacia diferentes sectores de la población que hoy día se les denomina como grupos vulnerables.

---

<sup>66</sup> Hay que tener presente que el director Rafael Corkidi fue el director de fotografía de algunas de las películas de Alejandro Jodorowsky, por lo que recurrir a personajes con discapacidad, está relacionada con la visión de la sociedad que tiene el cine de Jodorowsky y el surrealismo.

<sup>67</sup> Un análisis de “A paso de cojo” y la guerra cristera en el cine mexicano, es el realizado por Eduardo de la Vega Alfaro en “La cruz y la canana (La rebelión cristera en el cine mexicano)”. Ver bibliografía.

La conceptualización estatal de las políticas públicas por medio de la asistencia social queda de la siguiente manera: de Cárdenas a Díaz Ordaz hubo una visión paternalista; de Echeverría a López Portillo hay una corresponsabilidad entre el Estado y los “beneficiarios” de las políticas.

En lo que corresponde al cine, la discapacidad ha estado permanentemente presente desde el surgimiento del cine sonoro e incluso antes. Algunas veces en el protagonista, otras en el antagonista, algunas más en personajes secundarios y por último de manera incidental. Las discapacidades que más se han representado en las películas a las cuales se tuvieron acceso son la motriz y la visual, en menor medida la del habla, la mental y la auditiva. Los datos que se proporcionan son partir de un corpus de 51 documentos audiovisuales contando la primera versión de *Santa* de 1918 y se está contemplando no sólo la discapacidad motriz, sino otros tipos de discapacidad (del habla, mental, visual y auditiva) que sirven como referente y comparación respecto a la primera.

Aunado a esto, vimos también que en todos los largometrajes se recurre al estereotipo: buenos, malos, perversos, asexuales, dulces, bondadosos; la discapacidad como metáfora de la cultura occidental (en el caso de Buñuel, Jodorowsky y Corkidi); comportamientos como el paternalismo, el abandono, la integración; los personajes bien pueden ser niños, adultos o ancianos; hombres o mujeres; pueden ser científicos locos, ancianos sabios, maestros zen o cómicos. De una u otra forma, estos tipos de discapacidad han sido representados en el cine bajo ciertas ideas generalizadas, algunas veces provenientes de la cultura local, otras del embate hollywoodense y otras más la conjunción de ambas.

## DISCAPACIDAD MOTRIZ, CINE Y *VIDEOHOME* 1980-1994. NORMALIZACIÓN Y PARTICIPACIÓN

1980 es un año que tanto en el ámbito nacional como el internacional hubieron grandes sucesos en relación a la discapacidad y a las políticas públicas. Uno de ellos fue que el entonces presidente José López Portillo (1976-1982) giró instrucciones para que la entonces Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA) dividiera la asistencia social en dos tipos: por un lado, la del espacio rural y, por el otro, la del espacio urbano, ubicada en los cinturones de miseria de las grandes urbes (Huerta, 2006: 218), con base en esto

durante los años ochenta se modifica la concepción sobre la asistencia social: el enfoque ahora será preventivo y no correctivo [...] En efecto, a principios de los años ochenta se insistió en que la asistencia constituía una obligación del Estado en beneficio de la población marginada, los ‘incapacitados’<sup>68</sup> o las personas en desventaja social (Fuentes, 2002: 567).

Prevenir antes que corregir fue el eje que estructuró la obligación del Estado para con la población marginada y “el DIF se convierte en el organismo rector de la asistencia social en el país” (DIF, 1988, citado por Fuentes, 2002: 642). Además, la Lotería Nacional apoyó considerablemente las políticas asistenciales como lo venía haciendo.<sup>69</sup>

Otro suceso que marcó el inicio de la década fue que

La asistencia privada, que existió desde antes que el gobierno asumiera su responsabilidad ante la población más desfavorecida, toma un nuevo impulso en México a partir de 1980, ahora bajo la denominación genérica de Tercer Sector o con los nombres de: instituciones de asistencia privada, asociaciones civiles, fundaciones, sociedades filantrópicas y organizaciones no gubernamentales (Fuentes, 2002: 506).

Esto es importante tener en cuenta, pues nos permitirá entender que años después, aparezca en México el fenómeno del Teletón, uno de los logros más mediáticos e importantes de la iniciativa privada y de la mano de Televisa. “Las organizaciones sociales rompieron los

---

<sup>68</sup> El autor aclara que conserva el concepto de “incapacitados” porque era la terminología usada en esos años. Hoy en día es inoperante e inapropiado dicho término.

<sup>69</sup> En la página oficial de internet dice “La Lotería Nacional de los 80’s respaldó económicamente el plan de asistencia y salud de las clases marginadas de 40 ciudades del país”. En <http://www1.lotenal.gob.mx/es/historia/page/0/1#sthash.NFEWgjq5.dpuf>, consultada el 29 de enero de 2014.

modelos de participación política fundados en la homogeneidad, en las masas, en las consignas impersonales, para trabajar por lo plural, lo diferente y lo minoritario, esto es por la diversidad (Fuentes, 2002: 493). Estas organizaciones tienen una larga historia, pero ahondar en la misma, desborda los límites del presente trabajo, por sí se proporcionan datos relacionados con la discapacidad.

Otro suceso importante fue que en 1980, la Organización Mundial de la Salud (OMS) publicó la Clasificación Internacional de Deficiencias, Discapacidades y Minusvalías o CIDD<sup>70</sup> como se le conoce en español, misma que había comenzado a ponerse en práctica desde los años setenta. En dicha clasificación se habla de

Enfermedad como una *situación intrínseca* que abarca cualquier tipo de enfermedad, trastorno o accidente; Deficiencia como la *exteriorización* directa de las consecuencias de la enfermedad y se manifiesta tanto en los órganos del cuerpo como en sus funciones; la Discapacidad es la *objetivación* de la deficiencia de un sujeto y con una repercusión directa en su capacidad de realizar actividades en los términos considerados normales para cualquier sujeto en sus características (de edad, género...); y Minusvalía es la *socialización* de la problemática causada en un sujeto manifestada a través de la deficiencia y/o la discapacidad, y que afecta al desempeño del rol social que le es propio (Egea y Sarabia, 2001: 16. Cursivas en el original).

En esta clasificación se tenía una visión lineal de la enfermedad; o mejor dicho, una visión de causa-efecto en la discapacidad. Es decir, a partir de una deficiencia a nivel biológico ésta repercute en la socialización de la persona ya que tendrá limitaciones para poder desarrollarse o desenvolverse como tal. El problema, lo tiene el individuo al cual hay que rehabilitar aunque se tome en cuenta lo social.

Y por último, se celebró en Winnipeg, Canadá, la 14<sup>a</sup> Conferencia Mundial de Rehabilitación Internacional,<sup>71</sup> dando como resultado la *Carta para los años 80s* (INEGI, 2004: 9. Cursivas en el original). Dicha carta, es una declaración sobre las prioridades de acción para la década comprendida entre los años 1980-1990 en relación a las Personas con discapacidad, centrándose en tres ejes u objetivos de acción directa: 1) prevención, 2) rehabilitación e integración, y 3) participación igualitaria. Esta carta, por supuesto, tiene fuertes vínculos con la CIDD<sup>70</sup>, como bien puede verse en su terminología.

En lo concerniente al cine, a principio de los ochenta, los productores privados controlaban un aparte importante del mercado cinematográfico nacional, pues para 1981

---

<sup>70</sup> Esta clasificación se publica en español tres años después por el entonces Instituto Nacional de Servicios Sociales (INSERSO) de España.

<sup>71</sup> Organización mundial creada en 1922 para ayudar a los deficientes físicos, que fue extendida a todo tipo de discapacidades. Véase <http://www.riglobal.org/about/history/> (último acceso el 12 de marzo de 2013).

“llegaron a realizar cerca de 30 películas atenuadas a la fórmula propuesta en el sexenio anterior por el cine ‘de ficheras’: prostitutas, desnudos, ‘palabrotas’, cabarets, barrio bajo, desahogos populacheros (albures) choteo de la homosexualidad, travestismo. Ese cine se cultivó asiduamente a lo largo de ese sexenio” (García, 1998: 306).

En esa época, los directores trabajaban para el Estado,<sup>72</sup> para producciones privadas<sup>73</sup> (Televisine en su mayoría) o bien se fueron al cine independiente<sup>74</sup> (García, 1998); en muchos casos se alternaban en estos ámbitos ya que era lo que había. Además es importante mencionar también los directores que egresaban del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)<sup>75</sup> de la UNAM y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)<sup>76</sup> que realizaron tanto corto, medio, como largometrajes. La industria cinematográfica al final del sexenio de López Portillo era en su mayoría de manufactura privada o independiente. Las películas de Televisine “eran producciones baratas y también blanco de severos ataques de la crítica, pero como estaban dirigidas a la familia y apoyadas por intensas campañas de televisión, tenían el éxito asegurado” (Fernández y Paxman, 2001: 272). El cine privado entra de lleno a principios de esta década, son producciones de rápido consumo y digeribles, pues en último de los casos, iban destinadas al público cautivo de Televisa. Televisine, es un remitente obligatorio en las producciones de los ochenta. En esa administración, México “era un mercado de menor importancia para el cine mexicano” (García, 1998: 305) y en consecuencia, el cine estatal cayó considerablemente.

Frente a estos sucesos, que me parecen suficientes, es que decidí comenzar de ese año el análisis de la discapacidad en el cine y *videohome*, partiendo de un modelo centrado en lo visual y lexical, para ver los vínculos y diferencias en la evolución tanto de las políticas como ambos documentos audiovisuales.

## **2.1. Las nominaciones: el modelo visual y lexical**

Después de visionar el corpus seleccionado, pude ver que en algunas películas se recurría más a la descripción visual y en otras a la mención explícita (lexical) para referirse a la situación del personaje con alguna discapacidad; en otros casos, las referencias era mínimas. Combinando la nominación lexical (mediante la que los personajes se refieren a sí mismos o a su situación de discapacidad) y a la nominación visual (donde la discapacidad se muestra mediante el enfoque

---

<sup>72</sup> Sergio Olhovich, Rafael Corkidi o Alejandro Vallejo.

<sup>73</sup> Entre ellos Felipe Cazals, Gonzalo Martínez, Raúl Araiza, José Estrada.

<sup>74</sup> Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Alfonso Arau.

<sup>75</sup> Fundado en 1963.

<sup>76</sup> Fundado en 1975.



de la cámara acompañada por la presencia o ausencia musical), procedí al análisis de la discapacidad en el corpus. Tomé ambos modos de nominación como equivalentes a las categorías nativas de un grupo social para nombrar elementos de su universo; esto es, la forma en que los cineastas, así como la sociedad a la cual pertenecen, nombran y muestran la discapacidad en sus productos culturales, ya sean del cine o del *videohome*.

De esta manera agrupé los documentos audiovisuales en cuatro grupos que definí con las letras *a*, *b*, *c* y *d* (ver figura 1). Algunos filmes pueden estar en más de una categoría aunque se privilegió el elemento que sobresale de los demás. Si bien cada cuadrante tiene sus especificaciones, también tiene vínculos con los otros.

El cuadrante *a* es totalmente visual y lexical. Aquí se colocan los documentos audiovisuales que recurren tanto al enfoque de la cámara como a términos que han sido utilizados como sinónimos, defectos o adjetivos de la discapacidad. En este grupo de largometrajes hay una mayor presencia tanto de lo lexical como de lo visual para mostrarlo: se muestra y se escucha explícitamente la discapacidad. De manera manifiesta se muestra la discapacidad acompañada por música o ausencia de ella y los personajes se refieren a sí mismos como “inválidos” o con términos similares. Hay que hacer notar rápidamente que esta referencia es interna al documento, pues el guión fue escrito para ser representado, además fue realizado por una persona sin discapacidad, pero que pertenece al contexto del cual parte y una historicidad. En el corpus central, sólo *Gaby, una historia verdadera* (1986) fue basado en un escrito realizado conjuntamente por Gaby Brimmer y Elena Poniatowska, la primera con discapacidad. Todos los demás guiones no tienen esta referencia hasta donde pude investigar.

El cuadrante *b* tiende más a lo lexical seguido muy de cerca de lo visual. En este apartado incluí las películas en las que predomina la nominación lexical seguida de la visual. De esta manera se tienen dos clases de películas: unas en las que el personaje y los demás que aparecen en el documento se refieren a su discapacidad; y otras donde sólo los demás personajes se refieren a la discapacidad de uno de ellos.

Por el contrario, en el cuadrante *c*, los documentos tienden más a lo visual y menos a lo lexical. En este grupo de largometrajes, los enfoques de la cámara tienden a mostrar las limitaciones a las que se enfrenta un personaje o grupo de personajes, bien el dramatismo o la comicidad posterior a un accidente de auto, bien la ausencia trágica de la pierna en una joven promesa del deporte, bien la muerte como solución final, entre otros.

Por último, en el cuadrante *d* hay una ausencia de los dos ámbitos. Un sólo documento, parecía tener estas características *La Baileras (Palabras tristes)* (1990), pero, en un análisis más a fondo, tenía más elementos del tercio. Así que éste cuadrante no aparece a lo largo del texto.

La exposición de esta forma de nominar la discapacidad se abordará alfabéticamente de acuerdo a la figura 1. Junto con esta nominación, se describirán los análisis relacionados con: las causas así como las esferas de la discapacidad, la resolución de la historia, quien encarna la discapacidad, y por último se arriban a las representaciones. Todos los elementos de este camino recorrido constituyen y contribuyen a las representaciones de la discapacidad en el cine y *videobome*.

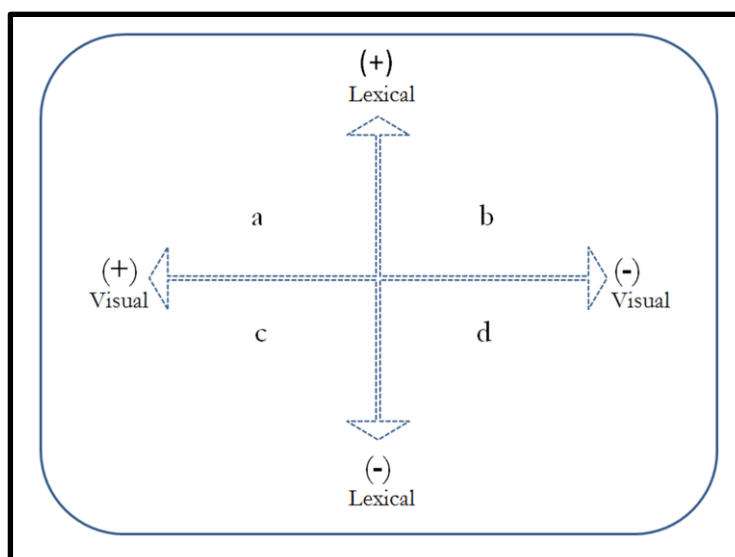


Figura 1. Cuadrantes de lo visual y lexical. Elaboración propia.

### Causas

Las causas por las que el personaje adquiere la discapacidad las agrupé en dos: las naturales y las sociales. Por naturales se entiende a las determinadas por lo biológico: las enfermedades o lo congénito; es decir, aquellos elementos “naturales” donde todo sujeto es totalmente vulnerable, aunque busque la cura, siempre estará expuesto a alteraciones genéticas o agentes patógenos.

Por otro lado, las segundas son por negligencia o deliberadas. Las causas sociales son por la vinculación entre sujetos; donde uno de ellos adquirió la discapacidad tras un enfrentamiento, o bien por negligencia propia. Cuando la discapacidad es adquirida, las causas son múltiples. Si ya se tiene conciencia del desplazamiento, de la movilidad del cuerpo, es mucho más difícil hacerse a la idea de las limitaciones, de las dificultades para hacer cosas que

antes se hacían. La temporalidad se torna muy importante, pues ahora se va más lento, se toman pausas. Hay una alteración en el continuum vital. Los personajes pueden cambiar su perspectiva de la vida o seguir siendo los mismos.

Asimismo, aparecen en algunos documentos personajes que no se mencionan las causas: el personaje ya tenía la discapacidad cuando empezó la película o bien, son muchos los personajes que aparecen, que es difícil establecer las posibles causas. Denominé a este apartado como “Otras” e incluí aquellos documentos audiovisuales en los cuales no se sabe o no explicitan las causas de la discapacidad.

### Esferas

En el corpus aparecen algunas problemáticas que se relacionan con el personaje o personajes y que competen a lo público y a lo privado. En la esfera privada tenemos los temas personales, interpersonales y familiares; por su parte en la esfera pública, se vincula con lo que atañe al Estado. Dado que las dos esferas se vinculan, los personajes pueden estar en ambas, y he optado por esta clasificación –que bien pudo ser otra– pero desde la perspectiva elegida es la contienen los documentos audiovisuales.

La esfera privada se entienden aquí, en dos sentidos: uno, el lugar donde se desarrolla la cotidianeidad del personaje, la casa, la familia, las relaciones de pareja, y dos, aquello que se al cuerpo del personaje. Del otro lado, lo público es aquello que se considera de interés común, que se coloca más allá de lo privado pero que está íntimamente ligado a éste; además, es el espacio y tiempo de lo legal, lo religioso, lo cultural, lo laboral, en sí, lo que se tiene como colectivo y donde el Estado tiene en mayor o menor medida alguna incidencia. No se considera a lo público como contrapuesto a lo privado, sino en una relación dialéctica, donde ambos se influyen mutuamente. Por último, agrupé en la categoría de “No se presenta”, aquellos largometrajes donde no hay un tema específico relacionado directamente con la discapacidad, pero si lo hay perpendicularmente; es decir, se toca en uno de manera incidental la cuestión de trabajo, la fama.

### Resolución

Otro elemento a considerar es la resolución final de la historia. Esto es importante porque el espectador, de acuerdo al grado de empatía que tenga hacia algún personaje o algunas escenas durante la película (de risa, llanto, angustia; que rechace las vivencias o las encarne; que le de

asco, coraje o impotencia, y un largo etcétera) influirá en cómo interioriza lo que pase al final con al héroe, el villano o a algún personaje sobresaliente.

La forma en la que termina una historia es de suma importancia; por un lado, porque los premios o los castigos se reparten, y por otro, porque es con lo que cierra el espectador y dará su veredicto personal sobre el documento. Cada espectador tiene su propio juicio, pero comparte elementos de la misma cultura que los cineastas.

En el corpus, dos son las únicas posibilidades para cerrar la historia: sobrevivencia o muerte del o los personajes; sin embargo, dentro del primero hay algunos matices importantes a tener en cuenta. Sobrevivencia: el personaje sobrevive al evento que lo marcó posteriormente con algún grado de discapacidad o es por nacimiento. Ante esto, bien se recupera porque su discapacidad fue temporal, o bien no lo hace pues su discapacidad es permanente o congénita. No recuperación: discapacidad congénita/adquirida permanente En este apartado, tenemos dos ámbitos, uno donde la discapacidad es permanente por causas congénitas y la otra es permanente pero fue adquirida; en su mayoría son personajes adultos, una joven y dos son adolescentes. Adquirida: en la línea de vida, en algún momento sobreviene sobre el personaje un evento que lo marcará para siempre. Un elemento externo entra a la vida del personaje trayendo como consecuencia la discapacidad. En la última categoría: “No se sabe si es congénita o adquirida o presenta ambas”, los personajes aparecen ya con discapacidad y a lo largo de la historia no se menciona por qué el personaje está en situación de discapacidad.

La otra resolución de la historia es la muerte. La muerte del personaje como resolución de la historia aparece en cuatro de 23 documentos audiovisuales. Dos son antagonistas y dos protagonistas; de los primeros, uno es cacique y la otra es líder de un grupo de narcotraficantes, y las dos últimas, son mujeres ligadas a la religión.

#### Encarnación o interpretación

Del total del corpus, que consta de veintitrés documentos audiovisuales, en veintiuno los personajes con discapacidad son encarnados o interpretados por actores y actrices sin discapacidad y dos son por personas con secuelas de polio. Cuando aparecen personajes con discapacidad en la vida real, se recurre a ellos como acompañantes, sin diálogos o hablan de manera incidental, de extras o para hacer más creíble la historia.

A partir de estas categorías de análisis, se puede arribar a lo que son las representaciones de la discapacidad motriz en el cine y *videohome* mexicano entre 1980 y 2010. La representación

recurre al estereotipo para legitimar una cierta visión de la realidad, y no al revés; es decir, que el estereotipo conduzca a la representación. La representación es en sí una construcción que sustituye alguno fragmento de la realidad y genera en el espectador una forma de sentir, emocionarse, pensar, reflexionar. En los siguientes dos capítulos veremos como se ha representado la discapacidad en los últimos treinta años. Estos treinta años se dividieron en dos periodos.

Junto a la descripción y análisis, se intercalarán las políticas llevadas a cabo por los gobiernos, además de las recomendaciones internacionales como son las de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), la Organización Mundial de Salud (OMS). Esta descripción y análisis se realizará para cada uno de los sexenios. En el capítulo 2 se aborda de José López Portillo a Carlos Salinas de Gortari. En el capítulo 3, se continúa con Ernesto Zedillo y se finaliza con Felipe Calderón. Si bien es un abordaje cronológico, las administraciones dialogan entre sí, pues están dentro de una historicidad, y lo que haga una repercuten en la siguiente, y lo que ésta hizo puede tener como referente una o dos o más administraciones anteriores. El abordaje de esta manera, permitirá conocer y observar cómo ha devenido la discapacidad tanto en el ámbito legislativo-formal como el audiovisual.

## **2.2. El DIF y los impedidos. Último tramo de José López Portillo.**

Como vimos al inicio del presente capítulo, el inicio de la década de los ochenta fue un año importante en relación a la discapacidad, las políticas públicas, el cine estatal y el privado. Éste último es que movió la industria en esa época, y directamente de Televisine está el primer documento con el que se inicia el análisis de las representaciones de la discapacidad.

### *Los ojos de un niño*

Recurriendo tanto a lo visual como a lo lexical (cuadrante *a*), para dar mayor intriga y dramatismo a la historia, en *Los ojos de un niño* (1980) de Tulio Demicheli y bajo la producción de Televisine, un niño en silla de ruedas y mudo es hablado y adjetivado<sup>77</sup> por los otros personajes. En una imagen sensiblera encarnada por un indefenso e “imposibilitado” niño, Televisine aborda la idea de La Madrastra Mala (secretaria que se casa con El Patrón), el Padre Cornudo, el Jardinero Ambicioso y un asesinato.

---

<sup>77</sup> Se utiliza este verbo en participio porque al personaje se le adjetiva por parte de los otros personajes.

Mientras está de vacaciones y tras una caída accidental de un árbol, Luisito (Ernesto Marín) queda sin habla y paralizado, por lo que tendrá que usar una silla de ruedas. Ante esto, el doctor que lleva el caso le dice al padre que

se le hizo una exploración completa, análisis, radiografías, pruebas neurológicas, y el niño no presenta ningún daño físico. Estamos convencidos de que se trata de una parálisis histérica,<sup>78</sup> un enfermedad puramente psíquica y la curación depende de él mismo.

Víctor (José Nájera), el padre, es un rico empresario y contratará a la “psicoterapeuta” Isabel (Norma Herrera) para que lleve la rehabilitación del niño y con la que se comunicarán mediante el parpadeo; ella se refiere al niño como “imposibilitado”. Por su parte, Patricia (Julissa), La madrastra, no se interesa por lo que le pasa al niño y se va de compras. Ante el cuestionamiento de su esposo, contesta:

Víctor, es muy deprimente ver a todos esos niños inválidos durante todo el día. Tenía que salir a caminar, no sé, meterme en un cine, en una tienda.

Hay una predominancia por mostrar tanto las limitaciones de comunicación de Luisito como el estar sentado en su silla de ruedas. Al no poder hablar y moverse, se crea una atmósfera de tensión cuando ve morir a su padre; sólo él sabe la verdad, pero no puede enunciarla. Isabel, único personaje con el que se comunica Luisito le ayuda a desenmascarar a la asesina.

La negligencia del sujeto (y de quien debería estar a su cuidado) trae fatales consecuencias y un elemento une y desune a la familia: el accidente. Pero este accidente cobra múltiples significados a la hora de leerlos en cada documento audiovisual. El accidente por los propios actos queda ejemplificado con *Los ojos de un niño*. En este largometraje tenemos a un niño que mientras está jugando con su avión de control remoto éste queda atorado en un árbol y al intentar bajarlo, cae de una altura considerable, por lo que lo trasladan a un hospital donde es diagnosticado con una parálisis histérica: no puede caminar ni hablar. Hay que resaltar que cae cuando la madrastra le grita que la despertó con el ruido de su avión. Esta era la forma de mostrar su inconformidad ante la nueva esposa de su padre, pues había quedado recientemente huérfano.

La esfera que se toca en este filme es privada y familiar. Luisito (Ernesto Marín) es huérfano, su madre no hace mucho que murió cuando tuvo el accidente que lo deja “imposibilitado”. El vínculo que mantiene es sólo con el padre, pero éste está más metido en

---

<sup>78</sup> La parálisis histérica “puede afectar un brazo o una pierna, ambas piernas o todo un lado del cuerpo”. (Ropper et al 2007: 52). Predominantemente en forma de monoparesia, hemiparesia o paraparesia.

sus negocios y en descubrir si su pareja de les infiel o no, y cuando lo descubre es demasiado tarde que en cuidar a su hijo. El niño establece una nueva relación con su psicoterapeuta, la cual, al final, parece que fungirá como la madre y tutora. La familia como núcleo de la sociedad y protección para los niños, aparece en este documento como amenaza, pues ante un padre no demasiado preocupado de su hijo y una madrastra ambiciosa e infiel, Luisito se ve sólo e indefenso.

Al final, Luisito se recupera, pues su discapacidad fue temporal, además de que la cuidadora queda como su madre, rol que la madrastra nunca cumplió y que él más necesitaba. Con la ayuda de su psicoterapeuta, Luisito puede gritarle “¡Asesina!”, “¡Asesina!” a su madrastra. Recupera el habla, no así si su movimiento, pero dado que puedo hablar de nuevo, se infiere que logra caminar tiempo después, aunque no se muestra tal cual en la película.

Por otro lado, todos los personajes principales que parecen en la película *Los ojos de un niño* son interpretados por personas sin discapacidad, pero aparecen personas con discapacidad real cuando está en un centro de rehabilitación. Estas personas, sólo aparecen para dar más realismo a la escena de la rehabilitación.

La indefensión es un recurso cinematográfico al que se recurre para crear una atmosfera de tensión, y ésta es significativa si el indefenso es un personaje con discapacidad, y más aún si se trata de un niño. Discapacidad, niñez e indefensión son un caldo de cultivo para la tensión y el dramatismo al que recurre Televisine.

En el caso de *Los ojos de un niño*, el personaje no sólo se mantiene indefenso sino pasivo ante las amenazas de algún miembro de la familia o ante su propia discapacidad. En este largometraje, el protagonista Luisito, está en total indefensión ante el peligro que viene de fuera: el de su madrastra y el amante de ella. No tiene los medios para defenderse, pues, a raíz del accidente y la posterior “parálisis histérica” usa silla de ruedas y perdió el habla, así que no puede gritar que su padre muere electrocutado en la alberca mientras está nadando. Él único que conoce tanto al asesino material como a la intelectual es Luisito, pero dada su discapacidad, no puede decirle a nadie, y cuando está a punto de hacerlo mediante la comunicación de parpadeo de ojos con su psicoterapeuta, la madrastra lo descubre, la revelación tarda más y por tanto hay más tensión.

A Luisito no le tocó la “Participación plena”, lema con que fue decretado por la ONU<sup>79</sup> a 1981 como el Año Internacional de los Impedidos (A/RES/31/123), donde se promovió

---

<sup>79</sup> El cual fue decretado el 16 de diciembre de 1976, como puede leerse en el documento A/RES/31/123.

asegurar su integración plena en la sociedad, además de asistencia, atención, capacitación y orientación, así como oportunidades de empleo. Aunado a esto y de acuerdo a la resolución (A/RES/37/52) del 3 de diciembre de 1982

con el objetivo de establecer un marco temporal durante el cual los gobiernos y las organizaciones pudieran poner en práctica las actividades recomendadas en el Programa de Acción Mundial para los Impedidos (A/RES/37/52), la Asamblea General proclamó el período 1983-1992 como Decenio de las Naciones Unidas para los Impedidos.<sup>80</sup>

Retomando el Programa, éste se estructuró en tres ejes básicos: prevención, rehabilitación y participación plena en la vida social. Por primera vez la discapacidad estaba relacionada directamente con el entorno. Sin embargo, esto era en las leyes, ya que en la realidad las cosas funcionaron de manera diferente.

En esa época se calculaban no menos de 500 millones de personas que sufrían de una u otra forma “incapacidad”. Por lo que se reitera

la constante necesidad de promover la realización del derecho de los impedidos a participar plenamente de la vida social y el desarrollo de sus sociedades y a disfrutar de condiciones de vida iguales a las de otros ciudadanos, así como a participar en un pie de igualdad en el mejoramiento de las condiciones de vida resultantes del desarrollo social y económico (A/RES/37/52).

Todos estos esfuerzos trajeron como consecuencia que en el ámbito internacional, durante el Decenio de 1980,

se realizan numerosos esfuerzos, tanto sustantivos como de promoción, destinados a mejorar la situación de las personas con discapacidad mediante su integración en la sociedad y su adaptación física y psicológica a sus comunidades. Se ponen en marcha programas centrados en la rehabilitación y la prevención de la discapacidad. Se crean comités nacionales que representan a 141 países y territorios con el fin de introducir mejoras en los siguientes ámbitos: situación social y económica de las personas con discapacidad, elaboración y aplicación de programas, investigación, adopción de políticas y decisiones, legislación, descentralización del nivel nacional al nivel local, y prestación de asistencia a los países en desarrollo.<sup>81</sup>

Uno de estos esfuerzos fue que en el país la Secretaría de Salud (SSA) realizó en 1982 la Encuesta Nacional de Inválidos, donde se definió por invalidez “el estado de la persona como resultado de alteraciones somáticas, mentales e incluso sociales, que dificultan las funciones y actividades del individuo” (INEGI, 2004: 20).

---

<sup>80</sup> Véase <http://www.un.org/spanish/esa/social/disabled/disunddp.htm> (último acceso el 2 de diciembre de 2012).

<sup>81</sup> Véase <http://www.un.org/spanish/disabilities/default.asp?id=523> (último acceso el 2 de diciembre de 2012).



### *El criminal*

Algunas de estas alteraciones, las tuvo Jesús “El pata de palo” (Fernando Almada), quien junto a su hermano Demetrio (Mario Almada) y un amigo de ambos (Eleazar García) son acusados de abigeato por un grupo de caciques muy poderosos; tras su negativa a entregarse durante un operativo de la policía en su rancho, se inicia el enfrentamiento. Al final, a Jesús le destrozan la pierna y lo encarcelan diez años; los cumple en la cárcel estatal y regresa buscando venganza.

Este es un ejemplo lexical explícito donde sólo los demás personajes se refieren a la discapacidad de uno de ellos, por lo que forma parte del grupo de cuadrante *b*. Para el juez que lo deja libre es el “criminal”, para sus enemigos es “el pata de palo” o “el cojo ese”. Jesús ha dejado de existir, su discapacidad y su pasado en la cárcel determinan su identidad, es un estigmatizado. Para los otros, está antes su discapacidad que la persona y esto va acompañado con tomas a su discapacidad por parte de la cámara (una de las primera escenas de la película se da en la cárcel, y Jesús está en su celda acomodándose su pata de palo); sin embargo, su discapacidad no le impide funcionar en la sociedad, tomar venganza y vivir como padre de familia aunque sea un “criminal”. Jesús Coronado es *El criminal* (1982) de Fernando Duran, largometraje basado en el corrido “El pata de palo” de Los Cadetes de Linares (Homero Guerrero y Guadalupe Tijerina).

La causa la discapacidad de Jesús es social deliberada y tiene que ver con disparos por arma de fuego. En *El criminal* el Estado aparece pero encarnado en caciques y policías corruptos. El jefe de policía le dice a uno de sus hombres “déjenme hacer las cosas a mi modo, lo necesito vivo pero no quiero que se vaya a echar a correr el desgraciado”, acto seguido le dispara en su pierna derecha. Es el Estado por medio de los caciques contra un rancharo que se opone a que usen sus tierras para cruzar y explotar una mina.

Estos intereses se vuelven legales, pues en este largometraje confluyen el caciquismo y el abigeato, problemas de índole legal. Los tres caciques del pueblo José Gonzales García, Antonio López Quesada y Francisco Pérez Munguía acusan a los hermanos Coronado (Fernando y Mario) y a un amigo de ambos (Eleazar García) de abigeato, pues querían que les diera paso para que pasen los camiones hacia una mina, que de acuerdo a ellos, es de interés federal. En complicidad con la policía del pueblo, que es corrompida por los caciques, van a arrestar a los hermanos donde uno termina muerto (Mario Almada), otro vivo a cargo del rancho, pero no sabe mucho de él hasta el final (Eleazar García) el otro con diez años en prisión, con una “pata de palo” y con el sobrenombre de “El criminal”. Son pobres los que

sufren la embestida de los poderosos tanto económica como políticamente, aunque al final terminen muertos a manos de Jesús Coronado.

Se recurre al ámbito de lo legal para perjudicar al ranchero pobre que no tiene recursos para poder defenderse y responde violentamente, pues está siendo despojado de sus derechos. Lo legal está del lado de los poderosos, y la mina como fuente de interés estatal, está por encima de los intereses privados. Se apela a lo legal también, para deshacerse de los Coronado y poder utilizar sus tierras en beneficio de los caciques que dicen representar a Estado.

En la línea de vida, en algún momento sobreviene sobre el personaje un evento que lo marcará de por vida. Un elemento externo entra a la vida del personaje trayendo como consecuencia la discapacidad. Jesús sobrevive, pero no se recupera, pues su discapacidad adquirida es permanente. Al final Jesús es feliz con su familia.

Todos los personajes principales que aparecen en *El criminal*, son representados por personas sin discapacidad. Además se recurre al *star system* de los ochenta: los hermanos Almada que en esta ocasión están acompañados por Eleazar García “Chelelo”. Para los antagonistas, también se recurre a actores conocidos de esos años.

La representación que se hace de Jesús Coronado (Fernando Almada) es de un personaje vengativo; como hemos visto, fue acusado falsamente y ante la resistencia de dejarse arrestar por la policía que mandaron los caciques del pueblo, lo meten diez años de cárcel y regresa al pueblo sólo para vengarse: “cuídense todos aquellos que a la cárcel lo mandaron”.<sup>82</sup> Para lograrlo, con el dinero que “devengó” en la cárcel, compra armas y se dirige a su pueblo. Quiere vengarse porque le han robado diez años de vida, robaron la que en su momento fue su novia y sería futura esposa, perdió a su hermano y su pierna. Al final, mata a los caciques y su venganza es consumada.

### **2.3. Tecnocracia, legislación y grupos vulnerables. De la Madrid**

Al término de la administración de López Portillo, la abundancia nunca llegó para México. El país dependía del petróleo, y ante la caída de su precio internacional, la crisis no se hizo esperar. México entró a los años ochenta con dificultades. Ante esto, el nuevo presidente electo respondió con lo hasta entonces, “inédito”: la Ley de Planeación publicada en el Diario Oficial de la Federación (DOF) el 5 de enero de 1983, donde se estableció la elaboración de un Plan Nacional de Desarrollo (PND) para los sexenios. De acuerdo a esto, el 31 de mayo de

---

<sup>82</sup> Así puede escucharse en el corrido de donde se inspiró la película: “El pata de palo” de Los Cadetes de Linares.

1983 se publicó el PND 1983-1988 del gobierno de Miguel De la Madrid, donde se asentó lo que la administración tenía que hacer en lo conducente a diversas áreas de política del país.

Miguel de la Madrid no sólo recibía un país convulsionado por la crisis<sup>83</sup> económica, social, política, sino también cinematográficamente. Por lo que, una de las primeras acciones del gobierno fue la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)<sup>84</sup> y puso en su administración al cineasta Alberto Isaac, el cual centró sus metas en cuatro rubros:

Reactivación de la producción cinematográfica de calidad; creación de nuevos mercados a través de coproducciones; búsqueda de mecanismos para propiciar el surgimiento de una nueva generación de cineastas, y exhibición de las películas producidas durante el gobierno de José López Portillo y que, por diversas causas, no habían sido estrenadas (IMCINE, 2009: 14).

Las esperanzas eran muchas en el nuevo Instituto, pero no hay que olvidar la crisis económica de 1982 que impuso, por un lado, recortes presupuestales al cine, y por el otro, la burocratización de la institución, pues se supeditó a RTC y éste a su vez dependía de la Secretaría de Gobernación (García, 1998: 330). Entre 1981 y 1982, el estado produjo catorce largometrajes (Coria, 1997: 55).

Aunado a esto, hay que resaltar las legislaciones relacionadas con la discapacidad. De esta forma, se publicó la Ley General de Salud (LGS) en el DOF el 7 de febrero de 1984. En dicha ley, a decir de Huerta Lara:

La política social se ocupa de los grupos marginados a quienes llama vulnerables (casi el 55% de la población). Se le reduce presupuesto a las Instituciones de Salud (IMSS, ISSSTE, SSA) y se le incrementa al DIF como órgano especializado que encabeza la asistencia social [...] Es la primera vez que la cuestión de la asistencia social se inserta en un plan de dimensiones nacionales, como una tarea propia del Estado [...] Se pone en marcha un plan de rehabilitación de discapacitados y educación especial; programas de asistencia alimentaria, médico, educativa, acciones para invidentes, niños minusválidos (Huerta, 2006: 219-220).

Profundizando un poco más, cabe destacar la especificidad del Artículo 3º en materia de “salubridad general” y son materia de la misma:

II. La atención médica, preferentemente en beneficio de grupos vulnerables; XVIII. La prevención y el control de enfermedades no transmisibles y accidentes; XIX. La prevención de la invalidez y la rehabilitación de los inválidos; XXV. El control sanitario del proceso, uso, mantenimiento, importación, exportación y disposición final de equipos médicos, prótesis, órtesis, ayudas funcionales, agentes de

---

<sup>83</sup> Esto ya se apuntó en el primer capítulo relacionado a la discapacidad y las políticas públicas.

<sup>84</sup> Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 25 de marzo de 1983.

diagnóstico, insumos de uso odontológico, materiales quirúrgicos, de curación y productos higiénicos.

Por su parte, en el artículo 167, la asistencia social se entiende como

el conjunto de acciones tendientes a modificar y mejorar las circunstancias de carácter social que impidan al individuo su desarrollo integral, así como la protección física, mental y social de personas en estado de necesidad, desprotección o desventaja física y mental, hasta lograr su incorporación a una vida plena y productiva. (Ley General de Salud, 1984, actualizada con la reforma del 12 de enero de 2006).

En 1983, el entonces Secretario General de la ONU Javier Pérez de Cuéllar,

anuncia la publicación de un informe sobre las actividades relacionadas con la prevención de la discapacidad. En ese informe se indica que muchas discapacidades se pueden prevenir identificando medidas para luchar contra la malnutrición, la contaminación medioambiental, la falta de higiene, la falta de atención prenatal y posnatal adecuada, las enfermedades transmitidas por el agua y los accidentes. [Además señala que en 1984] entre el 20% y el 25% de la población de los países en desarrollo sufre una discapacidad y que entre 350 y 500 millones de personas con discapacidad viven en zonas en las que los servicios son insuficientes. En el informe se cita la creciente tendencia a sustituir la atención en instituciones por programas de ayuda a las familias y las comunidades (ONU).<sup>85</sup>

Por otro lado, “con el objetivo de establecer un marco temporal durante el cual los gobiernos y las organizaciones pudieran poner en práctica las actividades recomendadas en el Programa de Acción Mundial, la Asamblea General proclamó el período 1983-1992 como Decenio de las Naciones Unidas para los Impedidos”<sup>86</sup> de acuerdo a la resolución 37/52 del 3 de diciembre de 1982.

Por su parte la Organización Internacional del Trabajo (OIT) estableció el convenio 159 sobre Readaptación Profesional y el Empleo de Personas Inválidas en 1983 que entró en vigor el 20 de junio de 1985.<sup>87</sup> Con dicho convenio, en su artículo 4, se busca el respeto a la igualdad de oportunidades entre trabajadores inválidos y en general; así como el trato entre ellos y hacia el trabajador inválido, la no discriminación, que las personas inválidas puedan lograr y conservar un empleo y desarrollarse dentro del mismo, que incluya a zonas rurales (OIT, 2008: 5).

---

<sup>85</sup> Véase <http://www.un.org/spanish/disabilities/default.asp?id=523> (último acceso el 2 de diciembre de 2012).

<sup>86</sup> Véase <http://www.un.org/spanish/esa/social/disabled/disunddp.htm> (último acceso el 2 de diciembre de 2012).

<sup>87</sup> Convenio que México ratifica hasta el 5 de abril del año 2001 y el cual es un Decreto Promulgatorio en el DOF 22 de abril de 2002 por el entonces Presidente de la República Vicente Fox Quezada, y que está vigente al día de hoy (marzo 2013).

En lo que respecta a México, dentro de las políticas hacia la discapacidad, en el Plan Nacional de Desarrollo (PND) 1983-1988 se

incluyó el compromiso de realizar acciones encaminadas a impulsar la protección social a los minusválidos, por lo que el DIF estableció el Programa de Rehabilitación, que abarcó actividades en materia de invalidez del sistema neuro-musculo-esquelético, comunicación humana, ceguera o debilidad visual, así como las que afecten la salud mental, y dispuso para su operación el Centro de Rehabilitación, el Instituto Nacional para la Rehabilitación de los Niños Ciegos y Débiles visuales, la Escuela Nacional para Ciegos, el Centro de Adaptación Laboral, los Centros de Rehabilitación y Readaptación Especial, los Centros de Rehabilitación Integral y en Coordinación con la Secretaría de Educación Pública, los Centros Psicopedagógicos (Fuentes, 1998 en INEGI, 2004: 5).

En materia de Asistencia social el PND 1983-1988, estableció que “la acción [estuvo] encaminada a: impulsar la protección social de los menores y ancianos en estado total o parcial de abandono, de los menores en edad escolar, de los minusválidos y de la familia en general” (PND, 1983-1988, en Fuentes, 2002: 581).

De acuerdo con Raúl Carranza Olmedo, en 1983 el DIF brindó atención a “125 mil minusválidos que, por sus características de marginación social y económica, fueron población preferente de los servicios de asistencia social. La cifra de minusválidos del país se calcula en 5 millones de personas aproximadamente” (citado por Fuentes, 2002: 648).

### *El corazón de la noche*

En todo este barullo legislativo y con el cineasta Albero Isaac al frente de IMCINE, se promovió vía Conacine la realización en Guadalajara *El corazón de la noche* (1983) de Jaime Humberto Hermosillo; un ejemplo por excelencia del cuadrante *a*. Este largometraje condensa ideas de la discapacidad que la ha permeado a lo largo de la historia; esto es, estereotipos como el ciego que es sabio y tiene súper desarrollados sus otros sentidos, el auto-aislacionismo de las personas con discapacidad, la idea de la discapacidad del habla relacionada con lo misterioso y más reforzada en la imagen de una mujer guapa, entre otras ideas que iré describiendo y que son aplicables no sólo para este largometraje, sino para todo el corpus.

En una primera escena, en una sala de masajes, está el Masajista Ciego (Pedro Armendáriz Jr.) y el Instructor de Manejo (Jorge Balzaretto). El primero pregunta en qué trabaja el segundo, quien dice que da clases de manejo, a lo que El Ciego comenta:

¿Sabe usted que inválidos, personas sin piernas que manejan? La gente entiende poco a los inválidos. Por ejemplo se les niega la licencia de manejar a los cojos, a los mancos, a los sordomudos, cuando hay mucha gente completa que precisamente por

tener sus cinco sentidos intactos, no se ha preocupado por desarrollar o afinar alguno de ellos. En esto del manejo ¿por qué ha de ser más importante el sentido de la vista que el del oído por ejemplo?

Otra escena donde se muestra la capacidad que tienen las personas con discapacidad visual en desarrollar sus otros sentidos, es cuando el Instructor de Manejo está enseñando a conducir a la Muchacha sordomuda (Marcela Camacho) pareja del Ciego y pasan frente a un parque. El Ciego sentado en el asiento trasero dice:

- Ciego: ahora estamos en el parque Revolución y cruzaremos la calle de Tolsá.
- Instructor: ¿Cómo?
- Ciego: ¿Que cómo sé dónde estamos? Usted, como todos los videntes, tiende a menospreciarnos. Pero se olvida que tenemos oídos, tacto, olfato y que las calles tienen olores, ruidos, una forma de hablar, de susurrar. Y a las personas se les conoce por las inflexiones de su voz, por el olor de su piel o por el ritmo de sus respiraciones. En fin, que nosotros vemos más que los que tienen ojos.

Una tercera escena es cuando están reunidos algunos de los miembros de la secta en un sepelio, para enterrar la oreja de uno de ellos. Ahí El Ciego da un discurso, que en parte recuerda al Sermón de la Montaña de Cristo:

Todos nosotros, los que vivimos una desdicha del cuerpo en este mundo, éramos una oscura desbandada que marchaba oscuramente hacia la nada. Cayó el sonido obediente en el mármol y oído en los muertos y al punto empezó a moverse toda la tierra, y a dar licencia a que se recompusieran los cuerpos. Y aquel a quien en vida le faltó un brazo o las piernas, el brazo y las piernas le renacieron. Y aquel a quien en vida le faltaron los ojos, los ojos le renacieron en su cara y todo lo veía. Y aquel a quien en vida su joroba lo humilló, ahora sentirá orgulloso como prodigio de galanura. Y aquel a quien la lepra lo roía, una nueva y tersa piel lo revestían. Unámonos todos los humillados por la naturaleza y por los hombres: los inválidos, los mutilados. Nuestras taras son la señal, terrible pero bella, que nos marca como los elegidos del futuro, los doloridos proyectos del destino de otra humanidad. Unámonos y luchemos hombro con hombro contra nuestra temporal humillación, nuestra temporal servidumbre. ¡No aceptemos compasión ni piedad! Vayamos por el sereno camino de la ira hacia la justicia. Sólo así venceremos con un destino glorioso esa oscura desbandada hacia la nada. Así habló nuestra guía. Y a quien hoy venimos a honrar que escuche esas palabras y que las tome como ley. Y que a nosotros nos sirva su ejemplo de inquebrantable solidaridad y espíritu de lucha.

La humillación es doble. Por un lado, ante la naturaleza el cuerpo es receptáculo transitorio de anormalidad, en él recaen todas las desdichas; por otro, esa marca que hace diferentes a sus portadores, da pie para que la sociedad los margine, aíse, en aras de una normalidad. El proyecto de vida comunal, tiende hacia el futuro, donde la esperanza de un cuerpo “normal” traiga dicha y felicidad. El cuerpo, con o sin discapacidad, ancla a los sujetos a la naturaleza y a la sociedad pues, a través de éste, “deformado” por la naturaleza, es que la sociedad inscribe la

idea de anormalidad para así poder legitimar ciertas prácticas sociales como la marginación, el aislacionismo, la sobreprotección, el paternalismo, entre otras.

Momentos después, el “Desorejado” recita el poema “Amor constante más allá de la muerte” de Francisco de Quevedo y Villegas, mientras un Jorobado va mostrando un pequeño féretro a todos y cada uno de ellos, como ofrenda. Al mismo tiempo se pueden ver los diferentes tipos de discapacidad –motriz en su mayoría: en silla de ruedas, con muletas, con bastones, amputados, con garfios en las manos, ciegos...– en un movimiento circular de cámara, a la vez que un hombre vendado totalmente de la cara toca un tambor. La cámara enfoca las diferentes limitaciones que tienen los personajes.

En otra escena, los amantes (el Instructor y la Joven “sordomuda”) huyen de noche y son perseguidos por dos personajes sin piernas que se desplazan en carritos con ruedas a través de un mercado. La escena se da con poca luz y en un espacio cerrado lo que da mayor dramatismo y una sensación de terror. Estos elementos ya fueron usados por el cine negro norteamericano de los años cuarenta y cincuenta, donde “El protagonista, es casi siempre masculino. Se presenta como un personaje solitario, aislado y marginado de la sociedad y existe un elemento criminal sobre el que gira la trama” (Aparicio y Gómez-Vela, 2012). El guionista de *El corazón de la noche*, menciona que “es una obra de cine negro” (De la Colina, 1997: 99).<sup>88</sup>

Finalmente, en la larga escena final se enjuicia a los dos jóvenes amantes. Reunidos de noche, están todos los miembros de la secta. Ya no se recurre a la nominación lexical, sino que la cámara muestra las más variadas discapacidades. Sentada en una silla de ruedas, arriba de un templete, está la Líder, una mujer con doble rostro que recuerda al dios Jano. Abajo, todos los miembros de la secta: ciegos, “amputados” tanto de miembros inferiores como superiores, en silla de ruedas, con muletas, “enanos”, un gigante, siamesas, un hombre vendando de toda la cabeza, así como niños, jóvenes, adultos y ancianos, tanto hombres como mujeres. Todos reunidos para determinar el destino de los jóvenes y tomar la decisión del nuevo líder de la secta. Hay traducción simultánea a cargo de un personaje (María Rojo) en lenguaje de señas. Para poder quedarse con la Joven “sordomuda”, el Instructor (que no tiene discapacidad alguna) debe ser como ellos, ser uno de ellos y cuando el sol raya el horizonte, el instructor se vacía los ojos. La secta tiene un nuevo líder.

---

<sup>88</sup> En *Youtube* puede verse una entrevista a José de la Colina donde habla sobre *El corazón de la noche*: <http://www.youtube.com/watch?v=99iG-Ey9wxk> (Último acceso el 30 de enero de 2014).

Es interesante el caso del Instructor de manejo, pues siempre estuvo rodeado de personas con algún tipo de discapacidad y de objetos incompletos, pero no fue consciente de ello hasta que se enamora y se obsesiona de la Joven Muda, pareja del Ciego.

Los adjetivos que aparecen en *El corazón de la noche*, son enunciados por los propios personajes. La discapacidad es el elemento que da cohesión al grupo, pero es un elemento diferenciador frente a una sociedad que se cree normal y uniforme.

En relación a las causas de la discapacidad, aparecen personajes usados como extras que sí tienen discapacidad en la vida real, pero son tantos que es casi imposible determinar las posibles causas. El protagonista, un joven instructor de manejo (Jorge Balzaretti), se auto inflige la discapacidad vaciándose los ojos para ser parte del grupo de su amada, es la única causa a la cual se puede acceder en el documento y en menor medida a la del “Desorejado”, que en un par de escenas muestra el interés en la joven, por lo que su oreja es la que están enterrando.

La esfera pública con más incidencia en un cambio cultural queda representada por *El corazón de la Noche*, pues busca mostrar la existencia de la discapacidad en la cotidianidad y que se margina. El personaje principal se interesa por una joven, guapa y enigmática mujer que no habla. En el desarrollo de la historia, se va mostrando cómo él siempre estuvo rodeado de personajes con discapacidad; se da cuenta que lo familiar se va tornando extraño y hasta en partes se vuelve paranoico.

Al final, el personaje principal se auto inflige la discapacidad vaciándose los ojos; se convierte así en el nuevo líder de la secta y pareja de la joven con discapacidad del habla. Respecto a los personajes con discapacidad motriz que aparecen, todos continúan sin cambio alguno, siguiendo al nuevo líder.

Todos los personajes con discapacidad son interpretados por personas sin discapacidad. Las personas con discapacidad en la vida real que aparecen, sólo son requeridas como extras, para dar mayor verosimilitud a la historia. Los actores profesionales se ven limpios, arreglados; por el contrario, las personas con discapacidad motriz, en ciertas escenas se ven sucios, algunos se arrastran, otros usan sillas de ruedas o muletas. El primer líder ciego de la secta (Pedro Armendaris Jr.) junto con su pareja a la joven “sordomuda” (Marcela Camacho) visten impecables. El desorejado que corteja a la joven, también se viste con traje. Al final, el nuevo líder (Jorge Balzaretti) que camina de la mano con la joven, van vestidos impecablemente. Hay algunos personajes con discapacidad motriz que aparecen también muy bien vestidos como es el caso del hombre sin brazos (Roberto Cobo).



Una sociedad compuesta de una “mayoría normal”, aísla y margina dentro del propio territorio a todos aquellos considerados diferentes, los estigmatizados. Estos se asocian en una secta de personas con discapacidad: visual, motriz, de habla, auditiva y mental en menor medida, para hacer frente a esa sociedad, pues hay una clara falta de inclusión a la sociedad en general. Al reunirse de noche, ocultan a la “vista” de las personas sin discapacidad su existencia como secta y a la discapacidad misma. Se comunican por lenguaje de señas, lo que hace difícil de entender para alguien que no está familiarizado con él. Es un colectivo que por no entrar en los estándares de la mayoría, se identifican como marginados de la sociedad, en voz propia del líder: “unámonos todos los humillados por la naturaleza y por los hombres”.

Los rasgos compartidos son un elemento identitario entre los miembros de la secta. Todos y cada uno de ellos en mayor o menor medida tiene algún tipo de discapacidad. Esta distinción es lo que los separa de los estándares; la sociedad los diferencia y ellos toman este elemento para unirse, para que “Vayamos por el sereno camino de la ira hacia la justicia. Sólo así venceremos con un destino glorioso esa oscura desbandada hacia la nada” (El ciego). Los “diferentes” unidos contra la sociedad que los margina; juntos, buscan un mejor futuro.

Al respecto, el guion de José de la Colina y Hermosillo proponía una

Sociedad de minusválidos como un pequeño y digamos *subosocial* mundo de personas físicamente “imperfectas” que se solidarizan frente a la sociedad de la gente “sana”. El muchacho que se enamora de la hermosa sordomuda se verá poco a poco, a través de pequeños sucesos extraños, de inquietantes encuentros y desencuentros, envuelto en ese viviente “otro mundo” cuyo círculo protector ha roto sin querer y, a final de cuentas, deberá encontrar la manera de integrarse a él, por amor a la muchacha” (De la Colina, 1997: 99-100. *Cursivas en el original*).

El joven instructor de manejo, tras un rito de paso, encuentra la forma de incorporarse a ellos.

Ellos que

En el mundo normal de Hermosillo se saben fuera de lugar [...] se saben dueños de defectos físicos [...] Los personajes de Hermosillo se saben *freaks*. Son lisiados o tullidos o enfermos. Se sienten feos. Son inseguros y tal vez estén acomplejados [...] A través de la filmografía de Hermosillo se llega a una conclusión no por paradójica menos estremecedora: en el mundo de la normalidad todos son (somos) anormales. Nadie es perfecto. Todos tenemos un defecto, éste o aquel, grande o chico, pero defecto al fin de cuentas (Sánchez, 1999: 125-126. *Cursivas en el original*)

Los personajes de la película se desenvuelven en espacios cerrados: como son un mercado, un estacionamiento o edificios en construcción. Dos de las escenas clave se desarrollan de noche. La noche es el manto y testigo de la reunión de la secta (sin contar a presencia de espectador)

para juzgar a los asesinos de su líder, así como el futuro de éstos y de la secta misma. Hay pues, una representación de marginalidad.

Por último, un dato que puede resultar interesante, y es que de acuerdo con Francisco Sánchez (1999), la película fue dirigida por Hermosillo estando en una ambulancia, pues había caído enfermo.

### *Ya nunca más*

Por otro lado, en *Ya nunca más* (1983) de Abel Salazar, y nuevamente bajo la producción de Televisine, el cantante adolescente de moda de esos años, Luis Miguel, encarnó a otro Luisito, pero ahora un inquieto adolescente que también termina en el hospital a causa de un accidente. En este largometraje, tanto el propio personaje como los demás se refieren a su discapacidad, por lo que está agrupado en el cuadrante *a*.

El accidente fue mero pretexto para descubrir que en realidad en esa misma pierna tenía un sarcoma osteogénico. Del orgullo de ser “el único de todos con la pata rota” pasa al dramón cuando se entera que tienen que cortarle la pierna. La reacción del Padre (Gonzalo Vega) es totalmente negativa ante la idea de la operación, pues “es como matar parte de su cuerpo”. Su único apoyo es su pareja y madrastra de Luisito, Lorena (Rosa Salazar Arenas) quien apoya tanto al padre como al hijo.

Es el doctor el encargado de decirle a Luisito que le van a cortar su pierna “pues es parte de [su] profesión”. Una vez que ha pasado la operación, otro doctor les dice al Padre y a Lorena

es definitivo que desde un principio le demos la impresión de que lo de su pierna no es tan importante, nada de excesos de cariño y mucho menos de mimos: se sentiría compadecido y eso ayuda más a traumatizar que a curar.

La reacción de Luisito ante la ausencia de su pierna es de frustración, enojo, rencor. Esto lo manifiesta cuando lo visitan sus amigos y compañeros de la escuela, y le dice a su padre:

- Luisito: ¡si a ti no te importa que me vean que estoy cojo, a mí tampoco, que pasen y que se larguen!
- El padre: ¡Eso de que se larguen, se los vas a decir tú!

Su profesor (que tiene un cierto grado de discapacidad auditiva) le lleva un libro sobre Hellen Keller para que lo lea y supere su condición. Lorena compra libros para ayudar a entender el comportamiento y la nueva vida de Luisito: *Cómo vencer el trauma del niño lisiado*, *El cuidado del niño*

*lisiado, Terapéutica aplicada a los minusválidos, Influencia de la invalidez sobre el carácter y la personalidad,* entre otros.

Lo sensibilero del asunto lo manifiesta la canción parte del *soundtrack*: “Ya nunca más” e interpretada por Luis Miguel, donde con desesperación trata de aferrarse a su vida pasada, pues ahora

Mi porvenir será sufrir  
y mis amigos se reirán de mí,  
porque yo sé que no podré  
jugar con ellos como hacíamos ayer...

Y cierra la película reconciliándose con él mismo y con la vida en la canción final: *Ora Pro Nobis*, donde vemos a Luisito aceptando su condición, rodeado de amigos y profesores, siendo un ejemplo de entereza, de heroísmo y cantando

¡Oh! Señor, no soy quién para poderte reprochar  
porque muy bien lo sabes tú  
que creo en ti con devoción y lealtad...

Al Padre le consume la tragedia. Siendo un constructor honorable, incorruptible, de repente su hijo pierde una pierna ¿Por qué a la gente buena le pasan cosas malas? Las lecciones morales de Televisine quedan en parte ejemplificadas en este largometraje. Luisito no sólo ha perdido una pierna, sino también a su madre. Pero a diferencia de *Los ojos de un niño* (1980), el rol de madrastra aquí es el de la mujer comprensible, que apoya, y no la ambiciosa secretaria que se casa con el patrón y que después se busca un amante para deshacerse del marido.

Negligencia también fue lo que le pasó al protagonista de *Ya nunca más*: un imprudente adolescente que desobedeció a su padre y se subió a la moto con su amigo. Este acto tuvo fatales consecuencias para él. Mientras los dos iban en la carretera, tuvieron un accidente y chocaron contra una camioneta, el resultado, Luisito pierde su pierna. Hay que aclarar que fue gracias al accidente que los doctores pudieron detectar a tiempo un tumor maligno, por lo que optaron por amputar su pierna.

En este largometraje lo que está en juego en el personaje de Luisito (Luis Miguel) es su autoestima, pues dice “estoy cojo”, “me tienen lastima”, “seré un cojo toda la vida”, o “no quiero que me vean cojo, se burlarán, me pondrán apodos” (ante la insistencia del padre que regrese a la escuela), y no es para menos; después de correr por el campo, jugar al fútbol con sus amigos ya no lo podrá hacer más. Aunque para sus compañeros y amigos Luisito sigue siendo el mismo, para sí mismo no lo es. Si bien la esfera es más personal, ya que es su responsabilidad salir adelante después de la operación, además de aceptar vivir como persona

con discapacidad, también es de índole familiar, pues la pérdida de la extremidad inferior de Luisito trastoca para bien el ambiente de la familia. Su madrastra queda más unida a él y a su padre. Al final, Luisito sobrevive, pero su discapacidad es permanente.

La representación que se hace de la discapacidad es de sufrimiento tanto psicológica como corporalmente, ya que hay un dolor que sobreviene en el cuerpo y en la subjetividad del personaje; hay un antes y un después de que se adquiere la discapacidad. “Ya nunca más” se volverá a ser igual; la nostalgia aflora en el recuerdo y el futuro se torna grisáceo, pues, tal y como canta el protagonista “mi porvenir será sufrir y mis amigos se reirán de mí, porque yo sé que no podré jugar con ellos como hacíamos ayer”.<sup>89</sup>

El personaje sufre psicológicamente porque los otros se burlarán sobre las nuevas condiciones corporales; sin embargo, los otros no ven cambio alguno en Luisito. Es el personaje quien tiene que aceptarse “como inválido” como dice el doctor. El problema pues, no lo tiene la sociedad, sino el personaje que debe aceptar su nueva vida con discapacidad; esta aceptación esta mediada por la ayuda de la divinidad, tal y como sigue cantando: “ya nunca más seré feliz, si no me ayuda Dios voy a morir”. Aunque en el documento se muestra la inclusión que tienen los personajes que rodean a Luisito, es claro que es él el que tiene problemas con su discapacidad, como también le dijo el doctor antes de la intervención: “Tienes que ser valiente, muy valiente y demostrar que ya eres todo un hombrecito”. Luisito, tras comportarse como “inválido”, al final va aceptando poco a poco su discapacidad. Hay un proceso de aceptación.

### *Un hombre violento*

No en todos los documentos se puede ver el proceso de aceptación de la discapacidad. En el mismo año, pero correspondiente al cuadrante *c* está *Un hombre violento* (1983) de Valentín Trujillo; largometraje donde el juego, las apuestas, malos perdedores y la venganza, se entretejen hasta llegar al enfrentamiento final entre el as en el juego y ex convicto Julián Carrera (Valentín Trujillo) y el cacique del pueblo Don Emiliano (Mario Almada).

Don Emiliano usa silla de ruedas que está acondicionada para que se acople una metralleta, la cual cuando dispara, parece de rayo láser más que de balas. La cámara enfoca la silla de ruedas: cuando se desplaza es empujado por un pistolero. La imagen de Don Emiliano, aunque es el villano, es de un hombre de honor pues quiere un enfrentamiento cara a cara con Julián para vengar la muerte de sus hijos: uno muerto a manos de éste, la otra, por el fuego

---

<sup>89</sup> Tomado de letra de la canción “Ya nunca más” de Luis Miguel y que forma parte de la música de la película homónima.

cruzado. Esto queda claro cuando un pistolero le dispara a Julián a traición y Don Emiliano le dice “¡Así no!” y le dispara con su metralleta matándolo al instante. Este largometraje omite nombrar lexicalmente la discapacidad de Don Emiliano, todo se muestra visualmente. Si bien don Emiliano usa silla de ruedas, y en una escena se ve que uno de sus matones empuja la silla, la mayoría de las veces se le ve inmóvil, incluso en el enfrentamiento final está sentado y desde su silla dispara. La cámara enfoca más su discapacidad.

En *Un hombre violento*, no se explica por qué Don Emiliano (Mario Almada) usa silla de ruedas. Se presentan a los personajes ya con la discapacidad sin ahondar en su historia. Sólo se sabe que el antagonista es un cacique y tiene todo materialmente hablando, pero por cuestiones de venganza perdió a sus dos hijos. Se puede inferir un poco, (me gustaría subrayar esta idea como posibilidad pues, a lo largo del filme se relaciona su familia con el juego), que Don Emiliano también es un jugador y apostador. Este es uno de los cuatro documentos donde el personaje muere. En la vida hay que saber perder, pero él pertenecía a este tipo de familias que no aceptaban su derrota, y uno a uno van muriendo sus familiares ya sea directa o indirectamente por Julián (Valentín Trujillo) hasta el encuentro final donde muere el antagonista, pues, él y su familia, se metieron con “Un hombre violento”.

Don Emiliano fue interpretado por Mario Almada, una persona sin discapacidad, y un referente del cine de los años ochenta y que años posteriores se refugió en el *videohome*, como veremos más adelante. Las circunstancias lo llevan a ser el malo y enfrentarse a Julián Carrera. Es representado como villano y vengativo.

Retomando las cuestiones políticas de asistencia, se produjeron importantes avances en el marco jurídico normativo en materia de atención y reconocimiento de los derechos de las personas con discapacidad en México, como se pudo observar en las modificaciones de la Ley General de Salud a favor de las personas con discapacidad en 1984 (INEGI, 2004: 6).

Para que todo esto se llevara a cabo, desde el PND hasta la LGS en lo tocante a la asistencia, en enero de 1986 se promulgó la Ley sobre el Sistema Nacional de Asistencia Social (LSNAS), que en su Artículo 4 numeral VI estableció entre los sujetos-objetivo a: “inválidos por causas de ceguera, debilidad visual, sordera, mudez, alteraciones del sistema neuromusculo-esquelético, deficiencias mentales, problemas del lenguaje u otras deficiencias” (LSNAS, 1986). Desde ese momento todas las instituciones públicas y/o privadas que su finalidad sea la asistencia social, serían parte del SNS (Fuentes, 2002: 592). Por primera vez en

México se tenía un fundamento normativo sobre la discapacidad y un Sistema encargado de centralizar la asistencia estatal y privada.

Un año antes, en septiembre de 1985, la Ciudad de México fue sacudida por un fuerte sismo. La sociedad civil en vista de que el gobierno no actuó, se organizó dando cuenta así de la solidaridad y el poder de su organización; de esta manera surgía una alternativa de organización ajena al poder formal a quien se le demandarían mejores condiciones sociales, económicas, políticas.

### *Gaby, una historia verdadera*

Un año después del terremoto, Luis Mandoki realizó *Gaby, una historia verdadera* (1986) y basado en la novela *Gaby Brimmer* (1979) de Gaby Brimmer y Elena Poniatowska, que trata sobre la vida de la primera, hija de judíos que migraron a México. Gaby (como le decían), sólo pudo comunicarse con la ayuda de su pie izquierdo, como también lo hizo Christy Brown en la vida real y en el *biopic Mi pie izquierdo* (1989). Aquí es importante anotar que la nominación lexical parte de la obra de ambas autoras, por lo que, en parte, se estaría ante un documento doblemente válido: el documento audiovisual en sí, y su referente literario coescrito por una persona con discapacidad. Tanto los personajes con y sin discapacidad, hablan sobre la condición de la protagonista. Esta coproducción México-Estados Unidos, se agrupa en el cuadrante *c*, donde lo visual sobresale de lo lexical, justificación de la película porque Gaby no puede hablar.

En la familia de Gaby es el padre quien se muestra menos sobreprotector o paternalista con su hija, y quien trata de educarla con ideas lo más cercanas a la posible independencia. En un diálogo entre Gaby (Rachel Levin) y su padre Michel (Robert Loggia), éste le dice:

Las cosas no son simples Gabriela. Crees que es fácil para todos y difíciles para ti. Pero no es verdad. Nuestras limitaciones son menos evidentes, pero son tan reales como las tuyas. Quizás más peligrosas porque son menos visibles. Tu pie puede escribir las mismas palabras que cualquier filósofo. Me niego a sentir pena por ti. Inventamos limitaciones que no existen. Lo difícil es distinguir limitaciones reales de nuestros propios miedos.

Bajo estas ideas, Gaby busca la igualdad en toda su vida. Entra a escuelas públicas y llega a la universidad, no sin trabas y luchando contra gente que trata de minimizarla o, como ella misma dice, de “poner [su] mente en silla de ruedas”. Esto lo logró claro está con la ayuda de su nana

Florencia (Norma Leandro) quien fue la que pudo comunicarse con Gaby por primera vez. Pues como dijo su padre “*you are not handicap*”.<sup>90</sup>

Cuando Gaby va a la escuela, toma clase con varios alumnos con distintas discapacidades. La cámara enfatiza las limitaciones. Hay una relación paternalista de la maestra hacia los alumnos. En la escuela Gaby también es objeto de burlas por parte de sus demás compañeros con discapacidad. Carlos (Danny de la Paz) es el que más lo hace, pero también tiene un amigo y primer amor en Fernando (Lawrence Monoson) quien la defiende. En el salón de clases se muestra una jerarquía entre los personajes, los que tienen un mayor movimiento se burlan de los que se muestran más reducidos en su desplazamiento, pero en inteligencia, éstos están sobre aquellos. El libre movimiento es lo que determina el grado de discapacidad en un personaje. Gaby sólo puede mover su pie izquierdo, por lo que parecería la última en todo; sin embargo, su inteligencia está intacta, en contraposición a su cuerpo que está determinado por la inmovilidad. Respecto de lo primero, ella lo enfatiza: “Los normales no superan nuestro intelecto. No deben poner nuestras mentes en sillas de ruedas”. Es más importante la inteligencia que “un cuerpo que no responde”.<sup>91</sup>

Al estar basada en la vida real de una persona con discapacidad, en la película se muestra un mayor dramatismo para tener más verosimilitud; esto se puede observar al recurrir más a lo visual que a lo lexical. Si bien se muestra las limitaciones que tiene Gaby junto con Florencia para ir a la escuela, relacionarse con hombres, amigos, familia, se aborda más desde lo visual.

Es el único *biopic* de todo el corpus además de estar hablada en inglés. Al ser una producción entre Estados Unidos y México, bajo los parámetros de *Hollywood*, se apuesta más por lo espectacular, el drama y lo sensiblero. Sin embargo, hay que reconocer que la película

---

<sup>90</sup> Este término en esos años tenía un significado específico: el padre dice *handicap* que era el equivalente minusvalía. Los otros dos componentes de eso años que provenían de la CIDDM son: *impairment* que es deficiencia y *disability* que es discapacidad. Estos conceptos ya fueron explicados anteriormente.

<sup>91</sup> En el libro *Gaby Brimmer* aparece un poema que me parece muy significativo:

Me gustaría poder decir al final de mi vida,  
que estuve agradecida de haber vivido  
y luchado por una causa noble,  
como “La libertad del hombre”  
yo que estoy encadenada a esta silla,  
yo que estoy presa dentro de un cuerpo  
que no responde.  
Haber amado al hijo y al amigo  
y cantado canciones cuando se va la tarde.

(Fragmento, en Brimmer y Poniatowska, 1988: 183).

muestra la determinación y no claudicación de Gabriela para ser tratada como persona y no como “una inválida” (Brimmer y Poniatowska, 1988: 54).

Si bien Gaby dependió de otros, en algo no dependió de nadie: en el ejercicio de pensar, de reflexionar sobre su condición, sobre política, sobre el mundo. Nadie está exento de nacer con alguna limitación: ya por factores genéticos, ya por falta de oxigenación cerebral (como el caso de Gabriela Brimmer), por manejos inadecuados de los médicos o personal que ayuda a la madre en el momento del nacimiento o por negligencia de la propia madre. A la postre, esto trae como consecuencia algún grado mínimo o total de discapacidad en el sujeto. Esto a Gaby, le trajo limitaciones en lo corporal, más no en la capacidad intelectual, su discapacidad fue congénita.

Gaby es la segunda película que se incluye en la esfera social que busca un cambio cultural. Ya que persigue cambiar las ideas que se tienen sobre las personas con discapacidad. Buscó tanto su familia como ella, un trato igualitario, un cambio de actitud en la sociedad, pues como lo menciona Florencia (Norma Aleandro) su nana

Las personas que son amigables con Gaby lo hacen por curiosidad. Y después, se van. Siempre fue así, desde la secundaria.

Hay que empezar a cambiar esta idea de “curiosidad” relacionada a la discapacidad. Otra actitud que hay que cambiar es la idea que la parálisis cerebral es sinónimo de limitación mental, esto queda ejemplificado cuando los padres se entrevistan con el director de una escuela pública,

- Madre: ella no es retardada, sufre parálisis cerebral. No afecta su inteligencia. Ella nos envió aquí.
- Director de la escuela: Sra. Brimmer, no soy sordo. Entendemos su problema pero tenemos reglas que no podemos romper.
- Madre: ¿Un discapacitado no puede ir a la escuela pública?
- Director: para ir a una escuela pública, ella deberá pasar un examen que cubre toda la primaria. Eso es casi imposible para niños normales. Imagine lo que ocurriría con su hija.

Se busca, pues, un cambio en las mentalidades y en las leyes para el acceso a la educación de las personas con discapacidad. En el filme también se aborda el tema de la adopción y la discapacidad. Gaby, al final de la historia sobrevive y a pesar de tener todo en contra, triunfa. En una última escena se ve a ella, su nana Florencia y a una niña que adoptó.

A Gaby Brimmer la interpreta una persona sin discapacidad: Rachel Levin. Los personajes extras que la acompañan durante la historia, son interpretados por personas con discapacidad en la vida real. Si uno ve las fotos en el libro *Gaby Brimmer*, las actrices que



interpretan tanto a Gaby como a Nana Florencia no tienen parecido, las representan más guapas, pues al ser una coproducción con *Hollywood*, había que adaptar a los cánones del sistema.

La discapacidad en este largometraje es representada como un modelo de vida. Se muestran las limitaciones por las que pasa la persona de manera dramática; los eventos que se narran en la historia son aquello donde la persona sale adelante. Se convierte en héroe a la persona con discapacidad, en un modelo de comparación entre la vida “ordinaria” y los sucesos “extraordinarios” que realiza para salir adelante. Lo sensiblero y lacrimógeno es parte importante de largometrajes basados en vidas como la de Gabriela Brimmer. Por otro lado, es claro que los problemas cotidianos se muestran en mucha menor medida, no así los triunfos.

Pero hay elementos que hay que hacer notar rápidamente, y es que el filme en cuestión, tocó temas como los de la inclusión, la tolerancia, la educación, el amor, el sexo, la amistad y la maternidad.

Parte de la historia de Gaby se sitúan en los setentas, cuando surge el DIF; además de que asiste al Centro de Rehabilitación Mariano Escobedo. Si con la creación del DIF se tenía en México una institución encargada de centralizar la Asistencia Social, no es sino hasta la creación de la Ley General de Salud (1984) y la Ley sobre el Sistema Nacional de Asistencia Social (1986) que se tiene un marco normativo. El primero en la administración de José López Portillo, y las segundas con Miguel de la Madrid.

### *La leyenda del manco*

La película que cierra la administración de Miguel de la Madrid y forma parte del cuadrante *b* es *La leyenda del manco* (1987) de Jaime Casillas. En este filme, Jesús Cantú (Julio Alemán) es enemigo de Fernando (Eleazar García). Uno tiene “la pata de palo” y el otro es “manco”. El primero está de lado de la ley y el segundo es un timador. Jesús Cantú es más conocido como “El pata de palo”, tanto por “El manco” Fernando como por los habitantes del pueblo. La cámara enfoca su pata de palo y todos lo conocen por el apodo. Los dos son ases con la pistola, su discapacidad los vuelve como una especie de superhéroes para los lugareños. La falta de uno de sus miembros, los suplen haciéndose virtuosos con las armas.

No se sabe la causa de la discapacidad de Jesús Cantú; sin embargo, la discapacidad de Fernando, fue porque le disparó Jesús al disputarse en duelo el amor de una mujer que Fernando amaba. Es por esto que *La leyenda del manco* se inscribe en la esfera privada

interpersonal. Una venganza por parte de El manco hacia El pata de palo, es lo que va tejiendo la historia. También se toca el tema de la justicia, de la avaricia y el asesinato.

Después de todo, Jesús Cantú sobrevive tras un duelo con El manco, donde éste último “olvida” ponerle balas a su pistola. Al final, él se aleja en una carreta con la mujer que ama y que trabajaba en una cantina y que también cortejaba Fernando. Tanto a Jesús Cantú como a Fernando los interpretan personas famosas sin discapacidad. Este último, siempre va acompañado por una persona con acondroplasia, hasta que unos maleantes lo matan; su remplazo, un “indio” que es muy fuerte y leal.

La representación que se hace de Jesús Cantú es de un personaje con discapacidad justiciero, limpia la región, su idea de justicia: “Es mejor acabar con los maleantes, que llenar las cárceles con ellos y hacer gastar al municipio”. El poder que le confiere el Estado a Jesús es el uso legítimo de la violencia, quien la usa y representa ante los habitantes de los pueblos. El Manco Fernando, es un embustero y timador. Perdió ante Jesús tres veces: una mujer, su mano y nuevamente una mujer.

En el periodo 1982-1988, los sujetos a los cuales estuvo dirigida la asistencia social fueron los “minusválidos”, niños y ancianos, todos pertenecientes a los “grupo vulnerables”. Por otro lado, al finalizar el sexenio, la crisis política estalló con las elecciones de 1988 cuando, para muchos, por primera vez en décadas pierde el PRI. Una facción nueva emerge dentro del mismo: el Frente Democrático Nacional, donde sus miembros sentarán las bases de lo que tiempo después será el Partido de la Revolución Democrática (PRD).

En relación al cine, en los ochenta uno de los rostros más visto en las películas fue sin duda el de Mario Almada; sin embargo, para 1988 sólo se le vio en una. La drástica caída se debió por un lado, a que disminuyó considerablemente la realización de filmes violentos y de frontera, por otro,

“entro a la baja cuando la aplicación de la ley norteamericana Simpson-Rodino forzó el cierre de un gran número de salas frecuentadas por mexicanos y chicanos: facultados por la ley, los agentes de la “Migra” podía entrar en esas salas a la búsqueda de indocumentados” (García, 1998: 343).

En México, esta caída se debió a que los exhibidores ya no querían pasar sus películas, así como la desaparición de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA). Estos cuatro elementos influyeron para que en el país se buscara y emergiera una nueva forma de hacer cine: el *videohome*. Esto es importante tener en cuenta, pues desde entonces, la industria del *videohome* está vigente y hoy más que nunca. Además de que algunos de los documentos aquí analizados

proceden de esta industria. Aunque Mario Almada aparecería en los noventa por la continuación de la serie sobre *El fiscal de hierro*, largometraje que será analizado en el siguiente periodo.

La década de los ochenta se va terminando y se perfila la última del siglo y del milenio. La terminología y la conceptualización de la discapacidad van a tener cambios significativos. México entra a otra nueva etapa en lo económico que influirá determinadamente en lo social y lo político, así como en la asistencia hacia la discapacidad.

#### **2.4. Personas con discapacidad y liberalismo social. Carlos Salinas de Gortari**

Al finalizar la administración de Miguel de la Madrid, México estaba nuevamente en crisis. A nivel electoral, México se cimbraba. Para muchos, por primera vez el partido hegemónico perdía las elecciones presidenciales frente Cuauhtémoc Cárdenas; pero ante un error en el sistema de la Comisión Federal Electoral, el vencedor resultó Carlos Salinas de Gortari. La ideología política del nuevo presidente estaba asentada en el neoliberalismo y sus consecuencias no se hicieron esperar a lo largo de sexenio. Él denominó a su visión del mundo liberalismo social.<sup>92</sup>

Al iniciar la administración de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y de acuerdo con *Nuestro reto... servir a los que menos tienen (Acciones y Avances de la Asistencia Social de 1988 a 1994)* del DIF, éste orientó sus mayores esfuerzos a “cubrir con los servicios de la asistencia social, a todas las formas de marginación, en menores, adolescentes, ancianos, madres gestantes y en periodo de latencias y minusválidos” (Fuentes, 2002: 662. Cursivas en el original).

Tras una reestructuración a partir del PND 1989-1994, el DIF impulsó cinco Programas entre los cuales se puede mencionar el Programa Protección y Asistencia a Población en Desamparo, cuyo objetivo fue “brindar servicios asistenciales [entre otros] a incapacitados para propiciar su integración a la sociedad” dentro de este programa se desarrollaron los denominados Campamentos Recreativos de DIF donde llegaban personas con alguna discapacidad (Fuentes, 2002: 619, 620). Asimismo se puede mencionar el Programa de Asistencia a Minusválidos que [tuvo] como objetivo

Proporcionar servicios de rehabilitación no hospitalaria a personas minusválidas que, por sus circunstancias económicas o de marginación, son sujetas de los servicios de

---

<sup>92</sup> Guillermo Ortiz Ontiveros cita lo que Salinas de Gortari dijo acerca del Liberalismo social “si, somos pragmáticos, pero tenemos valores, tenemos principios, tenemos un filosofía de la vida que es la de servir a la gente, la de predicar con el trabajo, la de abrazar la libertad y la justicia, nosotros en México le llamamos liberalismo social” (Ontiveros, 2007: 37).

asistencia social, con el propósito de facilitar la integración a su familia y a la sociedad. Atiende demandas y necesidades de personas discapacitadas por causas de ceguera, debilidad visual, sordera, mudez, alteraciones del sistema neuro-musculo-esquelético, deficiencias mentales, problemas del lenguaje y otras” (DIF, 1994, en INEGI, 2004: 5).

Además de que

se pusieron en práctica programas de rehabilitación comunitaria y se creó el Centro de Rehabilitación de Iztapalapa, en la Ciudad de México. Además se realizaron acciones de prevención de invalidez y de atención a personas con procesos invalidantes, atendiendo a un número importante de personas (Fuentes, 2002: 621).

En este sexenio se buscó un acercamiento entre gobierno y sociedad civil. Es en esta coyuntura que las asociaciones y movimientos de personas con discapacidad empiezan a mantener un diálogo con el Estado y buscar una mejor legislación benéfica para esta población.<sup>93</sup> Es lo veremos más adelante en relación al nuevo Estatuto Orgánico del DIF en 1991.

Otro dato importante a rescatar es que en 1989 el DOF publicó el 9 de agosto el Reglamento de Tránsito de Distrito Federal, pues reglamentó “los derechos de las personas con discapacidad en tanto peatones” (Fuentes, 2002: 624. El término discapacidad es usado por el autor).

Si con De la Madrid se buscó los cambios cualitativos que necesitaba el país en términos de políticas hacia la población con alguna discapacidad, con Salinas de Gortari la asistencia social alcanza un estatus nacional. En este sexenio, la asistencia social

está inserta a nivel nacional con una institución que parte del sector salud. Se crean programas como Desarrollo Integral del Adolescente, Escuela para Padres, Casas de Cuidado Diario, La Salud Comienza en Casa, COPUSI,<sup>94</sup> Salud Reproductiva, SOLIDARIDAD, PRONASOL,<sup>95</sup> PROCAMPO,<sup>96</sup> PROGRESA. Por otro lado, comienzan a incrementarse la creación de organizaciones civiles para la atención de la asistencia social. Aplicando preferentemente a niños, ancianos, niños minusválidos, comunidades de escasos recursos (micro regiones) y familias pobres (Huerta, 2006: 220).

Esta administración significó la continuidad de lo planteado en la anterior, donde se buscó no sólo la “liberación de la economía, sino también una transformación completa de las estructuras políticas, sociales y culturales” (Saavedra, 2009: 24). En este sexenio termina por

---

<sup>93</sup> Hay que aclarar que dicha relación no nace en estos años, pues ya se había manifestado desde los años cincuenta; sin embargo, es importante este hecho pues se expanden de manera considerable los movimientos de personas con discapacidad y se irán desarrollando las bases para que sexenios posteriores devengan instituciones como el CONAPRED y el CONADIS.

<sup>94</sup> Programa Cocina Populares y Unidades de Servicios Integrales.

<sup>95</sup> Programa Nacional de Solidaridad.

<sup>96</sup> Programa de Apoyos Directos al Campo.

desmantelarse la infraestructura de la administración de Echeverría, pues se liquidaron a fines de marzo de 1990 la CONACITE 2 y la CONACINE. La vía a las inversiones privadas estaba asegurada; por otro lado, las producciones de cine fueron ajenas al Estado, prevaleciendo las privadas.

### *Carrera contra la muerte*

Ejemplo de esto último es *Carrera contra la muerte* (1989) de Rafael V. Trujillo, al igual que *Un hombre violento* (1983), aparece el tema del juego, malos perdedores, venganza, ataques a traición, discapacidad temporal y mucho, mucho plomo y sangre. Este largometraje se inscribe en el cuadrante *b*, y tanto el personaje como los demás se refieren a su discapacidad. Dos jóvenes se enfrentan: Albarrán (Eduardo Yáñez) y Falcón (Gilberto Trujillo). La familia Albarrán es rica y el padre tiende a sobreproteger a su hijo. El rico abusivo y poderoso, que cuando pierde arrebatada, así sea matando, pues con dinero cubre sus fechorías; del otro lado, el pobre y honrado Falcón tiene que enfrentarse al poder del rico, sus virtudes es lo que hace que salga adelante en la historia, y el Estado está de su lado encarnado por el policía y éste juega un papel importante en la resolución de la historia.

El Sr. Albarrán (Don Arturo Martínez), un anciano cojo y padre de un mal perdedor, contrata a un asesino profesional para matar a Daniel Falcón disparándole a quemarropa. Recuperado y en el hospital, Daniel le pregunta al doctor de manera categórica

- Falcón: ¡Al grano doctor! ¿voy a volver a caminar o no?!
- Dr.: Quizá algún día con la terapia indicada, con paciencia y sobre todo, con mucha fuerza de voluntad de su parte.

Daniel, queda temporalmente con discapacidad y tiene que usar una silla de ruedas. Ante la visita del Mayor/Capitán (Mario Almada) para dejarle claro a Falcón que la venganza no es la única vía, que lo pueden matar, él le contesta “Estoy paralizado de las piernas, pero no de las manos, podré defenderme Mayor”. Y ante la insistencia del Mayor, agrega

- ¿Pero qué podría hacer un paralizado como yo?
- De ti, lo creo todo, hasta que en este momento te levantas de esa silla.

El personaje se considera un “paralítico” pero también alguien de cuidado; estar en una silla de ruedas, no le impide tomar su venganza. Pues como bien le dice el Sr. Albarrán a su hijo

¿Le disparaste para asustar al Falcón? ¡Ja! ¡A ese tipo de hombres no se les dispara para asustarlos, se les dispara para matarlos!

Como vimos, la causa de la discapacidad de Daniel Falcón es social y deliberada a causa de disparos por arma de fuego, como venganza de un mal perdedor. La esfera que involucra a *Carrera contra la muerte* es legal, pues involucra asesinatos y apuestas. La ley impera ante la venganza donde el Estado es el único que tiene el monopolio de la violencia legítima (Weber, 2009) y quien puede matar: en la propia voz del Mayor/Capitán (Mario Almada) –quien se adelanta y mata al asesino a sueldo contratado por el Sr. Albarrán para matar a Daniel– “Te lo dije Falcón, la ley está por encima de ti y de cualquier venganza”. El Estado, por mediación de la policía, decidió matar sólo a uno y no a los dos, aun cuando ambos estaban en la ilegalidad; pero sólo uno se ganó la simpatía del Mayor.

Al final vemos como un auto se aleja hacia el horizonte, el cual es conducido por Daniel Falcón, por lo que volvió a caminar. Una nueva oportunidad de vida se abre ante él, su discapacidad fue temporal; si bien su limitación lo hace objeto pasivo de la violencia, al mismo tiempo la ejerce para sobrevivir. Daniel Falcón fue encarnado por Víctor Trujillo, un joven sin discapacidad y en ningún momento aparecen personas con discapacidad.

Lo que motiva a Daniel Falcón es la venganza. Tras el atentado donde tuvo que usar silla de ruedas para su rehabilitación, el asesino regresa para terminar su trabajo y ambos se enfrentan. Daniel está a punto de matarlo, cuando aparece el Mayor (Mario Almada) y le dispara matando al asesino. Aunque este último defiende su vida, la venganza es lo que lo lleva a adquirir temporalmente la discapacidad y en este estado busca terminar con sus enemigos.

Al Sr. Albarrán lo mata el asesino que contrató, no sin antes decirle que es un mal perdedor; Albarrán hijo muere a manos de Daniel. El hecho de que Daniel se defienda estando en silla de ruedas, le da una atmosfera de indefensión, pero también un halo de superioridad, pues su limitación se convierte un elemento de heroicidad. Estas ideas se dan en la escena del estacionamiento del hospital.

### *Las Baileras (Palabras tristes)*

Del cuadrante *c* está *Las Baileras (Palabras tristes)* (1990) de José Loza. Un filme en el cual sólo hay un par de escenas donde se puede ver al personaje que camina con ayuda técnica (bastón canadiense o bastón inglés) o cuando están bailando todos, él toca la guitarra y su novia se queda con él, no baila como las demás fans y novias. En este largometraje nunca se habla de la condición del personaje, sino las aventuras que tienen los integrantes de un grupo de moda de

esos años (Los Yonic's) cuando van a tocar a las fiestas de Cañadas, Jalisco. Ahí, un grupo de fans tratan de enamorarlos para que se casen con ellas. Esta película está inserta en un contexto que produjo filmes donde aparecían los grupos de moda: Los Caminantes, Los Bukis, Los Temerarios; además de los clásicos rancheros: Pedro Fernández, Antonio Aguilar y Vicente Fernández.

En el documento, el personaje de la película es interpretado por una persona con discapacidad en la vida real: José Manuel Zamacona, voz del grupo Los Yonic's quien se representa a sí mismo. No hay un tema específico relacionado directamente con la discapacidad, pero si lo hay perpendicularmente; es decir, se toca en uno de manera incidental la cuestión de trabajo, la fama. Pero hay que decir de inmediato, que esto es contingente, no deliberado. En los noventa, en el cine mexicano se recurrió a llevar a la pantalla grande, las aventuras de grupos de moda o con éxito. El hecho de que José Manuel Zamacona aparezca en la película, es por ser integrante del grupo, no se hizo la película pensando en la discapacidad de él, o como tener como tema principal la discapacidad. Se produce, pues, una película de Los Yonic's, porque tienen éxito y son famosos. Esta aventura en Cañadas, Jalisco, termina con final feliz.

Del corpus total, sólo hay un largometraje donde una persona con discapacidad se representa a sí misma,<sup>97</sup> es el caso de José Manuel Zamacona. Para desplazarse requiere de ayuda técnica, en su caso, de bastón inglés o canadiense. He titulado esta representación como visible-invisible ya que se muestra al personaje en una parte de su vida como un triunfador, pero no las situaciones cotidianas por las que atraviesa; hay una tendencia a invisibilizar la discapacidad tanto de la persona como del personaje representado.

La idea expuesta puede ser objetada por el hecho de no es la discapacidad del personaje el tema de la película, sino la aventura que viven los miembros del grupo con unas fans; en esto se está de acuerdo, sin embargo, mirando a detalle, se pasan por alto muchas cuestiones relacionadas con la discapacidad y sólo se muestra la fama y no las limitaciones con las que pudiera encontrarse una persona con el mismo grado de secuelas de polio. Forzando un poco las cosas, se puede decir que se in-visibiliza la discapacidad mostrando la misma.

---

<sup>97</sup> El otro caso es el de Alejandro Ferretis en *Japón* (2002) que veremos más adelante.

*El fiscal de hierro 3 y El fiscal de hierro 4*

Del mismo cuadrante *c*, donde lo visual sobresale a lo lexical y ligada narcotráfico, se ubica *El fiscal de hierro 3* (1990) de Damián Acosta y *El fiscal de hierro 4* (1993) de René Cardona III. *El fiscal de hierro 3* (1990) de Damián Acosta. Aquí hay que remitirse a *El fiscal de hierro 2* (1988) que termina con un enfrentamiento entre El Fiscal (Mario Almada) y Ramona Pineda (Lucha Villa), para entender la parte tres. En esta parte, vemos a un Fiscal que cojea y a una Ramona Pineda en silla de ruedas o caminado con bastón, a raíz del enfrentamiento con que termina la parte dos.

En una escena donde Ramona Pineda tiene secuestrada a la esposa (Norma Herrera) del Fiscal de Hierro, las dos mujeres hablan

- Ramona: Así que eres la vieja del fiscal.
- Esposa: su esposa y a mucha honra.
- Ramona: Me decepciona el fiscal, no vales gran cosa.
- Esposa: pero estoy completa, vieja inválida, escoria, vieja víbora, maldita. Te odio.
- Ramona: ¡Imbécil, podría matarte ahorita mismo pero no lo haré!, voy a hacerte sufrir hasta que enloquezcas, ¿quieres a tu hijo verdad? Pues te lo voy a dar, pero en pedazos, en una bandeja de plata.
- Esposa: Maldita, maldita perra, devuélvemelo, por favor, devuélvemelo.
- Ramona: Claro que te lo voy a devolver, pero de la misma manera que tu pinche fiscal de hierro me devolvió a los míos: ¡muerto!

Aunada a esta escena, en *El fiscal de hierro 4* (1993) de René Cardona III, Ramona contrata a una mujer negra y “muda” de guardaespaldas y se la presenta a sus hombres:

- Ramona: señores, ella es Nubia. Desde ahora se encargará de mi seguridad personal.
- Montaña (Oscar Traven) (un policía corrupto): no pues, muy bella para ser guardaespaldas, diría yo.
- Ramona: no te confíes Montaña, Nubia es experta en artes marciales y todo tipo de armas. Se me olvidaba decirles que Nubia es muda. Puede escuchar más no hablar. Es una vieja costumbre china para no tener que matar a los empleados de confianza, Montaña.

En ambas películas, vemos a Ramona Pineda cojear y caminar con ayuda de un bastón, o sentada en silla de ruedas. La discapacidad de la antagonista está en segundo lugar. La discapacidad, al igual la de la parte tres, es accesorio al personaje; es para dar mayor credibilidad a su sobrevivencia después de la balacera entre ella y el fiscal. Ramona, antes y después de la discapacidad, sigue siendo la misma, es decir, mala y narcotraficante. No hay un cambio en su comportamiento, fue y murió como villana. Por otro lado, el fiscal es bueno, insobornable,



justo, que lucha contra todo rastro de tráfico de drogas, de dólares falsos, aun a costa de toda su familia y perdiendo parte de ella por cumplir su deber.

Es el Estado mexicano contra un grupo de criminales encabezados por una mujer,<sup>98</sup> la cual es extraditada a Estados Unidos pero que se fuga para buscar venganza contra El Fiscal y su familia. Estos largometrajes tocan directamente el tema del narcotráfico. Ramona es una narcotraficante generosa, humana, aunque también sangrienta. El personaje con discapacidad unido al narcotráfico siempre se va a mover en la ilegalidad; la discapacidad lo largo de la historia, ha estado ligada al personaje malo, al villano, y que mejor ejemplo que en un espacio de drogas donde puede muy bien ser adaptado. Además, esto queda totalmente justificado por el grado de violencia en que vive, por su condición laboral, donde los disparos por arma de fuego es lo normal. Esto se va repetir en los otros documentos donde se aborda el tema del narcotráfico: *El silla de ruedas* (1991), *El pata de palo* (2006), *Amar a morir* (2009) y que veremos más adelante.

Al final Ramona Pineda, la antagonista de la serie se autoinmola, matando de paso al Fiscal en la cuarta y última parte. El odio entre ambos personajes era tal que la muerte llegó por los dos al mismo tiempo. La narcotraficante y el policía se matan mutuamente; el bien y el mal en el ámbito legal son inseparables aun ante la muerte. Ramona decide morir conscientemente; ella le quita la espoleta a la granada haciendo explotar el helicóptero en el cual intentaba huir con uno de sus hombres. Este largometraje pertenece a uno de los cuatro donde el personaje al final de la historia muere.

Parte del *Star System* mexicano de esos años están en esta película, con Lucha Villa y Mario Almada como antagonista y protagonista respectivamente. Ambos, personas sin discapacidad.

Ramona Pineda como personaje con discapacidad está ligada a la violencia, pues se mueve dentro de la ilegalidad, del narcotráfico. Es mala, pero también generosa; le da dólares falsos de regalo al impresor que trabajan para ella (él dice que está secuestrado). También es una villana que sabe de sus derechos, pues en una ocasión que se reúne en un concurrido restaurante para hablar con El fiscal dice

Óiganme todos y tomen nota de lo que voy a decir y publíquenlo en la prensa del todo el país. Yo, Ramona Pineda, acuso al Fiscal de hierro de haber usado la ley y la justicia como pretexto para acosarme y de usar brutalidad policiaca en exceso. Acepto que mis negocios no son muy limpios que digamos pero tampoco perjudico al país ni lo estoy saqueando al contrario he tratado de ayudar a toda mi gente, he tratado de

---

<sup>98</sup> Como apunté en la Introducción, esta serie de películas están inspirada en la familia de Simona Reyes Pruneda.

llevar electricidad a todas las rancherías, he hecho otras obras grandes, benéficas, y no estoy alardeando con ellas. 48 horas, me comunicaré contigo por si cambias de opinión, vámonos, esta entrevista se terminó.

El hecho de que hable de “brutalidad policiaca en exceso” en el contexto de producción, está íntimamente ligado con que en esos años, estaba en constitución la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, que vela no sólo por los derechos de las personas que trabajan en la legalidad, sino también los de la ilegalidad, al fin de cuentas, todos son humanos.

Si bien a Ramona la motiva la venganza, su papel es el ser la villana de la historia desde el punto de vista legal, jurídico y judicial. Va contra todo lo que El fiscal representa: honradez, legalidad, justicia, honorabilidad. La dialéctica que existe entre ambos personajes es insoluble, se constituyó tan fuerte que sólo la muerte logra acabar con ambos.

### *El silla de ruedas*

Si Ramona Pineda busca venganza, lo mismo hace Julián Ventura (Juan Gallardo) en *El silla de ruedas* (1991), un *videohome* de Damián Acosta, pero ubicado en el cuadrante *b*: lexical sobre visual. Este documento también aborda el tema del narcotráfico, pero ahora es la lucha por el territorio y la comercialización de la droga entre narcotraficantes; esto es lo que conduce al enfrentamiento entre Julián Ventura y Pablo Robles Toro (Carlos Rotzinger) donde éste último le dispara por la espada lastimando sus vértebras.

En el hospital, Isaura, la esposa, recibe la noticia que “Julián no volverá a caminar jamás”. Cuando despierta, Julián le ruega al doctor “yo no me puedo quedar parálítico”. Ya en casa le dice a su esposa

¿Te alegra la noticia verdad? Si, si, anda, di que ahora eres feliz, porque tienes un marido inválido.

A lo que ella responde

Acepta tu desgracia como todo un hombre y ojalá Dios te ayude a recapacitar y corrijas todos tus errores, para bien de todos.

Julián jala del brazo a Isaura y le dice:

Nada va a cambiar. El estar invalido, el estar en una silla de ruedas no cambiará nada Isaura, nada, todo seguirá igual o peor, eso tenlo por seguro.

Sus enemigos dicen: “quedó parálítico. Usa una silla de ruedas [...] Que no camina si no es con dos ruedas [...] Por el resto de sus días se la va a pasar en una hermosa silla de ruedas”.

Para poner fin a un problema entre particulares, Julián Ventura prepara una emboscada a su enemigo Pablo Robles Toro, pero en un giro del destino, éste le dispara por la espalda y – en palabras del doctor– “las balas que recibió tocaron partes vitales de su espina dorsal”. Sin embargo, a Julián Ventura le sobrevino la discapacidad por una maldición: su abuelo lo maldijo antes de que Julián lo matara para quedarse con el negocio: “Algún día tú también estarás en un pinche silla de ruedas como yo”. El destino alcanzó a Julián por mano de Pablo.

Este documento se inscribe en la esfera social con una causa deliberada, pues sobrevino por disparo de arma de fuego, aunque la intención era matarlo, el destino tenía preparado algo más para “El silla de ruedas”. Al final, Julián Ventura no se recupera, su discapacidad es adquirida, además de que es apresado por la policía, cosa que no le preocupa, pues como le enseñó a uno de sus hijos, el dinero compra todo y él tiene con que comprar jueces. A Julián lo encarnó Juan Gallardo, una persona sin discapacidad y en ningún momento aparecen personajes con alguna discapacidad en la historia.

La representación que se hace de Julián Ventura alias “El silla de ruedas”, es de malo. Su discapacidad no lo cambia en nada, él es violento y ambicioso en sí: mató a su abuelo para quedarse con el negocio, mató a su amante y deja huérfano su hijo el cual lo lleva con su maltratada esposa para que lo crie y cuando crece lo humilla; además quiere controlar todo lo relacionado con la droga.

Se trata de un protagonista malo, pues atenta contra el Estado en dos ámbitos básicos: el narcotráfico y el asesinato. El asesinato porque sólo el estado es quien puede matar y hacerlo legalmente. Con respecto a narcotráfico es más difícil de establecer los parámetros, por la relación que siempre se ha mantenido entre el Estado y los grupos del narcotráfico; sin embargo, en varios documentos audiovisuales la contraparte del narcotraficante es el policía, ya sea, uno que encarna totalmente la ley, u otro que se corrompe y presta servicios al narcotráfico. Como bien lo dice el hijo de Julián, hay jueces que se compran con dinero. La serie consta de cuatro partes, pero durante el trabajo de campo, no se logró conseguir las demás, por lo que el desarrollo de la historia puede cambiar en los otros documentos.

En 1991, el 13 de septiembre se publicó en el DOF el Estatuto Orgánico del Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia, que aboga el publicado en agosto de 1986. En el nuevo, algunas de las funciones es “Prestar servicio de asistencia jurídica y orientación a menores, ancianos, minusválidos y en general a personas sin recursos. [Además] plantea una relación significativa con las organizaciones ciudadanas avocadas a procurar la asistencia en

nuestro país” (Fuentes: 2002: 628-629). Con esto queda afianzado el vínculo Sociedad-Estado en relación a la discapacidad y la asistencia.

En relación al cine, es de suma importancia comentar que en 1992 se expidió la nueva Ley Federal de Cinematografía (LFC) la cual abrogaba la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 y reformada en 1952.<sup>99</sup> Ley en beneficio total de la máxima creación de ese sexenio: el Tratado de Libre Comercial de América del Norte (TLC o TLCAN) entre México, Estados Unidos y Canadá que ya se venía cocinando. Esta ley desprotegía totalmente al cine mexicano; el único país que protegió su industria fue Canadá:

“el gobierno canadiense se abstuvo de incluir no sólo al cine, sino a todas las industrias culturales dentro del Tratado protegiendo su importancia como generadoras de cultura e identidad, al contrario de lo que sucedió en México y Estados Unidos, donde el cine es simplemente parte de la industria de entretenimiento” (Saavedra, 2009: 64).

Esto último puede ser ejemplificado con lo declarado por el representante mexicano Jaime Serra Puche, quien ante la pregunta de un reportero canadiense acerca de la posibilidad de una apertura cultural: “nosotros, dijo en perfecto inglés, no consideramos relevante el tema” (La Jornada, 1991. Junio 13). Con estas ideas se iba a negociar con una de las industrias más poderosas del mundo: la Hollywoodense. La apertura de México a Estados Unidos era fomentada, legislada y aprobada, por uno de los hijos de Harvard: una de las universidades más prestigiosas no sólo de Estados Unidos sino del mundo y gran promotora de la tecnocracia y el neoliberalismo.<sup>100</sup>

Esta desregulación de la industria benefició a los exhibidores. A un año del término del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, la empresa norteamericana *Cinemark* anunciaba la apertura de los llamados *cinplex*, es decir, grandes complejos de hasta diez o más salas (Coria, 1997: 76). Esto por su puesto, como vimos, era para exhibir cine hollywoodense, no tanto mexicano. En 1995 abre sus puertas otro complejo: Cinemex y luego Cinépolis de Organización Ramírez. Recintos donde se consume grandes dosis de cine norteamericano y casi nula la exhibición de producciones nacionales.

---

<sup>99</sup> En esa Ley tenía como cuota a de pantalla del 50% para las producciones nacionales (Gómez, 2005: 255). La nueva reducía considerablemente el porcentaje de espacio de exhibición del cine nacional: un 30% en 1993, 25% en 1994, 20% en 1995, 15% en 1996 y 10% para 1997 (LFC, 1992. Tercer artículo Transitorio)

<sup>100</sup> Recordemos que ahí también estudió Miguel de la Madrid Hurtado.

### *Un paso al cielo*

Por último, en el cuadrante *a* está *Un paso al cielo* (1993), un *videobome* de Paco del Toro, en el cual vemos a Lety (Leticia Perdigón) una exitosa arquitecta que tiene todo: dinero, pareja, éxito, trabajo, pero rechaza todo lo que tiene que ver con la religión y se burla de su hermano Francisco (Fernando Ciangherotti) quien lee La Biblia y es cristiano. Recurriendo al *flashback*, se nos va narrando la historia de Leticia que se va quedando poco a poco en una silla de ruedas y cómo va cambiando su carácter hacia los cristianos, La Biblia, Dios y su propia enfermedad. Tanto la protagonista como los demás hablan de su discapacidad.

En una primera escena se ve a Lety en su casa caminado con un bastón con mucha dificultad y se pregunta:

Pero ¿cómo puede ser posible? ¿Por qué me vino esta cochina enfermedad? ¿Yo qué hice para merecerla?

Se abre así la posibilidad para argumentar las múltiples respuestas. Sin embargo, sólo una tendrá sentido. Tras una caída en el baño, se dirige a Dios:

No es justo, te odio, te odio, te odio (mira hacia arriba, dirigiéndose a Dios): tú permitiste que pasara esto, ¿por qué me quieres ver sufrir? ¿Por qué me odias? ¡Me odias!

No quiere que la vean como “inválida” ante la idea de su hermano de contratar una enfermera para que la ayude

¿Qué te pasa, que me crees una inválida o qué? Yo puedo valerme por mi misma ¿me entendiste?

En otro *flashback*, vemos cuando Lety estaba bien y a su hermano lo visita una persona con discapacidad, –usa ayudas técnicas: para las piernas y muletas para poder desplazarse–, le dice “buenos días” a Lety que abre la puerta, ella despectiva le dice: “¿Qué tienen de buenas, y menos para alguien como tú?”.

En el hospital, Lety mira a otros pacientes en su terapia de rehabilitación. En esta escena ella le pregunta a una enfermera

- Lety: disculpe, ¿qué es lo que tienen todas esas personas?
- Enfermera: ¡Uy!, pues según, mire, aquel pacientito sufre encefalomiélitis, y aquel, sufre paraplejía por trombosis y otras complicaciones.
- Lety: Hay que horror, ¿debe ser terrible vivir así, verdad?
- Enfermera: Pues sí.

Enfermedad y sufrimiento íntimamente ligada a la discapacidad han sido ideas despectivas que han acompañado a las personas con discapacidad a lo largo de la historia. La enfermedad de

Leticia es diagnosticada a raíz de una caída de caballo. Si no hay un accidente de por medio, no se descubre que la protagonista tienen una enfermedad, –igual que con Lusito en *Ya nunca más* (1983). El diagnóstico es esclerosis múltiple, el cual es confirmado por otro médico. En una escena en el consultorio está el Doctor, Lety y su hermano Francisco:

- Dr.: no hay duda.
- Lety: ¿y es muy grave doctor?
- Dr.: todas las enfermedades neuro cerebrales son graves señorita.
- Lety: ¿Y qué me va a pasar doctor?
- Dr.: Bueno, el proceso evolutivo es muy variable, es una enfermedad desmielinizante y sus síntomas son impredecibles. Verá, los caracteres clínicos típicos son la disartria, el nistagmo, la paraplejia y disfunción en algunos órganos.
- Lety: es que no le entiendo
- Dr.: bueno, pues puede llegar a tener dificultades en articular el lenguaje, [...] parálisis progresiva. La enfermedad evoluciona diferente en cada paciente, así que todo es muy variable.
- Lety: ¿y tiene cura?
- Dr.: mire, ni tiene cura, ni podemos determinar el tiempo de su evolución, como médico considero que, lo mejor y lo más sano es que se vaya haciendo a la idea de que va a quedar discapacitada.
- Lety: ¿discapacitada? ¿Y no existe alguna cura en algún otro país?
- Dr.: ni aquí ni en China señorita.

A partir de aquí, el sufrimiento de Lety irá en aumento así como su enojo, su frustración, su rencor y su desesperación que será mostrada por la cámara, acompañada con música que da mayor dramatismo a la historia. Se enoja con su hermano cuando contrata una enfermera que la ayude, pues sólo la trajo para “Hacerme sentir una perfecta inválida”.

Ir perdiendo su autonomía es lo que más lastima a Lety, pues se va tornando en una carga, en una dependiente de otros; esta idea queda bien ejemplificada en este *videohome*. Sin embargo, el personaje no siempre queda reducido a la idea de dependencia.

La esclerosis múltiple irá reduciendo la movilidad y obliga a usar silla de ruedas y aumentar la dependencia de Leticia del Toro hacia los otros en *Un paso al cielo*. Ante la búsqueda de “la promesa de sanación” y al ver que a Lety Dios no la sana, recurre a una hermana que lleva un pastor a su casa, y éste le dice

¿Si Dios la sanó a usted y a ella no?, a mí se me hace que algo está mal. Lo que pasa es que usted ha de tener un pecado no confesado hermana.

La vieja idea de pecado, así como la idea de enfermedad como castigo o prueba de Dios relacionada directamente con la discapacidad, aparece en este *videohome*. Lety al final resignifica sus dolencias de la enfermedad para otorgarle un estatuto divino y dejar en manos del

creador el destino tanto de ella como de su enfermedad. Sujeto (Lety) y objeto (enfermedad) no pueden coexistir en uno mismo, pues la promesa de salvación es para el alma pura y que tendrá cuerpo al final de los tiempos.

Abordado directamente desde la perspectiva del cristianismo, en este *videohome* el culto a Cristo aparece en repetidas ocasiones. Si bien la creencia es personal, esta se hace pública en el momento que hay un culto, y es ahí donde la protagonista de este documento audiovisual, busca sanar su enfermedad. La discapacidad se mezcla con lo religioso, aunque también tiene vínculos con la esfera persona y familiar, pues Lety deja a su novio, y vive su discapacidad sólo en compañía de su hermano y la enfermera.

La idea de vida después de la muerte reconforta el sufrimiento terrenal. Las pruebas de Dios no son fáciles, ahí está de ejemplo el anciano Job. Si las pruebas son superadas, el premio será el paraíso, la vida eterna. Eso al principio no lo sabía Lety (Leticia Perdigón), pero ante la enfermedad, su racionalismo quedó hecho trizas y se adhirió al cristianismo. La muerte es lo de menos cuando se está a “Un paso [del] cielo”. La verdad se encuentra más allá de la muerte y ella murió con la discapacidad, pero con la convicción de que resucitaría con la movilidad total y sin enfermedad alguna. Algunas de estas ideas volverán a aparecer en otro largometraje ligado a la religión: *El evangelio de las maravillas* (1997).

El papel protagónico es interpretada por Leticia Perdigón, una actriz sin discapacidad. Las personas con discapacidad real que aparecen en el *videohome*, sólo son requeridas como extras, para dar mayor verosimilitud a la historia, por ejemplo cuando Lety le pregunta a la enfermera sobre la situación de otras personas con discapacidad en la escena del hospital.

Si bien al principio Lety está totalmente ajena de la religión y reniega de Dios, tras caerse del caballo y es diagnosticada con esclerosis múltiple, su total alejamiento se va tornando en sumisión a él. Esto se debe en gran medida a la compañía, el esmero y el repetitivo discurso de la enfermera que le dice a Lety sobre la “promesa de sanación”. El deseo de curarse la conduce a ir a templos cristianos o buscar pastores con el don de curar para que la alivien; asimismo, lee la biblia para paliar su dolor, su desesperación. Se va haciendo fanática en el sentido de que todo es explicado por la biblia y Dios como el gran arquitecto, el que decide todo, los humanos, al final aparecen como meras marionetas. Esta última idea aparece en otro largometraje: *Amores Perros* (2000) que veremos más adelante.

El cine estatal en esta administración tocó fondo, pues el sexenio Salinista fue, al final, otro golpe más (y muy fuerte) a la industria mexicana del cine emanada del Estado. Isis Saavedra Luna argumenta sin titubeos que

Durante el periodo [1988-1994] se le dio el tiro de gracia a la industria cinematográfica mexicana. Aunque el cine formó parte de los cambios económicos que se daban en el mundo, encuentro que no se hizo lo suficiente para su supervivencia cultural, dejándolo a su suerte en calidad de mercancía a merced de la oferta y la demanda (Saavedra, 2009: 14).

Para finalizar, 1993 fue un año importante en relación a la discapacidad, tanto en el ámbito nacional, como internacional. En relación al primero, se publica en el DOF los cambios en la Ley General de Educación. Se establece la educación primaria como obligatoria además de que se inserta la educación especial en planteles regulares. La educación es un derecho de niños y niñas, con o sin discapacidad. Es por esto que se les incluyen en las escuelas. A decir de Mario Luis Fuentes “propiciar la inclusión de las personas con alguna discapacidad o necesidades especiales desde los primeros años de vida, abre expectativas y oportunidades y funda en los demás una visión en que las diferencias no conlleva exclusión sino acercamiento y corresponsabilidad” (Fuentes, 200: 634).

Un año después (1994) se modificaron otras leyes, como la de Estímulo y Fomento del Deporte, la Ley General de Asentamientos Humanos y la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal. En esta última

se indica la obligación de la Administración Pública Federal de establecer y ejecutar planes y programas para la asistencia, prevención, atención y tratamiento a las personas con discapacidad, con la participación que corresponda a otras dependencias asistenciales públicas y privadas (INEGI, et al., 2001 en INEGI, 2004: 6).

Uno de los avances significativos en relación a las personas con discapacidad fue el Reglamento de Tránsito del Distrito Federal de agosto de 1989. En dicho reglamento se estipuló “la posibilidad de otorgarles licencias para conducir a quienes dispongan de aparatos que subsanan la deficiencia que, en otras condiciones, les impediría totalmente conducir vehículos de motor” (Fuentes, 2002: 625).

Un dato de suma importancia fue que el 1º de enero de 1994 entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre México, Estados Unidos y Canadá. Algunos efectos no tardaron en aparecer, otros se han venido manifestando desde ese año. Ante una desigual fuerza económica, política, social, industrial, etc., la sociedad se sintió



desprotegida aún más de lo que ya venía manifestando. La sociedad civil empieza a organizarse para sortear los embates de la apertura internacional de México. Es por esto que

la última década del siglo XX fue testigo de fuertes luchas antiautoritarias y de la formación de una sociedad civil, plural y disímbola, que se autoconvocó, de manera natural y espontánea, a participar en proceso que pasaron masivamente de la contestación y crítica al gobierno y al modelo de desarrollo, a la elaboración de estrategias de avances democráticos y propuestas específicas de generación, diseño y operación de políticas públicas viables (Reygadas, 2011: 197).

En este punto es importante mencionar el papel que jugó y lo continúa haciendo la sociedad civil o las asociaciones de personas con discapacidad. Quienes primero se organizaron fueron los padres de familia por la defensa de sus hijos con alguna discapacidad. En México esto puede rastrearse hasta antes de la mitad del siglo XX. “En el país, quizá desde los años cuarenta existe una inquietud de la sociedad o de aquellos que vivimos alguna discapacidad porque en México se establezcan reglas claras para respetar nuestros derechos” (Toledano, 2003: 25); pero es a partir de los años cincuenta que cobran mayor relevancia por sus movilizaciones. Entre sus protagonistas se pueden mencionar a las “asociaciones religiosas, los padres de familia, maestros, médicos, terapeutas y psicólogos” (INEGI, 2004: 7).

Las movilizaciones se efectuaron a nivel mundial y principalmente en países desarrollados, de donde a fines de los sesenta, surgió el denominado modelo social de la discapacidad<sup>101</sup> y que ha repercutido en la concepción y conceptualización de la discapacidad a nivel mundial por su influencia tanto de la ONU como de la OMS para la realización tanto de la CIDDM como su posterior reajuste en la CIF.

Las movilizaciones de los setenta “acopian una serie de motivos, demandas, fracturas y rompimientos donde se dan cita de manera individual u organizada, intelectuales, ecologistas, estudiantes, literatos, pintores, músicos y políticos” (Fuentes, 2002: 492).

Por su parte, en los ochenta empiezan a usar el concepto de “personas discapacitadas” (Fuentes, 2002: 492). Sin embargo, no es sino hasta los noventa que esa influencia cobró mayor fuerza, relevancia y empezaron a materializarse sus demandas en el país. Por un lado, por la especificidad en su temas (discapacidad) y, por otro, debido a la influencia internacional así como a las ratificaciones hechas por México a organismos internacionales.

---

<sup>101</sup> El modelo social también fue influido por el Movimiento de Vida Independiente de los Estados Unidos y específicamente el surgido de la Universidad de Berkeley con Ed Robert a la cabeza. Ed Roberts (1939-1995) fue una persona con discapacidad que luchó por ser lo más independiente posible de los demás, hecho que lo llevó a entrar a la universidad de California en 1962. El movimiento de vida independiente no surgió por generación espontánea, tuvo sus antecedentes en otras personas como por ejemplo Mary Switzer o Gini Laurie. Un buen libro para conocer como se ha venido desarrollando el Movimiento de Vida Independiente es el publicado –en su versión en español– por la Fundación Luis Vives (ver bibliografía).

Uno de las asociaciones civiles que surgió en la década de los ochenta fue Libre Acceso A.C., cuyo objetivo es “la eliminación de las barreras físicas, sociales y culturales que impiden a las personas con discapacidad la plena integración a la vida activa en igualdad de condiciones que el resto de la población”.<sup>102</sup> Esta asociación la fundan personas con discapacidad junto a activistas de derechos humanos. Asimismo, se pueden citar de años anteriores o posteriores: a “Alternativas de Comunicación para Necesidades Especiales A.C. (ARARU) (1992); Asociación Nacional de Rehabilitación A.C. (ANDERI); Asociación Pro Paralítico Cerebral A.C. (APAC) (1970); Discapitados mexicanos A.C. (Fuentes, 2002: 546. Los años no son proporcionados por el autor) entre otras. Todas ellas de alguna u otra forma con sus demandas al Estado mexicano.

Hubo a grandes rasgos, dos hechos importantes en México que reflejaron estas demandas, no sólo de las personas con discapacidad, sino de la sociedad en general: uno fue la creación de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH),<sup>103</sup> que devino como consecuencia de la reforma del 28 de enero de 1992, a cargo del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari, donde se le agregó el Apartado “B” al Artículo 102 de la Carta Magna. Otro hecho fue la creación del Programa para el Bienestar y la Incorporación al Desarrollo de las Personas con Discapacidad (CONVIVE) en el sexenio de Ernesto Zedillo, que veremos más adelante.

Durante el Sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se dio una atención especial tanto a niños y niñas como a mujeres. A estas, por el aumento en las organizaciones ciudadanas; y en los niños y niñas por las ratificaciones hechas por México en materia de legislación internacional. En esos años se experimentó un aumento de foros dedicados a las problemáticas de ambos grupos sociales. Vemos que si bien hay avances en materia de discapacidad “esa gestión de gobierno aun presentaba vacíos jurídicos, diferentes conceptos para designar un mismo problema, falta de atribuciones para algunas instancias de protección de la familia y de la infancia, carencia de leyes estatales en favor de las personas con alguna discapacidad (Fuentes, 2002: 635).

En relación a lo internacional, en el periodo de Salinas, terminó el Decenio los Impedidos (1983-1992), el siguiente paso fue que se proclamó el 3 de diciembre como el Día Internacional de las Personas con Discapacidad. Al año siguiente, las Naciones Unidas publicó

---

<sup>102</sup> Véase [http://libreacceso.org/home-quienes\\_somos-asociacion.html](http://libreacceso.org/home-quienes_somos-asociacion.html) (último acceso el 9 de abril de 2013).

<sup>103</sup> Esta comisión fue la primera a nivel nacional pero no en el país. Ya en 1979 el Estado de Nuevo León había creado la Dirección para la Defensa de los Derechos Humanos; el Defensor de los Derechos de los Universitarios de la UNAM; o la Procuraduría para la Defensa del Indígena en Oaxaca, por citar solo tres.

las Normas Uniformes sobre la Igualdad de Oportunidades de las Personas con Discapacidad<sup>104</sup> (A/RES/48/96) basadas en la Declaración Universal de Derechos Humanos y cuya finalidad es

Garantizar que niñas y niños, mujeres y hombres con discapacidad, en calidad de miembros de sus respectivas sociedades, puedan tener los mismos derechos y obligaciones que los demás.

Ya que

En todas las sociedades del mundo hay todavía obstáculos que impiden que las personas con discapacidad ejerzan sus derechos y libertades y dificultan su plena participación en las actividades de sus respectivas sociedades.

Por lo que

es responsabilidad de los Estados adoptar medidas adecuadas para eliminar esos obstáculos. Las personas con discapacidad y las organizaciones que las representan deben desempeñar una función activa como copartícipes en ese proceso.

De esta forma

El logro de igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad constituye una contribución fundamental al esfuerzo general y mundial de movilización de los recursos humanos (A/RES/48/96).

Las normas son de suma importancia ya que son un parteaguas en la concepción de la discapacidad a nivel internacional. En documentos anteriores la discapacidad estaba íntimamente relacionada con el individuo concreto; ahora, en las normas aparece la sociedad como un componente necesario y determinante en la discapacidad.

Por su parte, la OMS en reunión en Washington en 1993 y tras algunas revisiones que se dieron en los últimos años, publicó una reimpresión de la CIDDM de 1980 y aparece el término “para ensayo”.<sup>105</sup>

Con la publicación de Normas Uniformes sobre la Igualdad de Oportunidades de las Personas con Discapacidad y la nueva CIDDM, los años posteriores fueron aún más importantes, pues se comenzó a hablar de derechos para este colectivo. En el caso de México, en esos años se termina una visión de la discapacidad, al menos en el ámbito estatal, pues las Normas influyeron en el CONVIVE, que será la primera vez que se tenga un política de Estado en relación con la discapacidad, como veremos en el siguiente capítulo.

---

<sup>104</sup> México adoptó dichas normas hasta 1996.

<sup>105</sup> Esta versión ira siendo modificada y adaptada hasta llegar a ser lo que se conoce como la CIF (Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud) publicada en 2001.

Con lo hasta aquí anotado, se puede ver por un lado, que lo internacional va más adelantado que lo nacional en relación al tema de la discapacidad; por el otro, el cine y el *videohome*, algunas veces se adelantan a las políticas como es el caso de *Gaby*, quien si bien aún conserva la terminología de la época, su relación con la discapacidad no es pasiva aunque dependa de otros para comunicarse. Si bien *Gaby* fue una persona real, este comportamiento, también lo tienen los personajes de ficción de *El corazón de la noche*, por más que se recurra a elementos visuales y lexicales, estos últimos propios de la época. Se reconocen como diferentes, pero esta diferencia los hace activos y reunirse en una “sociedad de minusválidos”.

En el siguiente capítulo, veremos cómo se fueron modificando las conceptualizaciones de la discapacidad y las políticas, así como las representaciones de la misma en el cine y *videohome*. Un cambio significativo fue en 1994.

### 3

## DISCAPACIDAD MOTRIZ, CINE Y VIDEOHOME 1994-2010.

### INTEGRACIÓN E INCLUSIÓN

1993 fue un punto de quiebre en cuestión de la legislación internacional a la cual México no es ajeno. Esto trajo como consecuencia que un año después en el PND 1995-2000 de Ernesto Zedillo, por primera vez se presentó una política de Estado hacia la población con discapacidad, pero también hay un cambio respecto a las políticas asistenciales, pues hubo crisis económica a causa del denominado “error de diciembre”<sup>106</sup> de 1994. A partir de los cambios tanto de la ONU como de la OMS en relación a la discapacidad, México se adecuó a las mismas, hubo avances pero también retrocesos en lo estatal.

Los efectos del TLC no tardaron en aparecer y en relación al cine, hay un claro desfase entre el consumo de cine nacional y el de *Hollywood*. México empieza a ver las consecuencias de abrir sus industrias culturales al libre mercado. El cine se aleja de las clases populares, pues la apertura de los llamados *cineplex* con el costo del boleto ya sólo es posible a las medias y altas. Aunque hay salas a precios accesibles.

Televisión contrata en 1994 al francés Jean Pierre Leleu<sup>107</sup> “quien quiso combinar espectáculo con calidad cinematográfica trabajando con IMCINE (*Cilantro y Perejil* [1995], por ejemplo) [Pero también] produjo la cinta con la escena más repulsiva del cine mexicano: *una papa sin cátsup* (Sergio Andrade, 1994), donde Gloria Trevi bucea entre heces fecales” (Coria, 1997: 69).

Por otro lado, esta fue la última administración priísta que gobernó al país por setenta años. Se da la alternancia y entra a gobernar el Partido de Acción Nacional (PAN) con Vicente Fox (2000-2006) como el primer presidente elegido democráticamente. El *videohome* cobra fuerza en la administración de Felipe Calderón (2006-2012), pues ésta fue un caldo de cultivo por la denominada Guerra contra el Narcotráfico.

---

<sup>106</sup> Así denominado por el ex presidente Carlos Salinas de Gortari, para designar como una mala administración del gobierno de Zedillo y no aceptar sus propios errores y las consecuencias de la política económica de su administración.

<sup>107</sup> Coria (1997:69) menciona que se le contrató en 1993; por su parte Miranda (2006: 60) dice que fue en 1994.

Todos estos elementos confluyen en las representaciones de la discapacidad en el cine y el *videohome*, y por su puesto en las políticas dirigidas hacia este sector de la población; también, tanto lo público, como lo privado y lo estatal, convergerán en la forma de conceptualizar la discapacidad y esto está íntimamente ligado con el ámbito audiovisual.

Este capítulo abarca de Ernesto Zedillo a Felipe Calderón, e igual que el anterior, se da un panorama de las políticas públicas, hechos internacionales ligados con la discapacidad y el análisis de las películas de esos años, además con algunos datos históricos del cine mexicano que me parecen relevantes.

### **3.1. ¿Personas discapacitadas o personas con discapacidad? Ernesto Zedillo**

El sexenio de Carlos Salinas de Gortari estuvo marcado por el proyecto neoliberal. Hubo una privatización masiva de empresas estatales incluida la banca (BANAMEX), un aumento considerable en la desigualdad social, y una nueva relación entre el Estado y la Iglesia, por ende, con el Vaticano.<sup>108</sup> Tras la entrada del TLC, se le auguraba en el discurso oficial un futuro promisorio a México y oscuro para otros a partir de 1994.

Tras el asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia del PRI, México se cimbra. El nuevo candidato y futuro gobernante Ernesto Zedillo Ponce de León, recibe un país convulsionado, sumido en la crisis, en la incertidumbre, además con un levantamiento armado (1 de enero de 1994) en el sureste de país denominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). A pocos días de su mandato, se dio el fatídico y denominado “error de diciembre” que trajo como consecuencia la devaluación del peso y una nueva crisis económica. Todos los programas sociales se destinaron a regiones con posibilidades de levantarse en armas como en el caso de Chiapas, ya que amenazaba la estructura gubernamental y empresarial del país. Es decir, en este sexenio no interesaban las acciones sociales, aunque continúa la política de ayuda a microrregiones, a decir de Huerta Lara

los programas de asistencia social fueron dirigidos a la zona de conflicto del estado de Chiapas y a aquellas en riesgo de *levantarse*. [...] Ante la indiferencia presidencial de la asistencia social se le abate del plano gubernamental generando graves problemas en la dirección del quehacer asistencial nacional. [...] En el Senado se presenta una iniciativa de Ley de Asistencia Social, misma que no prospera (Huerta, 2006: 220-221. Cursivas en el original).

---

<sup>108</sup> Cabe recordar que cuando Juan Pablo II vino a México la primera vez, el entonces presidente José López Portillo se refirió a él como “distinguido visitante”, pues no existían relaciones diplomáticas con la Santa Sede.

Por un lado, se buscó la “pacificación” en zonas conflictivas, por otro, hubo avances con respecto a la discapacidad; pero antes de continuar, en relación al cine, esa administración abre con una producción de Televisa y cierra con una del Estado.

Con respecto al cine las cosas siguieron igual. Las cadenas exhibidoras eran las que acaparaban todo y hasta decidían que exhibir y que no. México fue nicho para las producciones extranjeras, en su gran mayoría norteamericanas. Baste citar por ahora que entre 1994 y 2000 se rodaron en promedio cinco largometrajes por año. Esto se debió principalmente a “los bajos costos de producción y las locaciones naturales son un atractivo para las productoras foráneas” (Gómez, 2005: 261).

Uno de los sucesos más importantes en relación al cine que se dieron en la administración de Ernesto Zedillo, fue la revisión a la Ley de Cinematografía de 1992 e impulsada por María Rojo y Javier Corral. De esta revisión nació el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE) el cual estaría relacionado con producciones comerciales, y el Fondo para la Producción Cinematográfica (FOPROCINE) se encargaría de las producciones más artísticas, de un cine de autor; ambos jugarán su papel en las administraciones siguientes.<sup>109</sup> Sin embargo, con estos dos fideicomisos del Estado (llámese el PRI) –y que no provenían de él sino de la sociedad, cineastas y otros políticos– se buscaba un nuevo empuje al cine nacional.

Este “empuje” vino a materializarse mediáticamente con la película –que abre el nuevo siglo así como la etapa de transición del país– *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, y abre aún más las puertas para que realizadores mexicanos se vayan del país a dirigir a *Hollywood*. Esto claro, obedece a un contexto histórico-social. Al respecto Raciél Martínez es categórico cuando sostiene que “los directores que han destacado en el extranjero son una evidencia proporcional –y abrumadora– de la frágil situación que guarda el Estado como impulsor del cine” (Martínez, 2012: 155). *Amores perros* es analizada en el sexenio de Vicente Fox.

Del mismo modo, fueron varias los filmes de esos años que llevaron al cine nacional a competir a grandes y prestigiadas muestras internacionales de cine. Las coproducciones se hicieron relevantes con directores como Hermosillo o De la Riva entre Televisine e IMCINE, así como con otras productoras nacionales e internacionales. El presidente de Televisa Emilio Azcárraga Milmo, contrató a Jean-Pierre Leleu en 1994 para que llevara las riendas de Televisine. “De hecho Leleu y el IMCINE de esa época “fueron los inventores de la idea de

---

<sup>109</sup> Hay que apuntar que antes hubo otro fideicomiso del cual abrevaron varias producciones: el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC) el cual comenzó a entrar en operaciones en 1987.

que había surgido un “nuevo cine mexicano”. No se podía seguir haciendo “puros *Fiscal de hielro* y lancheros”” (Miranda, 2006: 69. Cursivas en el original).

### *Hasta que los cuernos no separen*

La administración de Zedillo inicia con un largometraje donde la discapacidad está vinculada con la comedia, y las imágenes que se muestran van acompañadas de música. Esto puede verse en la producción de Televisine *Hasta que los cuernos nos separen* (1994) de Benito Alazraki. Hay una escena chusca casi al final de la película, donde Diego (Pedro Weber Chatanuga/Chattanooga) en silla de ruedas persigue a su sobrino Alfredo (Jorge Muñoz) en muletas en una toma de cámara rápida.

Tanto Diego como Alfredo tuvieron un accidente al confesar la infidelidad del último con su tía, la esposa del primero. En el hospital, el sobrino vuelve a confesar otras infidelidades con las mujeres que su tío quería conquistar, lo que se origina una persecución cómica acompañada con música. Este largometraje está inscrito en el cuadrante *c*, es decir, que tiende más hacia lo visual explícito. Tanto Diego como su sobrino tienen una discapacidad temporal por una negligencia: un choque de auto con un árbol en la carretera; dicho choque no es mostrado como en otros largometrajes, sino se muestra el auto posterior al mismo.

El problema que presenta *Hasta que los cuernos nos separen* es privado y familiar. Las infidelidades aparecen ligadas a la discapacidad de manera temporal en este y en otro largometraje *Kada kien su karma* (2008) que veremos más adelante.

Los lazos familiares son rotos por el sobrino que era humillando laboralmente por el tío; aunque son las mujeres las que se presentan como fáciles e interesadas. El tío al final se queda con la que menos deseaba, pero que en verdad lo ama. Todo se recompone al final, cada quien con su cada cual. La vida en pareja es mejor que estar solo, como el caso de Diego. Al final, los dos protagonistas se recuperan totalmente. Cada uno se va con la mujer que le corresponde.

Esta película como la mayoría del corpus, es interpretada por actores sin discapacidad. La discapacidad, es un elemento circunstancial para la historia. La productora recurre a sus “estrellas” de televisión, unas guapas y jóvenes mujeres para cautivar al público así como como a unos no tan agraciados hombres que están rodeados de esas mujeres.

El uso que se hace de la discapacidad es de comicidad. En la película hay escenas que por sí mismas dan risa y no están ligadas directamente a la discapacidad, esto porque se inscribe en el género de la comedia. El largometraje anteriormente mencionado, *Kada kien su*



*karma*, también del mismo género, es un poco diferente como veremos más adelante. Esta película recurre a la discapacidad de manera trillada, retrata un viejo estereotipo vigente desde el origen de cine: la discapacidad ligada a la comedia burda.

En otro sentido, es la administración de Ernesto Zedillo cuando se da un avance importante respecto a la discapacidad, pues se incorpora una política de Estado en el PND 1995-2000. Se habló a partir de esas fechas de integración (CONVIVE, 1995; ONU: A/RES/47/88). En el Plan Nacional de Desarrollo, adicionalmente “comprende lineamientos claros para la formulación de programas que den atención apropiada las personas con discapacidad” que están dentro de los grupos con desventaja social (PND, 1995: 10, 68). Es decir, se van materializando parte de las demandas de las personas con discapacidad al Estado. Asimismo, plantea una nueva visión de la política de desarrollo social: una nueva institucionalidad federalista; todo esto en acciones comunes entre el Estado y la participación de la sociedad para la solución de los problemas que les competen. Lo que se busca es la interrelación entre los tres niveles del Estado, la participación de las organizaciones no gubernamentales, las instituciones de asistencia social, así como las organizaciones de los beneficiarios.

Es por esto que en el PND se privilegió la atención a la población con mayores desventajas tanto económicas como sociales. Dado que

en todas las sociedades existen importantes segmentos marginados por razones de edad, de condiciones físicas, o en ciertos casos de sexo. El Gobierno de la Republica [dio] atención especial a los grupos de mexicanos que se encuentran en situaciones desventajosas. De manera particular a las personas con discapacidad, quienes deben gozar de los mismos derechos y obligaciones que el resto de los ciudadanos (PND, 1995: 99).

Uno de los objetivos de la administración del presidente Zedillo fue plantear reformas al DIF (en 1996) que tuvieran consonancia con lo planteado en el PND. Estas reformas se presentaron ante el desfase entre la legislación y la realidad nacional que se manifestaba en la vulnerabilidad de ciertos grupos tales como el de personas con discapacidad y su falta de atención. De esta manera, se puede señalar que en los objetivos para la reforma del DIF se buscó la consolidación de dos vertientes de política asistencial:

la asistencia compensatoria otorgada a los individuos y a las familias en condiciones de vulnerabilidad social y pobreza extrema; b) la asistencia para la promoción y el desarrollo humano, cuyo principal objetivo consiste en la difusión y el respeto de los derechos de los niños, los jóvenes, las personas con discapacidad, los ancianos y las mujeres (Fuentes, 2002: 708; PND, 1995).

Esto en parte fue posible por de las demandas de las asociaciones de las personas con discapacidad, que como anotamos líneas arriba, venían ejerciendo presión al Estado. Aunado lo anterior, derivado del PND, se creó en febrero de 1995 la Comisión Nacional Coordinadora para el Bienestar y la Incorporación al Desarrollo de las Personas con Discapacidad y se estableció el Programa para el Bienestar y la Incorporación al Desarrollo de las Personas con Discapacidad (CONVIVE) el cual se planteó como objetivo

Promover la integración social de la personas con alguna discapacidad y su incorporación al desarrollo, a fin de garantizar el pleno respeto y ejercicio de sus derechos humanos, políticos y sociales, la igualdad de oportunidades y la equidad en el acceso a servicios de salud, educación, capacitación, empleo, cultura, recreación, deporte e infraestructura que permita la movilidad y el transporte, y de todo aquello que contribuya al bienestar y mejora de su calidad de vida, así como a difundir la cultura de la integración social basada en el respeto y en la dignidad, considerando que la participación plena de las personas con discapacidad enriquecen a la sociedad en su conjunto y fortalece los valores de la unidad de la familia (Fuentes, 2002:715).

El objetivo de CONVIVE fue “*Promover la integración de las personas con alguna discapacidad y su incorporación al desarrollo, a fin de garantizar el pleno respeto y ejercicio de sus derechos humanos, políticos y sociales*”.<sup>110</sup> Para lograrlo, se crearon ocho subprogramas: 1) Salud, Bienestar y Seguridad Social, 2) Educación, 3) Rehabilitación Laboral, Capacitación y Trabajo, 4) Cultura, Recreación y Deporte, 5) Accesibilidad, Telecomunicaciones y Transporte, 6) Comunicación, 7) Legislación y Derechos Humanos, y 8) Sistema Nacional de Información sobre Población con Discapacidad. Todos ellos definidos de acuerdo a las Nomas Uniformes sobre la Igualdad de Oportunidades para las Personas con Discapacidad,<sup>111</sup> promulgadas por la ONU en 1993.

Asimismo, se impulsaron líneas de acción, de las cuales se puede mencionar por su temática, la que promueve “Fomentar la cultura de respeto y dignidad hacia las personas con discapacidad a través de los medios masivos de comunicación”<sup>112</sup> (CONVIVE, 1995), o una “mayor oportunidad para el uso de los medios de comunicación colectiva y difundir mensajes

---

<sup>110</sup> Véase <http://www.conadis.salud.gob.mx/interior/acerca/historia1.html> (último acceso el 2 de febrero de 2013). Cursivas en el original.

<sup>111</sup> Las normas están establecidas en la resolución A/RES/48/96 del 20 de diciembre de 1993, y se pueden consultar directamente en internet en el siguiente sitio: <http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N94/119/99/PDF/N9411999.pdf?OpenElement> (último acceso el 3 febrero de 2013).

<sup>112</sup> Información disponible en: <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/nrm/1/346/9.htm?s=js> (último acceso el 12 de marzo de 2013). Esto no fue realidad, ya que por poner sólo un ejemplo, Televisa transmitió la telenovela *María la del Barrio*, donde se burlan tanto de la marginación social como de la discapacidad. ¿Tendrá esto que ver con la distancia que tuvo Televisa del PRI en esos años? si hacemos caso al libro *El tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa* de Claudia Fernández y Andrew Paxman, la respuesta sería afirmativa.

que promovieran una cultura de respeto y tolerancia para las personas con alguna discapacidad” (Fuentes, 2002:715-716).

Por otro lado, a partir de la Comisión Nacional Coordinadora se creó el Plan de Acción 1995-2000 para las personas con discapacidad. Se buscó la prevención de la discapacidad, la rehabilitación y la integración a la vida social y económica. Para ello, fue necesario disponer de los siguientes ejercicios:

- Fomentar una nueva cultura de consideración a las personas discapacitadas; una cultura de respeto a su dignidad y a sus derechos humanos, sociales y políticos; una cultura que multiplique sus opciones productivas, culturales, deportivas y laborales y que propicie su acceso a los servicios de salud, de educación y de capacitación.
- Diseñar e instrumentar programas y medidas para apoyar directamente a la población discapacitada en tres aspectos fundamentales: atención médica, educación y rehabilitación.
- Revisar la legislación vigente y organizar programas que coadyuven a modificar el entorno físico y la actitud de la población en general, en beneficio de la población discapacitada.
- Crear el Sistema de Información sobre Población con Discapacidad (SIPD), que proporcionará el apoyo necesario para la planeación, programación y evaluación de las acciones realizadas por las instituciones públicas y privadas, involucradas en la detección, atención y prevención de las discapacidades.
- Asignar los recursos necesarios para la prevención de defectos al nacer y la atención de las enfermedades crónico-degenerativas.
- El plan además deberá garantizar el acceso de las personas discapacitadas a los servicios de educación, cultura y recreación y a la práctica del deporte organizado.
- Propiciar la incorporación de la población discapacitada al mercado del trabajo.
- En relación a la obra pública, se vigilará la adecuación de la infraestructura y los servicios públicos, a fin de que puedan ser utilizados por parte de las personas discapacitadas (PND 1995-2000: 102).

El CONVIVE, en el apartado 7: “Programa de acción, salud, bienestar y seguridad social. Promociones de la salud y prevención de la discapacidad”, se planteó como Objetivo general “promover la salud y prevenir la discapacidad”, argumentando que

las circunstancias causales de la discapacidad se relacionan con las enfermedades genéticas, las condiciones perinatales, las enfermedades crónico degenerativas, las enfermedades transmisibles, los accidentes de todo tipo, las intoxicaciones, las violencias y la secuelas ocasionadas por la desnutrición, los partos, las enfermedades y de los accidentes mal atendidos (CONVIVE, 1995).

Los organismos encargados de asumir compromisos en relación a la discapacidad serían la SSA, el DIF, el IMSS, el ISSSTE, el DDF, la Cruz Roja Mexicana, la STPS y la APAC.

Relacionando con accesibilidad, telecomunicaciones y transporte, el programa prevé “utilizar los medios masivos de comunicación para difundir la normatividad sobre accesibilidad, sobre transporte, así como para sensibilizar a la sociedad sobre su cumplimiento”.<sup>113</sup> Es decir, educar a través de los medios de comunicación a la sociedad en general para una visión de respeto.

En relación a la Comunicación, se estableció como Objetivo general “difundir la cultura de integración y respeto hacia las personas con discapacidad, así como facilitar su acceso a los medios de comunicación”; por otro lado, como objetivo específico se planteó “establecer un programa de difusión masiva sobre la cultura de respeto y dignidad de las personas con discapacidad así como de equidad en las oportunidades para su integración social” (CONVIVE, 1995).<sup>114</sup>

Todos estos avances en políticas públicas de asistencia social que partieron del DIF hacia los denominados grupos vulnerables (personas con discapacidad), contaron con el apoyo tanto de las Unidades Básicas de Rehabilitación (UBR), como de los Centros de Rehabilitación Integral (CRI) y los Centro de Rehabilitación y Educación Especial (CREE). El DIF, sigue concentrando la política social, pero ahora con la diferencia de que hay una política estatal sobre la discapacidad.

En esta tesitura, uno de los logros más significativos fue que en febrero de 1995 se publicó en el Diario Oficial de la Federación la Ley para las Personas con discapacidad del Distrito Federal.<sup>115</sup> A decir de Fuentes,

esta ley es significativa por dos razones: a) porque es la primera abocada explícitamente a regular las acciones y las políticas relacionadas con la problemática de la discapacidad en el DF; b) porque establece una serie de conceptos básicos para tratar lo relacionado con la discapacidad (Fuentes, 2002: 686-687).

Aquí ya se habla de Personas con discapacidad y no de deficiencia, minusválidos, inválidos o impedidos.

Un año después, en agosto de 1996 se publicó en el Diario Oficial de la Federación un acuerdo por el que se creaba el Consejo Promotor al Desarrollo de las Personas con

---

<sup>113</sup> En: <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/nrm/1/346/17.htm?s=is> (último acceso el 12 de marzo de 2013)

<sup>114</sup> Estas ideas las retomaré nuevamente en las conclusiones para ligar cine, *videohome* y políticas.

<sup>115</sup> Cabe aclarar que el primero en legislar sobre la discapacidad fue Nuevo León en 1992 y aprobó la Ley de Integración de Discapacitados. Mario Luis Fuentes (2002: 688-689) proporciona un cuadro con fechas cronológicas de cada uno de los estados que han creado leyes para las personas con discapacidad a 1998.

Discapacidad siendo firmado por el entonces Departamento del Distrito Federal (DDF),<sup>116</sup> donde se promovía la intervención de los tres niveles de gobierno. Ese consejo fue creado para “coordinar las acciones que en materia de discapacidad emprendiera el DDF y para intervenir en la planeación, coordinación, rehabilitación y equipamiento para fomentar el apoyo y la integración al bienestar y al desarrollo de las personas con discapacidad” (Fuentes, 2002: 691).

En otro sentido, para 1997 era ya totalmente marcado el poder de *Hollywood* no sólo en México sino en muchos países. Los grandes complejos sólo proyectaban el cine de Estados Unidos y en mucha menor medida el de México; el IMCINE seguía produciendo y Televisine continúa haciendo de las suyas.

### *El evangelio de las maravillas*

En este panorama y del cuadrante *c*, donde hay una predominancia de lo visual sobre lo lexical, está *El evangelio de las maravillas* (1997), una coproducción internacional y dirigida por Arturo Ripstein, donde la protagonista acepta sin más su destino. En dicho largometraje, no hay referencia alguna a la cojera de la líder de la iglesia, Mamá Dorita (Katy Jurado). Sin embargo se puede ver que la misma viene por una enfermedad: el cáncer. Los dolores por los que se queja la coprotagonista son enviados por Dios, tal como lo manifiesta ella ante Papá Basilio (Paco Rabal) y Micaela (Patricia Reyes Spíndola)

- Papá Basilio a Mamá Dorita: estás hecha un Santo Cristo, si al menos tomaras calmantes.
- Dorita a Papá Basilio: Ofendes al Divino. Que somos los del tercer milenio, los del espíritu. En el milenio del Hijo había carne, medicinas ya no. Si Dios me mandó dolor, es porque seré el nuevo Mesías. Y me tocó redimir. Todo tiene su razón.
- Micaela: La mamacita tiene razón Papá Basilio. Usted habla como marido y ella razona como profeta [...] Si Diosito quiso que sufriera, pues Él sabrá, Papá Basilio

La enfermedad “discapacitante”<sup>117</sup> de Mamá Dorita es acompañada por las tomas de la cámara. Entre la ficción y la realidad está *El evangelio de las maravillas* y tendiendo como telón de fondo la Iglesia de la Nueva Jerusalén que existe en el estado de Michoacán. Ahí vemos que a Mamá Dorita (Katy Jurado) le sobreviene la discapacidad por el cáncer. La enfermedad le ha causado

---

<sup>116</sup> El Departamento del Distrito Federal era el órgano descentralizado del Estado y encargado del gobierno del Distrito Federal, el cual era designado por el gobierno federal en turno; así funcionó hasta la reforma de 1993 donde el nombre cambió de Jefe del Departamento del Distrito Federal a Jefe de Gobierno del Distrito Federal. Este nuevo gobierno fue electo por los ciudadanos de la capital hasta 1997, resultando ganador Cuauhtémoc Cárdenas del Partido de la Revolución Democrática (PRD) y que hasta la fecha (2013) sigue gobernando.

<sup>117</sup> Utilizo este término para significar ya sea el proceso en el cual el personaje ve las limitaciones que trajo consigo la enfermedad u otras causas, o como resultado de algún evento que marca un antes y un después y que trae como resultado la discapacidad.

un cierto grado de discapacidad y requiere de ayuda técnica para caminar, en su caso usa bastón. La enfermedad es entendida por ella como designio divino, Dios se la envía para ver si es capaz de soportar la prueba y asignarle así el rol del nuevo Mesías. Lo natural cobra un sentido divino en este largometraje. Esta idea es muy similar a la que tiene al final Lety, cuando comprende que su enfermedad es enviada por Dios, en *Un paso al cielo* (1993).

Vemos que dos documentos audiovisuales abordan directamente el ámbito de la religión, desde la perspectiva del cristianismo: *Un paso al cielo* y el presente largometraje; mientras que en el primero es más de índole personal su relación con Dios, en el segundo es más colectivo, pues es una secta. La secta tiene hasta cierto punto autonomía y sus miembros se rigen bajo sus propias leyes, dogmas y creencias; sin embargo, hay algo que no pueden tocar: la vida de otra persona y cuando lo hacen, el Estado, por medio de los militares, entran a poner orden y castigar a los que atentan contra sus competencias. El Estado está encarnado en los militares cuyo mando está a cargo de Dedal (Rafael Inclán) quien además de cuidar a la secta, es el filtro, pues cada vez que entran nuevos conversos, su trabajo además contempla preguntar si entra algún menor, pues está ahí

- Dedal: para prevenir que nadie entre en contra de su voluntad, el Estado los cuida pero previene; ninguna creencia está por encima de la ley. Entons repito: ¿están todos de acuerdo con eso del fin del mundo?
- Todos: ¡sí!

El Estado contiene, cuida y protege a la secta católica Nueva Jerusalén que está compuesta, en voz del militar Dedal, por una “bola de orates”. Al fin de cuentas es el Estado el que proporciona los registros de las asociaciones religiosas.

Lo religioso es un tema que se vincula con la discapacidad como pruebas o vía de expiación de culpas y pecados que el personaje tiene que pasar para salir adelante en su enfermedad y que deja secuelas de discapacidad; si bien cada quien se sabe pecador, esto se convierte más en esfera pública con Mamá Dorita en *El evangelio de las maravillas* que con Lety en *Un paso al cielo*.

La enfermedad conlleva dolor y éste sufrimiento, además de que los tres son designios divinos. Mamá Dorita lo sabía y puso en manos de Dios su sufrimiento; por medio de este, Dios la pone a prueba para ver si es o no el nuevo mesías. Pero Dios es grande, y envía a una joven de nombre Tomasa (Flor Edwarda Gurrola) para ocupar el lugar de Mamá Dorita y poder parir de nuevo a Cristo. Dios premia a Mamá Dorita con la muerte, pues así, ella ya no

tendrá que sufrir más, ahora lo “hará” la nueva mesías, una joven que juega con un aparato electrónico.

Nuevamente se recurre a actores sin discapacidad, pero en este caso, los protagonistas son dos grandes figuras del cine nacional y del español, además de reconocidos mundialmente: Katy Jurado y Paco Rabal.

Algunos personajes con discapacidad en el corpus están ligados desde el principio con la religión o muestran primero un desprecio hacia todo lo religioso, pero cuando sobreviene la discapacidad se acercan demasiado a Dios. Hay en el corpus dos películas con protagonista mujeres que tienen un entusiasmo desmedido por la religión, además, se vincula la enfermedad –que se padece y que conduce a la discapacidad– con Dios. Podríamos denominar a este comportamiento como fanatismo, pues, la fe ciega cualquier otra explicación sobre la enfermedad que va discapacitando.

Existe entonces una idea de que la discapacidad está estrechamente ligada con el fanatismo religioso. La líder explica su enfermedad que la hace cojear como designio divino. Desde el inicio de la película se muestra que el personaje cree en este vínculo. La idea de fanatismo, también está ligado al hecho de que la Nueva Mesías juega con una maquinita electrónica: un elemento tecnológico va a trastocar la tradición y la cotidianeidad de la secta. Vemos nuevamente que la discapacidad ligada a una secta, sin embargo, en *El corazón de la noche* (1983) todos tienen algún tipo de discapacidad, aquí, sólo una, Mamá Dorita.

Un año después de este largometraje, en 1998 “se creó un programa anual de trabajo en que se enfatiza tres líneas: a) prevención de la discapacidad; b) integración laboral; c) integración de los menores con discapacidad a la educación regular” (Fuentes, 2002: 720). Estamos frente a una nueva forma de acercarse al tema de la discapacidad en México, aunque claro está, las limitaciones de dicha concepción son manifiestas en la práctica.

Para terminar este sexenio, en 1999 entró vigor la Convención Interamericana para la Eliminación de todas las formas de Discriminación contra las Personas con Discapacidad, cuyo objetivo fue la de prevenir y eliminar todo tipo de discriminación en la población;<sup>118</sup> ésta Convención y su ratificación de México es uno de los antecedentes de lo que será el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED), creado en la administración de Vicente Fox.

---

<sup>118</sup> Adoptada en Guatemala el 7 de junio de 1999. México la ratificó el 25 de enero de 2001.

El tema de la asistencia social en este sexenio, haciendo un corte temporal entre 1994 y 1997, se despliega en los siguientes factores: “descentralización administrativa, nuevo federalismo, participación ciudadana, adecuación y renovación del marco jurídico, estrategias interinstitucionales e integralidad en los objetivos y medios de las políticas públicas y de las instituciones” (Fuentes, 2002: 694). Ya en el PND se había establecido como requisito que la política de desarrollo social sería “nacional, integral, incluyente, participativa y federalista” (PND, 1995: 66). En ese sexenio se habló de una política social de manera integral. Se observó una nueva forma de hacer políticas públicas relacionadas con la concepción de la discapacidad en México en esos años. Hubo un cambio en la terminología, y por lo tanto en la concepción, ya que se habló en algunos documentos de personas con discapacidad, pero aún se conservaron términos como discapacitados, población discapacitada. Los cambios en la terminología tienen que ver con las definiciones conceptuales de la ONU y de la OMS en el ámbito internacional.

De manera general se puede decir que el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000 significó un avance muy importante para el desarrollo de las personas con discapacidad en nuestro país, pues por primera vez se adaptó a nivel nacional. Esto, por supuesto, no emana sólo del gobierno, sino también de las demandas de organizaciones y asociaciones de y para personas con discapacidad, además de como vimos, de organismos internacionales.

Por otro lado, retomando la práctica que “Don Francisco” instaurara en la televisión chilena en 1978 de apoyar a las personas con discapacidad, en México se llevó a cabo el primer Teletón encabezado por Televisa en 1997 cuyo objetivo fue recaudar dinero para los Centros de Rehabilitación Infantil (CRIT). De acuerdo a su página web, el

Teletón es un proyecto de unidad nacional, el cual a través de los valores como amor, generosidad y solidaridad ha logrado convocar a todo México con el firme propósito de fomentar una mejor calidad de vida para los niños y jóvenes con discapacidad. Teletón representa la oportunidad de renovar la confianza en las personas y en las instituciones, simboliza la unión y el compromiso de diferentes sectores de la sociedad en torno a esta causa social.<sup>119</sup>

Es importante anotar esto ya que la iniciativa privada encabezará los esfuerzos de los grandes grupos nacionales para articular su ayuda dirigida al sector. En una transmisión de dos días consecutivos, en 1997, el Teletón logró recaudar 138 millones 496 mil 840 pesos. Para el año

---

<sup>119</sup> Véase en: <http://teleton.org/conocenos/teleton-mexico> (último acceso el 16 de mayo de 2013).



2012, se recaudaron 472 millones 556 mil 170 pesos.<sup>120</sup> El monto de lo recaudado se destina a la creación de los Centros de Rehabilitación Infantil Teletón (CRIT) o mantener los ya existentes. Hay que aclarar que dichos centros son sólo para la rehabilitación, no son hospitales. Hacia 2012 existen 20 CRIT distribuidos en toda la República Mexicana. Desde un primer momento fue claro el aspecto paternalista de dicho evento. Con el tiempo, se ha ido modificando la percepción hacia los niños y adolescentes con discapacidad.<sup>121</sup>

Al ser transmitido por Televisión, el Teletón parece un producto más de la misma. En sus dos días completos de transmisión, se recurre a la imagen acompañada por música para crear ya sea una atmosfera sensiblera o dramática sobre los niños con discapacidad y sus familias, así como para generar en el espectador una reacción de culpa social y donar. No en balde Baudrillard comentó al respecto que “el Telethon constituye una especie de expiación y redención patética de la mal conciencia colectiva” (citado por Gómez, 2001:14). A esto hay que añadirle todos los esquemas de exención de impuestos a los cuales son acreedoras todas las grandes empresas por sus donaciones. Este fenómeno viene de un largo recorrido que se afianzó en los años ochenta, como ya vimos.

De Televisa también aparece en 1999 Videocine, una mutación de Televicine, pero cambiará su rumbo cuando se incline más hacia distribución que a la producción, pues es más fácil obtener dinero en la primera que en la segunda.

Para cerrar este apartado, y dar pie al siguiente, es importante mencionar que del 1 al 7 de diciembre de 1998, fue celebrada en México la Quinta Asamblea Mundial de la Internacional de Personas con Discapacidad, bajo el lema “Hacia un siglo XXI que incluya a todos”. Esta idea de inclusión es lo que va a marcar la primera década del siglo y conllevará el decreto de la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad en 2011.

### **3.2. Discriminación y Personas con capacidades diferentes: Vicente Fox Quezada**

El siglo XX se ha acabado y entramos al XXI. Asimismo se terminaron setenta años de gobiernos priistas. Se habló en esos años de transición, de democracia, de soluciones en 15 minutos (como lo afirmó en su campaña Vicente Fox respecto al conflicto en Chiapas, solución que nunca llegó), de una nueva era en política, y se habló también de “capacidades

---

<sup>120</sup> Cuando se revisaron algunas cuestiones del Teletón a mediados de diciembre de 2013, ese año había recaudado 473 millones 794 mil 379 pesos.

<sup>121</sup> Esto debido a que en el año 2003 fue creado el Consejo Nacional para Prevenir y Erradicar la Discriminación (CONAPRED), además por las críticas y demandas de las asociaciones de y para personas con discapacidad.

diferentes” para referirse a la población con algún tipo de discapacidad. Asimismo se van cristalizando en leyes, instituciones e instancias gubernamentales las luchas que a lo largo de décadas habían demandado asociaciones y organizaciones de y para personas con discapacidad hacia el Estado.<sup>122</sup>

En sintonía con las anteriores administraciones, el nuevo presidente de extracción panista, presenta ante la sociedad en general su PND 2001-2006, el cual entiende a las políticas públicas como

El conjunto de concepciones, criterios, principios, estrategias y líneas fundamentales de acción a partir de las cuales la comunidad organizada como Estado, decide hacer frente a desafíos y problemas que se consideran de naturaleza pública. Éstas se expresan en decisiones adoptadas en forma de instituciones, programa concretos, criterios, lineamientos y normas” (PND, 2001:46).

Este plan aclara que las políticas públicas no sólo están contenidas en planes, programas o asignaciones, sino en disposiciones constitucionales, leyes, reglamentos, decretos, resoluciones administrativas, así como en decisiones emanadas de cortes, tribunales y órganos constitucionales autónomos. Los principios que debe observar la política pública en relación a la discapacidad son: “la equidad, la justicia social, la equiparación de oportunidades, el reconocimiento a las diferencias, la dignidad, la integración, el respeto y la accesibilidad” (LGPCD, 2005). Esto es importante resaltar ya que, como veremos más adelante, por decreto presidencial se crearon instancias relacionadas directamente con la discapacidad.

Llevadas a lo social, las políticas públicas tuvieron por objetivo

Mejorar la calidad de vida de los mexicanos, asegurar el pleno ejercicio de su libertad personal en un entorno de convivencia humana y de respeto a la naturaleza que multiplique las oportunidades de progreso material, favorezca el desenvolvimiento intelectual y propicie el enriquecimiento cultural de cada uno de los ciudadanos del país; que promueva la capacidad, la fuerza y voluntad de todo para bastarse a sí mismos y que al hacerlo, propugnen por la erradicación de cualquier forma de vasallaje o sumisión. Se trata, de una política incluyente y liberadora (PND, 2001: 48).

El PND 2001-2006 de la administración de Vicente Fox, puso por igual a indígenas que a personas con algún tipo de discapacidad como parte de grupos sociales marginados, ya que son los que se encuentran en mayor desventaja en comparación al resto de la población. Los grupos vulnerables son ahora grupos marginados.

---

<sup>122</sup> Hay que aclarar, y como hemos visto a lo largo de la exposición, que esto no es solo exclusivo del sexenio de Vicente Fox, sino que ya habían venido dándose acuerdos, leyes, reglamentos, etc. en administraciones anteriores. Esto debido al empuje de la sociedad civil a partir de los ochenta y no tanto por iniciativa estatal.

Las políticas sociales estuvieron bajo la tutela de la Comisión para el Desarrollo Social y Humano además de las secretarías y organismos que la integran. Para poder llevarlas cabo, se plantearon objetivos y estrategias. En el apartado sobre Desarrollo social y humano, el Objetivo rector 2: acrecentar la equidad y la igualdad de oportunidades, del PND se programó que

Incrementar la equidad y la igualdad de oportunidades implica utilizar criterios que reconozcan las diferencias y desigualdades sociales para diseñar estrategias de política social dirigidas a todos los hombres y mujeres de la población mexicana.

Y como estrategia

Promover y fortalecer el desarrollo de la personas con discapacidad para equiparar y facilitar su integración plena en todos los ámbitos de la vida nacional.

Es por esto que se buscó

Impulsar y promover la ampliación de la cobertura y una mejoría en las políticas públicas encaminadas a fomentar la integración social de las personas con discapacidad. Con este fin, se fortalecerán los programas institucionales mediante una coordinación intersecretarial que cuenta con un sistema de evaluación y seguimiento. Se propondrán modificaciones al marco jurídico y se estimulará la participación de proyectos ciudadanos autosustentables para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos con discapacidad. Asimismo, se elaborará el registro nacional de la población con discapacidad (PND, 2001: 84-85).

Otro dato a rescatar es que en este PND, al igual que las dos últimas administraciones, buscó fortalecer la cohesión y el capital social, ya que se buscó fomentar la participación de organizaciones sociales y civiles en el desarrollo de las políticas públicas. Esto es importante resaltar pues tiene relación directa con las asociaciones de y para personas con discapacidad, como veremos más adelante. La idea de corresponsabilidad de Echeverría Álvarez, ahora ya no es con el sujeto concreto, sino con la sociedad; la sociedad es corresponsable junto con el Estado para solucionar los problemas de la primera.

Bajo estas ideas contenidas en el PND 2001-2006, y en relación directa con la discapacidad, se derivó el Programa Nacional para la atención de las Personas con Discapacidad 2001-2006, el cual fue presentado en mayo de 2001; cuyo objetivo fue

promover entre la sociedad una nueva cultura de integración de las personas con discapacidad, su incorporación al desarrollo, así como el respeto y ejercicio de sus derechos humanos, políticos y sociales; la igualdad de oportunidades, la equidad en el acceso a los servicios y todo aquello que contribuya al bienestar y mejora de su

calidad de vida, considerando que la participación de las personas con discapacidad enriquece a la sociedad en conjunto (INEGI, 2004: 7).

De esta manera se establecieron diez subcomisiones especiales para cubrir el objetivo,<sup>123</sup> se acordó la creación de del Consejo Nacional Consultivo para la Integración de las Personas con Discapacidad (CODIS) (INEGI, 2004: 6-7), y se creó la Oficina de Representación de la Presidencia de la República para la Promoción e Integración Social para Personas con Discapacidad (ORPISPCD).

El consejo nacional consultivo constituye la instancia más importante para impulsar, orientar y vigilar que los programas sectoriales e institucionales a cargo de las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal, encaucen sus esfuerzos y actividades hacia la atención y resolución de los problemas y las necesidades de las personas con discapacidad, en el marco de sus respectivas atribuciones (INEGI, 2004: 6-7).

Una aguda observación que hizo Amalia Gamio Ríos sobre la ORPIS<sup>124</sup> fue que esta

generó enormes expectativas, ya que por primera vez en la historia del país en que los asuntos de discapacidad se colocaban orgánicamente en la Presidencia del país. Lamentablemente, ésta, como otras oficinas establecidas en dicha administración, no contó con un sistema legal ni con presupuestos asignados, de manera que fue desapareciendo a lo largo del sexenio (Gamio, 2006: 438).

Avanzamos en la “democracia” con el triunfo del PAN, pero retrocedimos en terminología en cuestión de la discapacidad al denominarlas como “personas con capacidades diferentes” y las leyes no se concretaron en la realidad.

Por otra parte, en el año 2000 se realizó el Censo General de Población y Vivienda y con base en la pregunta “¿tiene limitaciones para...?”, desglosada en “moverse, caminar o pedir ayuda; usar brazos y piernas; es sordo o utiliza un aparato para oír; es mudo; es ciego o sólo ve sombras; tiene algún retraso o deficiencia mental; tiene otra limitación física o mental”, resultado: el 1.8% de las personas en el país tenía algún tipo de discapacidad (Gamio, 2006: 442).<sup>125</sup> Este Censo definió a una persona con discapacidad “como aquella que presenta alguna limitación física o mental, de manera permanente o por más de seis meses, que le impide desarrollar sus actividades dentro del margen que se considera normal para un ser humano” (INEGI, 2004: 25). Con base en esto, el número de personas con discapacidad en el país fue

---

<sup>123</sup> 1) salud y seguridad social, 2) educación, 3) integración laboral, 4) familia y desarrollo social, 5) deporte, 6) arte y cultura, 7) accesibilidad, 8) economía, 9) legislación y derechos humanos y, por último, 10) la del Sistema Nacional de Información sobre Personas con Discapacidad

<sup>124</sup> También llamada ORPISPCD.

<sup>125</sup> Puede consultarse INEGI, 2004.

de 1 millón 795 mil. El tipo de discapacidad con mayor porcentaje fue la motriz, seguida por la visual, la mental, la auditiva y, por último, la del lenguaje.

Las críticas a los datos aportados por el INEGI no se hicieron esperar, pues los números arrojados no tenían nada que ver con los datos internacionales. Ante esto, el gobierno corrigió diciendo que se trataba de datos de personas con “discapacidad severa” para salvar el problema y corregir los datos y tratar de equilibrarlos, por ejemplo, con los de la Organización Mundial de la Salud.

Otro dato interesante que presenta el INEGI es el relacionado a las asociaciones de personas con discapacidad. De acuerdo al Censo, “en el año 2000, existían en México 988 asociaciones de y para personas con discapacidad, de las cuales 871 estaba reconocidas oficialmente: 111 se registraron como instituciones de asistencia privada, 637 como asociaciones civiles y otras 38 con otro tipo de registro” (INEGI, 2004: 7). Dada la extensión de estos datos, se remite a las fuentes.<sup>126</sup>

En el ámbito internacional, entre diciembre de 2000 y enero de 2001, el Comité Ejecutivo de la OMS revisó los estatutos y terminologías de la CIDDM y en mayo se publica la nueva versión ahora llamada Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud (CIF).<sup>127</sup> En octubre, el IMSERSO publicó la edición en español. De esta manera, se terminan con más de veinte años de la terminología de la CIDDM. En la CIF ya no se habla de los tres niveles de consecuencia de la enfermedad (deficiencia, discapacidad y minusvalía) como en la CIDDM, sino que se habla de

**funcionamiento** (como término genérico para designar todas las funciones y estructuras corporales, la capacidad de desarrollar actividades y la posibilidad de participación social del ser humano), **discapacidad** (que recoge las deficiencias en las funciones y estructuras corporales, las limitaciones en la capacidad de llevar a cabo actividades y las restricciones en la participación social del ser humano) y **salud** (como el elemento clave que relaciona a los dos anteriores) (Egea y Sarabia, 2001: 19. Negritas en el original).

---

<sup>126</sup> El INEGI publicó un Directorio de Nacional de Asociaciones de y para Personas con Discapacidad, mismo que pueden descargarse en versión PDF la primera parte en: [http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/registros/sociales/dir\\_discapacidad.pdf](http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/registros/sociales/dir_discapacidad.pdf), y la segunda en: [http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/registros/sociales/dir\\_discapacidad2.pdf](http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/registros/sociales/dir_discapacidad2.pdf), (último acceso el 22 mayo de 2013).

<sup>127</sup> La versión en inglés de la CIDDM-2 como se le conocía anteriormente a la CIF se concreta y se eleva para su aprobación en la 54ª Asamblea Mundial de la Salud como borrador pre-final. Esta versión devino tras unas modificaciones y adecuaciones a la conceptualización de la salud y la enfermedad, por ende, de la discapacidad. La versión utilizada para el presente trabajo es la abreviada y publicada en español por el IMSERSO en 2001 y es la aprobada para todos los países hispanohablantes.

Esta versión de la CIF ha pasado de ser una clasificación de “consecuencias de enfermedades” versión de 1980, a una clasificación de “componentes de la salud”. A decir de la misma CIF

Los “componentes de la salud” identifican los constituyentes de la salud, mientras que las “consecuencias” se refieren al efecto debido a las enfermedades u otras condiciones de salud. Para facilitar los “determinantes” o “factores de riesgo”, la CIF incluye una lista de factores ambientales que describen el contexto en el que vive el individuo (CIF, 2001: 6).

Por discapacidad entiende la CIF

un término genérico que incluye déficits, limitaciones en la actividad y restricciones en la participación. Indica los aspectos negativos de la interacción entre un individuo (con una “condición de salud”) y sus factores contextuales (factores ambientales y personales) (CIF, 2001: 206).

Es decir, la discapacidad ya no está centrada en el individuo, sino que ahora se toma en consideración el ambiente y el espacio social donde se desenvuelve la persona. La discapacidad en parte se debe a las respuestas sociales que la comunidad tenga hacia una persona en particular, creando limitaciones en el acceso a sus garantías individuales. Es por esto que la forma de ver la discapacidad incluye elementos que antes en la CIDDM no se percibían. Para el contexto de la salud, ahora la CIF propone elementos como son: las funciones corporales (lo fisiológico), las estructuras corporales (lo anatómico), la deficiencia (problemas tanto en las funciones o las estructuras o bien su pérdida), actividad (como la tarea o acción de un individuo concreto), participación (el involucramiento en un situación vital), limitaciones en la actividad (dificultades que un individuo puede tener para el desempeño/realización de las actividades), restricciones en la participación (problemas que un individuo puede experimentar al involucrarse en situaciones vitales) y, por último, factores ambientales (el ambiente físico, social y actitudinal en el que viven la personas y conducen su vida) (CIF, 2001: 11, 203 ss.).

En estos años (2002-2006), un hecho relacionó a México directamente con la Asamblea General de las Naciones Unidas y fue el comité *ad hoc* sobre Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD) que vimos en el Capítulo 1. Si bien este fue un avance muy significativo, en lo local, se recurrió al término “personas con capacidades diferentes”, el cual no es reconocido por ninguna institución. Es por esto que en el Primer periodo ordinario del tercer año de la LIX legislatura, del 25 de septiembre de 2005, el entonces Senador Adalberto Madero Quiroga presentó una iniciativa de reforma constitucional para modificar en el artículo primero de la Constitución el concepto de “capacidades diferentes” por el de “discapacidad”. En las Constituciones de esos años podía leerse que

“Queda prohibido toda discriminación motivada por las capacidades diferentes”. Cabe aclarar que el término “capacidades diferentes” fue un *slogan* de la campaña del entonces candidato por el Partido Acción Nacional (PAN) Vicente Fox Quezada; sin embargo, fue tal su influencia que a lo largo del mandato, este término se oficializó indebidamente, lo que ocasionó que en los discursos de los políticos, mensajes institucionales o documentos del gobierno, se utilizara esta definición. Esta imprecisión logró tal alcance que quedó registrado en ordenamientos importantes como la Constitución Política (antes de la reforma constitucional de diciembre del 2006), así como en algunas leyes federales<sup>128</sup> y locales. Pero el término “capacidades diferentes” no cuenta con fundamento etimológico, médico, académico, o de ningún tipo que lo sustente”.<sup>129</sup> Sin embargo, el término caló tan hondo en la sociedad, que aún hoy día se sigue utilizando.

Con Vicente Fox como presidente, las cosas en relación al cine parecían hundirse. El interés ya no fue legislar, sino desaparecer totalmente la industria, tal como lo demuestra la inquietud que tuvo Francisco Gil Díaz quien al mando de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) propuso la eliminación, extinción y supresión de los Estudios Churubusco Azteca, El Centro de Capacitación Cinematográfica y el IMCINE (Ugalde, 2009: 126). Agregando a lo anterior, es importante anotar lo que en su momento el secretario de economía argumentó en una reunión efectuada en mayo de 2003 para abordar el tema de la cinematografía nacional: “el gobierno tiene una responsabilidad de apoyar, de dirigir, de marcar caminos y señalar pautas, pero dar dinero a todos los sectores es imposible, el gobierno debe gobernar (...) el apoyo que desde el gobierno recibe la industria cinematográfica reconocemos que es poco en términos económicos, y no podrá ser mucho mayor” (*La Jornada*, 2003, Mayo 23). En dicha reunión también asistió en entonces secretario de gobernación Santiago Creel quien mencionó que “en el tema hay un componente cultural que convierte al cine en una verdadera razón de Estado”. Por su parte y como integrante del Sindicato de Trabajadores y de Productores Cinematográficos, Marcela Fernández Violante resumió el desplome de la producción, “pues de 28 cintas que se produjeron en 2000 se pasó a 14 en 2002 y a cinco en este año” refiriéndose al 2003. En contraste a esto, el Presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, Miguel Ángel Dávila Guzmán, midió el cine nacional no por la producción,

---

<sup>128</sup> En la edición de 2012 de la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, aún se conserva el término capacidades diferentes haciendo referencia al Párrafo 3ro del Artículo 1º de la Carta Magna, cuando este ya había sido presentada la iniciativa de cambio en la terminología en el 2005.

<sup>129</sup> Véase <http://www.libreacceso.org/biblioteca-articulos-discapacidad.html> (último acceso el 31 de marzo de 2013).

sino por el aumento de la exhibición: sus cifras fueron que “en los últimos diez años el país pasó de contar con 800 salas en todo el país a 3 mil en la actualidad; la taquilla pasó de 60 millones de dólares anuales a 500 millones” (*La Jornada*, 2003, Mayo 23). Éste último dueño de Cinemex.

Televicine ahora como Videocine<sup>130</sup> seguía produciendo y ganando espectadores. Se continuó con las coproducciones con el IMCINE y otras veces a nivel internacional con buenos resultados en pantalla.

El 29 de marzo de 2001 se publicó en el DOF el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía que a su vez abroga el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica publicado en el Diario Oficial de la Federación el día 6 de agosto de 1951. El retraso se debió a la visita del presidente de la *Motion Picture Association of America* (MPAA), Jack Valenti hizo al entonces presidente Ernesto Zedillo en 1999. Si bien el reglamento contempla al cine como medio artístico con sentido social, además de que el tiempo en pantalla para la producción nacional será del 10%, a nivel de las sanciones es muy escueto, pues no hay cláusulas específicas para penalizar su incumplimiento.

En relación a la exhibición, el artículo 45 de dicho Reglamento menciona que “Los exhibidores que cuenten con hasta cinco pantallas de cine en un municipio, o hasta diez en todo el Distrito Federal, estarán obligados a estrenar un mínimo de cinco películas nacionales por año”.<sup>131</sup>

Una iniciativa que surgió en el 2002 –tanto del poder legislativo como de la comunidad cinematográfica– fue la de retener un peso por cada boleto vendido en las taquillas de cine. “Este derecho estuvo vigente sólo por dos años y fue de gran ayuda al FOPROCINE” (Ugalde, 2009: 126). Pero, no tardó tanto en ser abolida, pues

no se reguló su aplicación y enfrentó la oposición de la Comisión Federal de Mejora Regulatoria de la Secretaría de Economía, que la consideró anticonstitucional, y también de los distribuidores y exhibidores, estadounidenses y nacionales, que promovieron amparos para evitar su ejecución (Vargas, 2005: 18).

Esta oposición fue promovida por Valenti a la cabeza de la MPAA, el vicepresidente de la misma para América Latina Steve Solot y los empresarios mexicanos. Como bien lo narra Frédéric Martel, el segundo desde su base en Brasil “vigila toda América Latina: cuando México intentó aplicar unas cuotas de pantalla para proteger su industria, Steve Solot se instaló

---

<sup>130</sup> Videocine empezó a producir con este nuevo nombre desde 1999.

<sup>131</sup> Véase en: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/588.pdf> (último acceso el 3 de mayo de 2013).



en la ciudad de México para coordinar una estrategia contraofensiva” (Martel, 2011: 35) junto a un abogado de uno de los despachos más prestigiosos del país, argumentado que “todas las empresas distribuidoras norteamericanas con oficinas en México iniciarían procesos de amparo en contra del peso en taquilla, porque era una medida que favorecía al cine mexicano, lo que iba en contra de ‘los principios de libre mercado’” (Joskowicz, 2008).<sup>132</sup> Esta idea la comparte Alejandro Rodríguez Magaña director general de Cinépolis en una entrevista concedida a Frédéric Martel: “A los mexicanos les gustan los *blockbusters* estadounidenses, es un hecho. Con las cuotas habría bajado nuestro volumen de negocio. Por eso luchamos contra las cuotas de pantalla” (Martel, 2011: 35). Ante estas ideas y estos empresarios mexicanos de la exhibición, el cine nacional queda si no totalmente si con altos porcentajes de marginación de las pantallas. Aunque habrá algunos largometrajes que rompieron records de taquilla.

### *Amores perros*

Con el cambio de año, de milenio y de administración en el país, se produjo uno de los largometrajes más sonados en esos años: *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu y perteneciente al cuadrante  $\alpha$ : visual explícita. Con guión de Guillermo Arriaga, la segunda historia (pues son tres) narra la historia de Valeria (Goya Toledo) y Daniel (Álvaro Guerrero). Él, un exitoso editor casado y padre de dos hijas. Ella, una guapa modelo extranjera que está en el apogeo de su carrera. Los dos son amantes y se mudan a vivir a un departamento.

Desde la ventana de su departamento, Valeria puede ver un “espectacular” donde ella se ve espectacular. Tras un accidente, la pierna de Valeria queda destrozada. Posteriormente, la armonía de la pareja se irá alterando poco a poco.

Las imágenes se mostrarán de manera trágica. La vida de Valeria transcurre entre el hospital y el departamento, espacios de encierro. Esto dará un giro para no volver a ser la misma. Ambos pelean, ella se encierra en una habitación y Daniel la encuentra desmayada, la lleva al hospital y ahí el doctor Nacho (Patricio Castillo) le dice a Daniel que Valeria

Tuvo una trombosis arterial severa que afectó varios tejidos, no hubiera tenido complicaciones si hubiera llegado antes, pero ya tenía gran daño, tuvo irrigación a los músculos y se presentó un cuadro de gangrena avanzada y tuve en amputarle la pierna. Lo siento Daniel.

El mundo de Valeria se derrumbó totalmente y la cámara lo representa. Nunca se habla de discapacidad, la idea de que “una imagen vale más que mil palabras” parece reafirmarse en esta

---

<sup>132</sup> Véase en: <http://www.nexos.com.mx/?p=12765> (último acceso el 3 de febrero de 2014).

historia. La imagen que transmite el largometraje sobre Valeria posterior a su pérdida de la pierna es de tragedia total.

El accidente en el cuál se ve envuelta Valeria (Goya Toledo) se debe a que chocan con unos apostadores de peleas de perros y que los persigue un mal perdedor (parece que en estos años de análisis, los que pierden nunca van a aceptar su derrota y tratarán de desaparecer a su contrincante que tiene más suerte). El choque se muestra aparatoso, hay mucho dramatismo en la escena. Nuevamente aparece la negligencia como causa de una discapacidad.

En la vida, todo tiene un por qué. En la historia anterior a la de Valeria y Daniel, Susana (Vanessa Bauche) le dice a Octavio (Gael García) acerca de hacer planes

Tus planes...Sabes qué decía mi abuela: que si quieres hacer reír a Dios, cuéntale tus planes.

Es decir, todo está trazado. La vida es prestada y sólo Dios sabe qué hacer. Valeria es una marioneta del destino. Dios hace con sus creaturas lo que quiere, pues al fin y al cabo, Él las creó; el principio y el fin le corresponden al ser supremo, no al sujeto, que no tiene capacidad de agencia. Es más, esta idea, queda totalmente aclarada cuando en los créditos dice “Agradecimientos especiales con amor, humildad y respeto al creador de todas las cosas ¡Abba!, Pater!”.

Hablando de causas, en una conversación que sostuvo Guillermo Arriaga con Álvaro Enrique y que puede dar algunas pistas para entender la película y el accidente, el primero menciona

Escribí *Amores Perros* después de tener un accidente de coche muy fuerte en la carretera. Conocí a gente que no tenía por qué haber conocido, en un lugar que nunca me imaginé que conocería. Ver el lugar de una de tus muertes cambia todo, incluida tu manera de narrar. Yo tenía dos historias que querían ser contadas pero encontraba una salida novelística, y pensé que las podía contar a través de un accidente. [...] *Amores perros* eran dos novelas frustradas, que encontraron eficacia en el guión [...] Siempre trabajo con personajes en su momento límite, que se enfrentan a la situación en la que todo está cambiando en su vida (Letras Libres, 2007: 48-50).

Límite que como vimos, Valeria lo vivió en carne propia dentro de la historia. Uno de los ámbitos que se tocan en el largometraje es el relacionado con el trabajo y el despido de éste a raíz de una discapacidad. Tras ser una estrella del modelaje, a Valeria la despiden por su condición, primero tiene la pierna marcada de cicatrices, después, por buscar a *Richie*, se le gangrena y se la cortan.

En una escena antes de la cirugía, Valeria le habla a Manuel por lo de su trabajo,

- Valeria: hombre Manuel cabrón, ¿dónde te habías metido?

- Manuel: ya sabes corazón, como siempre trabajando, ¿pero cómo sigues?, cuéntame.
- Pues ahí voy, poco a poco.
- Manuel: Tómalo con calma Valeria. Poco a poco.
- Valeria: Bueno, sí, yo creo, que si en un mes todo sale bien, podemos seguir con la campaña de *Enchant*
- Manuel: Ah, lo de *Enchant* definitivamente olvídale ¡eh!
- Valeria: ¿Cómo que olvídale?
- Manuel: Sí, olvídale, los de *Enchant* ya nos cancelaron el contrato.
- Valeria: ¿Lo cancelaron?
- Manuel: ¿Pues qué esperabas, hija? Ellos te contrataron cuando estabas bien. Ahora todo es distinto hay que ser realistas Valeria; no estás bien cariño. Cuando te cures y vuelvas a ponerte como antes, hablamos con los del *Enchant* y santo remedio, pero no se puede hacer una campaña contigo así.

Si un cuerpo marcado por las cicatrices no tiene cabida en un mundo donde la idea de perfección está ligada a la de belleza, el cuerpo incompleto hay que mantenerlo fuera, alejado, recluso en el departamento. Donde antes se veía un anuncio espectacular en el edificio frente al departamento de los amantes, ahora está un letrero que dice “se renta”. En un mundo capitalista, los espacios son llenados efímeramente. Esto le pasó a Valeria.

#### Resolución

Al final Valeria no se recupera. No recupera su pierna, su trabajo, tampoco su estabilidad emocional, aunque sí su perro. Después de su operación regresa al departamento, lo primero que hace es dirigirse a la venta y busca el “espectacular” donde ella se veía radiante. A través de las persianas, se ve a una Valeria derrotada, llora en silencio. Daniel la abraza. En una última toma se ve a ambos de espaldas, con el piso de madera con hoyos de dónde sacaron a *Richie*, su perro. La actriz que interpreta a Valeria es una guapa y joven actriz española. No aparecen otros personajes con discapacidad.

El fracaso sobreviene posterior a la discapacidad y se liga a la idea de derrota, de pérdida; pérdida del trabajo, pérdida de una extremidad inferior, pérdida de la fama, y ante esto sólo queda el olvido. El reconocimiento que una vez tuvo el personaje, se esfuma, desaparece y sólo su pareja lo acompaña, lo acoge. Este cambio vino a trastocar, la relación de pareja entre Valeria (Goya Toledo) y Daniel (Álvaro Guerrero). La idea de la fama se repite también con *Rudo y Cursi* (2008) que veremos un poco más adelante.

### *La revancha del silla de ruedas*

Meterse con personas que andan en negocios chuecos no es bueno; sin embargo, meterse y salir avante con sus costos incluidos es de pocos, y Aurelio Cid (Juan Valentín) lo vivió en el *La revancha del silla de ruedas* (2002), un *videobome* de Oscar González Iñiguez y basado en el corrido “El silla de ruedas” de Tacho Aguilar. Este documento audiovisual forma parte del cuadrante *c*: visual explícita.

Al ser traicionado por su mujer Ana Rosa (Alicia Reynoso “La Tequilera”) a Aurelio le rompen las piernas, para después desbarrancarlo en su camioneta: de milagro sobrevive. Lo encuentra un anciano y lo lleva al hospital. Ahí el doctor dice

en lo físico ya está muy estable, pero es un hecho que no podrá volver a caminar. Debe tener algunos cuidados pero no podemos tenerlo permanentemente aquí en el hospital. Usted sabe que no tenemos mucho espacio. El problema es que no ha querido hablar y no tenemos ni idea de quién es, mucho menos si hay algún familiar que se pueda hacer cargo de él. El daño psicológico lo está afectando más que el físico en este momento.

Este predominio de lo psicológico sobre lo físico se repite varias escenas después cuando Aurelio ya más recuperado se encuentra con su compadre

- Compadre: No te preocupes compadre, vamos a buscar ayuda con los mejores médicos, para que tú puedas volver a caminar, y si no es aquí, hasta en los Estados Unidos.
- Aurelio: Ellos fueron los que planearon todo esto. Pero no se va a salir con la suya. Y lo de los doctores, eso luego lo vemos.

La traición de su mujer así como la venganza es superior a la discapacidad en Aurelio. Un dato a resaltar es que quien canta el corrido y que narra la historia de Aurelio es un personaje con discapacidad visual.

El villano de la historia, Mauro Mata (Toño Infante), ordena a su matón Marco (Fructuoso Rodríguez) que le rompa las piernas a Aurelio Cid (Juan Valentín) y después lo desbarrancan dentro de su camioneta; Aurelio sobrevive, pero perdió la movilidad de las piernas y ahora se desplaza con una silla de ruedas.

Este es el único documento del corpus donde un personaje inflige deliberadamente la discapacidad a otro y después cree que ha muerto. Si bien hay otros documentos que por disparo de arma de fuego entre enemigos uno de ellos queda con discapacidad (por ejemplo en *El silla de ruedas* (1991), donde la acción de matar es deliberada, pero el personaje sobrevive con una discapacidad), en este *videobome*, es totalmente intencional el romperle ambas piernas al protagonista y después matarlo. En este *videobome* es el civil que atenta contra el Estado

representado por el presidente municipal del pueblo; sin embargo, no es cualquier civil, se trata de un narcotraficante que deshaciéndose de quien encarna el poder formal –aparte de que es querido por el pueblo– puede tener libre camino para hacer de las suyas en la región.

Este documento toca cuestiones legales al abordar no sólo el intento de asesinato a un Presidente Municipal, sino el del narcotráfico, muertes y corrupción. Aurelio sobrevive tras un enfrentamiento donde por fin se venga y asesina a su ex mujer y su amante Mauro Mata, y de paso a todos los matones. Al final se ve al protagonista darle limosna a un anciano ciego que interpreta el corrido “El silla de ruedas”, que no es sino Tacho Aguilar, el compositor del mismo. Aurelio se aleja en su silla. Este *videohome* nuevamente recurre al actor sin discapacidad para interpretar un personaje con discapacidad.

Al igual que José Cantú en *La leyenda del manco* (1987), Aurelio Cid lucha contra lo ilegal y recurren a la violencia para lograr sus objetivos. La diferencia es, que lo que motiva a Aurelio es la venganza y la justicia juntas. Al final, él le dispara a ex pareja con una metralleta destrozándole las piernas y no contento con esto, le arroja una granada. La justicia –terminar con los malos– y la venganza –de quienes le rompieron las piernas– están tan juntas e inseparables en este *videohome*, que no sobresale una de la otra y pueden ser confundidas fácilmente. La venganza aquí es de parte de quien está de lado de la ley y no como el caso de *Carrera contra la muerte* (1989) de un particular ayudado por la ley.

### *Japón*

Con apoyo de FOPROCINE, Carlos Reygadas realizó *Japón* (2002), documento agrupado en el cuadrante *c*: que recurre más a lo visual. En el largometraje inicia con un hombre conduciendo un auto, que se aleja de la ciudad para suicidarse en un espacio rural. Buscando un pueblo, vemos cómo cojea y camina con ayuda de un bastón. Ahí, sólo un campesino se refiere a él como “rengo”. La vida de la ciudad pareciera que se ha agotado para él y quiere terminar la propia en comunión con la naturaleza. Cuando iba a consumar el acto, se arrepiente, se deja vivir; además, no contaba que encontraría a una mujer Ascen (Magdalena Flores) quien lo anclará de nuevo al mundo; sin embargo, la muerte siempre rondó en su vida. El Forastero (Alejandro Ferretis) trastocó a la comunidad; él llegó para matarse, pero la muerte fue para algunos miembros de la comunidad.

La cámara enfoca al sujeto que cojea mientras se desplaza por paisajes que lo minimizan, lo fusionan con la tierra. La mujer salva de la muerte al hombre, le da un nuevo sentido a su vida. Pero el destino a veces es cruel y arrebató aquello con lo que el personaje ya

se había vinculado. Esta es la penúltima película del sexenio foxista y del considerado cine de arte, otra sería *El evangelio de las maravillas* (1997) pero de la época de Ernesto Zedillo.

No se saben las causas por las que el protagonista (Alejandro Ferretis) cojea.<sup>133</sup> El protagonista encuentra en una anciana, una nueva razón de vivir –pues llegó al pueblo para matarse pero al final no puede hacerlo– pero ella muere en un accidente dejándolo sólo en el pueblo. Si bien esta muerte y la de otros son de índole social, él está más vinculado personalmente con la de Ascen, la mujer que ama.

Hay tres largometrajes en el corpus que los personajes aparecen ya con discapacidad y a lo largo de la historia no se menciona cual fue la causa por la que el personaje está en situación de discapacidad. Una ya vimos *El corazón de la noche* (1983) y otra veremos más adelante *Amar a morir* (2009). En *Japón*, el protagonista sólo arriba al pueblo para matarse, y queda solo cuando decide no hacerlo por el vínculo afectivo hacia una anciana.

El protagonista (Alejandro Ferretis) tuvo secuelas de polio en la vida real, pero al ser un largometraje no comercial y circunscripto al denominado cine de autor, mediante la investigación etnográfica se conoció esta parte de la vida del actor.

Cabe aclarar que en la historia del cine mexicano, son contados los filmes que tienen como protagonista a una persona con discapacidad en la vida real. En su mayoría, sólo son requeridos por la producción de comparsas o extras como ya vimos en *Gaby, una historia verdadera*; de manera incidental en *Un paso al cielo*; o aparecen por dos o tres segundos en *Kada kien su karma* (2008), filme que veremos más adelante. *Japón* (2002) y *Las Baileras (palabras tristes)* (1990) serían los dos únicos documentos con personas con discapacidad en la vida real del corpus central.

En el caso de *Japón*, el personaje muestra una negativa ante la vida, ya que va a un pueblo para quitarse la vida; ahí encuentra un nuevo sentido a su vida, y cuando se ancla de nuevo a esta, la vida tenía una sorpresa para él. No siempre muere quien debe morir. El personaje tiene un sufrimiento que no se explícita; sólo se muestra un hombre adulto, que “cojea” y quiere matarse en un pueblo alejado de la ciudad. Al final, queda nuevamente solo.

---

<sup>133</sup> Hay que aclarar que en el filme no se mencionan las causas por las que el protagonista cojea; sin embargo, en la vida real Alejandro Ferretis tuvo secuelas de poliomielitis; por otro lado, es lo mismo que pasa con José Manuel Zamacona en *Las Baileras*, pero este mucho más que Ferretis, por lo que opté deliberadamente en incluir a *Japón* en este subgrupo. Aunque ambos largometrajes tienen actores no profesionales (*Las Baileras* tiene más que *Japón*) en ambos hay ficción con posibilidades de que tengan parecidos con la realidad. En relación a Ferretis: <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/23/index.php?section=opinion&article=a08a1cul> (último acceso el 17 de octubre de 2013).

En otro sentido, el 11 de junio de 2003 se promulgó la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, la cual tuvo como antecedente, por un lado, la Convención Interamericana para la Eliminación de todas las formas de Discriminación contra las Personas con Discapacidad, y por otro, la reforma de 2001 al Artículo 1º en el párrafo tercero de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Dicha Ley reglamentó ese párrafo, además que dio origen al Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED). La Ley es aprobada y publicada en el Diario Oficial de la Federación (DOF) el mismo año. Como su nombre lo indica, este órgano estatal se limita a la prevención de la discriminación, entendiendo a ésta como

toda distinción, exclusión o restricción que, basada en el origen étnico o nacional, sexo, edad, discapacidad, condición social o económica, condiciones de salud, embarazo, lengua, religión, opiniones, preferencias sexuales, estado civil o cualquier otra, tenga por efecto impedir o anular el reconocimiento o el ejercicio de los derechos y la igualdad real de oportunidades de las personas (artículo 4º Ley Federal para Prevenir la Discriminación, 2012: 32).

El Artículo 13, que habla específicamente sobre PCD, usa verbos en infinitivo, como promover, procurar, informar, que no cuantifican, y al hacerlo no implica obligatoriedad, sino disposición a llevarlos a cabo. Es por esto que la Ley es considerada como una ley sin dientes,<sup>134</sup> ya que el CONAPRED, ante algún acto de discriminación sólo conciliará a los involucrados, haciéndoles saber que uno violentó el derecho a la no discriminación y el otro fue objeto de la misma, sin penalizar al agravante.

Otro hecho a destacar fue la Ley General de Desarrollo Social (LDDS), publicada en el DOF el 20 de enero de 2004, la cual busca la interrelación de los tres niveles de gobierno para asegurar el acceso de toda la población al desarrollo social, mediante el establecimiento de las instituciones responsables que deben sujetarse a la Política Nacional de Desarrollo Social. También se busca un mejoramiento en la calidad de vida de la sociedad en un esfuerzo común entre el Estado y la sociedad. Los beneficiarios por supuesto, son los grupos sociales en situación de vulnerabilidad, es decir,

Aquellos núcleos de población y personas que por diferentes factores o la combinación de ellos, enfrentan situaciones de riesgo o discriminación que les impiden alcanzar mejores niveles de vida y, por lo tanto, requieren de la atención e inversión del Gobierno para lograr su bienestar (LGDS, 2004).

---

<sup>134</sup> Esta idea sigue vigente hasta el octubre de 2012, fecha en se hizo trabajo de campo y se realizaron consultas al personal de CONAPRED.

Ocho meses después se publicó en el DOF la Nueva Ley de Asistencia Social (NLAS),<sup>135</sup> donde la “asistencia social [es] el conjunto de acciones tendientes a modificar y mejorar las circunstancias de carácter social que impidan el desarrollo integral del individuo, así como la protección física, mental y social de personas en estado de necesidad, indefensión desventaja física y mental, hasta lograr su incorporación a una vida plena y productiva” (NLAS, 2004) en el Artículo 4, numeral VI menciona entre los beneficiarios a “personas con algún tipo de discapacidad o necesidades especiales”.

Posteriormente, el 10 de junio de 2005 se publicó en el DOF la Ley General de las Personas con Discapacidad (LGPD). Como lo menciona la misma,

las disposiciones de esta Ley son de orden público, de interés social y de observancia general en los Estados Unidos Mexicanos. Su objeto es establecer las bases que permitan la plena inclusión de las personas con discapacidad, en un marco de igualdad y de equiparación de oportunidades, en todos los ámbitos de la vida (LGPCD, 2005).

La Ley habla de los derechos de las personas con discapacidad y ordena las políticas públicas que tienen que elaborarse para su concreción. Habla también, del Consejo Nacional para las Personas con Discapacidad, el cual tiene su antecedente como vimos en el sexenio de Ernesto Zedillo con el CONVIVE, en el sexenio de Vicente Fox con la ORPIS, así como Consejo Consultivo para la Integración de las Personas con Discapacidad (CODIS). Con esta ley se deroga la ORPIS, y el CODIS da por terminada sus sesiones.

Los derechos y las garantías con las cuales cuentan las PCD a partir de esta ley son: servicios públicos para la atención de su salud y rehabilitación, derecho al trabajo y la capacitación, derecho a la educación, derecho al libre desplazamiento en condiciones dignas y seguras en espacios públicos, accesibilidad a transportes públicos aéreos, terrestres y marítimos así como a medios de comunicación, ser incorporadas a todas las acciones y programas de desarrollo social, actividades físicas y deportivas así como participar en la generación de cultura, contar con seguridad jurídica.

Hay que resaltar que para esta ley una persona con discapacidad es aquella que presenta una deficiencia física, mental o sensorial, ya sea de naturaleza permanente o temporal, que limita la capacidad de ejercer una o más actividades esenciales de la vida diaria, que puede ser causada o agravada por el entorno económico y social.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Esta Nueva Ley abroga la Ley sobre el Sistema Nacional de Asistencias Social de 1986.

<sup>136</sup> La ley puede ser consultada, descargada o impresa en la página del CONADIS en: <http://www.conadis.salud.gob.mx/descargas/pdf/leypersonasdiscapacidad.pdf> (último acceso el 31 de marzo de 2013).



Tanto la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación (LFPED), como la Ley General de las Personas con Discapacidad (LGPD), son avances muy significativos a favor de las personas con discapacidad. Sin embargo, en un análisis más a fondo hay serios problemas. Si bien la LFPED busca adoptar medidas para ir de una sociedad excluyente a una sociedad inclusiva, (la LGPD) aún conserva elementos de paternalismo estatal. Pues, “una política destinada a la inclusión de las personas con discapacidad en todas las esferas de la vida social debe ponerse énfasis en la eliminación de prohibiciones legales, estereotipos sociales, y barreras físicas y comunicacionales socialmente creadas, que impiden a las personas con discapacidad llevar a delante de la manera más plena su potencial y autonomía en todos los sentidos” (Courtis, 2006: 417); además, debe observar dos ámbitos básicos para llevarse a cabo: una vigilancia en lo procedimental, es decir, tienen que participar las personas con discapacidad en la planeación y desarrollo de esas políticas; y un punto de vista sustantivo, es decir, hay que observar siempre críticamente el *statu quo* (Courtis, 2006: 417-418).

En 2005 se realizó la Primera Encuesta Nacional sobre Discriminación vinculada con el CONAPRED. En ese ejercicio se pudo observar que las personas más discriminadas son: en primer lugar, ancianos; en segundo lugar, indígenas; en tercer lugar, discapacitados (sic). Por citar algunos ejemplos, las personas con discapacidad con un 22.10% le es más difícil conseguir un trabajo; el 15% dijo que no estaría dispuesto a permitir que en su casa viviera una persona con discapacidad; y el 40.10% está de acuerdo en que las personas con discapacidad no trabajan tan bien como las demás; un tercio piensa que en las escuelas donde hay muchos niños con discapacidad la calidad de la enseñanza disminuye. Un dato importante a rescatar de dicha encuesta es que el 26.9% piensa que el mayor problema de las personas con discapacidad para relacionarse con los demás, es precisamente su discapacidad.<sup>137</sup>

### *El pata de palo*

Este problema de relacionarse con los demás queda ejemplificado en una escena de *El pata de palo* (2006) de Jorge Almada, mismo que interpreta a Camacho. Este *videohome* producido por JC Films, una de las más productivas compañías de esta industria, también se recurre a la nominación visual y lexical del cuadrante *a* para referirse a la condición del protagonista. En una escena donde se da la revisión de rutina por parte de la policía, el protagonista recurre a su discapacidad para tratar de esquivar dicha revisión

---

<sup>137</sup> Información disponible en [http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/Resultados\\_del\\_Cuestionario\\_Global.pdf](http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/Resultados_del_Cuestionario_Global.pdf) (último acceso el 30 de marzo de 2013).

- Policía: Buenas tardes señores, revisión de rutina, por favor bajen del auto.
- Camacho: no hay que ser oficial, no puedo bajar de la camioneta, tengo la pata de palo, además no traemos armas ni droga.

Otra escena se da entre Camacho (Jorge Aldama) y Mirna (Cecilia Liberman):

- Camacho: Mirna, quiero pedirte una disculpa, sé que he sido muy duro contigo, pero entiéndeme, yo no me puedo enamorar de una sola mujer, por miedo a que me dejen por mi discapacidad.
- Mirna: estás mal. Probablemente muchas mujeres lo hayan hecho, pero yo no soy así, tú sabes que yo de verdad te quiero y no se me hace justo todo lo que has hecho conmigo.
- Camacho: Mirna, tú sabes a qué me dedico, mi vida corre peligro día a día y sería injusto dejarte sola.

No obstante, Camacho ha desaparecido para dar origen a *El pata de palo*. Es “La maldita/El maldito pata de palo” como será nombrado por sus enemigos o por el comandante de policía. Aparece por primera y única vez el término “discapacidad” en todo el corpus. En todas las demás no aparece o se nombran como inválidos, minusválidos, cojos, etcétera. Hay que aclarar de inmediato que el término aparece aquí como sustantivo, aunque ya había aparecido como adjetivo en otros documentos. El adjetivo tiende a anteponer la discapacidad al sujeto, en *El pata de palo*, el personaje se refiere a su condición como sujeto y no adjetivándose como en otros documentos.<sup>138</sup> El personaje de Camacho no representa una carga ni dependen de nadie.

Por una trampa de un comprador de droga y que trajo como consecuencia un mal entendido, a Camacho le dispara su nuevo y reciente jefe Don Rodolfo, un narcotraficante de la región, por lo que perderá su pierna derecha. El medio donde se mueve Camacho y otros personajes ligados al narcotráfico, es violento, por lo que si alguien no muere, es probable que viva con alguna discapacidad.

Camacho (Jorge Aldama) trabaja “de sol a sol y apenas saca para mal tragar”, es por esto que ante la propuesta de Don Rodolfo, entra al narco por necesidad, pero después por poder. No necesita educación, pues con dificultad terminó la primaria, lo único que necesita es “tener la sangre fría y hacer unos mandados”. La carrera como narcotraficante de Camacho comienza matando a su propio jefe tras una falsa acusación de traición. Por otro lado, en el negocio de la droga, los policías también buscan su parte de ganancias, como bien dice el protagonista cuando lo arrestan, el policía siempre ha querido el negocio de la droga para él.

---

<sup>138</sup> Esto puede observarse en el caso de *Un paso al cielo* (1993) y en *Perras* (2010). En ambos casos se habla de discapacitada; por lo que *El pata de palo* (2006) es el único documento audiovisual que se habla de discapacidad como sustantivo.

No es la primera vez que los policías se vinculan ya por gusto ya por coerción con el mundo del narcotráfico. Otros dan su vida en cumplimiento de su deber como en *El fiscal de hierro 4* (1993).

Este es otro documento más que recurre a un actor para encarnar un personaje con discapacidad: Jorge Almada dirige y actúa como protagonista en este *videobome*. A Camacho, *El pata de palo*, la pobreza lo lleva a adherirse a las filas del narco. Es un personaje con discapacidad violento, pero no es malo de en sí como Julián Ventura en *El silla de ruedas* (1991); él se va volviendo violento a lo largo de la historia. El mundo hostil en el que se desenvuelve va esculpiendo su carácter y haciéndolo malo para sobrevivir.

Como vemos, en este periodo hubo significativos avances en relación a la discapacidad. “En los instrumentos internacionales se ha manifestado un cambio de paradigma en el modo de concebir la discapacidad. De un concepto medicalizado y asistencialista, se ha pasado a un enfoque de respeto a los derechos humanos, a la búsqueda de la igualdad de oportunidades y al fomento de la vida independiente” (Gamio, 2006: 436) esta idea la veremos en el sexenio de la administración de Felipe Calderón, ya que una de las premisas básicas en la relación Estado-personas con discapacidad, son los derechos humanos.

En el sexenio de Vicente Fox se inclinó por la coproducción con las diversas productoras que surgieron en los últimos años del sexenio Zedillista: “Argos Cine, Titán Producciones, Altavista Films, Coyoacán Films, Indifilms y Bandido Films” (Gómez, 2005: 260). Por otro lado, al final no se diferenció en mucho de sus anteriores en relación al cine. Sin embargo, a decir de Víctor Ugalde, se realizaron 230 películas, un incremento importante en relación a la gestión de Ernesto Zedillo.<sup>139</sup> Otro dato importante a considerar es que el 1 de diciembre de 2004 el Congreso de la Unión agregó el artículo 226 a la Ley del ISR<sup>140</sup> el cual otorga un estímulo fiscal a realizadores de cine. Este estímulo entró en vigor el 1 de enero de 2005. Sin embargo, no fue posible su aplicación por problemas en su interpretación, quedando pendiente reformas y su ulterior aplicación hasta el siguiente sexenio.

---

<sup>139</sup> Véase en: <http://fox.presidencia.gob.mx/buenasnoticias/?contenido=27250&pagina=31> (último acceso el 2 de mayo de 2013).

<sup>140</sup> Véase en: [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lisr\\_ref03\\_01dic04.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lisr_ref03_01dic04.pdf) (último acceso el 21 de mayo de 2013).

### 3.3. Inclusión y derechos: Felipe Calderón

Tras el término del sexenio de Vicente Fox, el primer gobierno de transición, México no ha avanzado más que en lo formal con un sinnúmero de decretos y leyes. El primer gobierno de transición o democrático no fue lo que se supuso en su inicio. Llegaron el tiempo de las elecciones. La competencia electoral estuvo marcada por la fuerte influencia del entonces presidente a favor del candidato de su partido. En el famoso 0.50% de diferencia entre el candidato del PAN Felipe Calderón y el del PRD Andrés Manuel López Obrador, se perfiló un fraude electoral reavivando el viejo fantasma de 1988 en el caso Carlos Salinas y Cuauhtémoc Cárdenas. Estábamos viviendo lo que Alberto Aziz y Jorge Alonso denominaron una “democracia vulnerada”, donde “se han conculcado derechos, se ha transgredido la legalidad, hay un quebrantamiento de las reglas, hay inobservancia, violación, daño, en suma, se ha vulnerado lo que se pensaba que llegaría con la alternancia. Se ha debilitado la calidad democrática, tenemos una parte muy importante de la ciudadanía afectada por condiciones de pobreza y enorme desigualdad” (Aziz y Alonso, 2009: 6). Esta pobreza y desigualdad es aún más extensiva a las personas con discapacidad.

“Haiga sido como haiga sido”, México tenía un nuevo presidente, el Tribunal Federal Electoral dio su veredicto a favor de Felipe Calderón Hinojosa del PAN y la sociedad estaba polarizada. Calderón recibía un país dividido; con el fantasma de fraude rondando hasta dos años después (Aziz y Alonso: 2009: 258) no era fácil gobernar. El 11 de diciembre de 2006, es la fecha que marcó el rumbo que iba a tomar la administración de Calderón, cuando anunció un operativo en contra del crimen organizado en su estado natal: Michoacán. Iniciaba así la denominada Guerra contra el Narcotráfico que dejó miles de muertes en el país.

Pasando al tema de la discapacidad, en el sexenio de Felipe Calderón hubo avances importantes en materia de política hacia las personas con discapacidad, pero por cuestiones históricas que se han venido desarrollando a lo largo de los sexenios anteriores además de las ratificaciones a organismo internacional que ha venido haciendo México. En esta tendencia, el PND 2007-2012 “considera a la persona, sus derechos y la ampliación de su capacidades como la columna vertebral para la toma de decisiones y la definición de las políticas públicas” (PND 2007-2012: 23), esto porque la base fue el Desarrollo humano Sustentable.

En Eje 3: “Igualdad de oportunidades”, Objetivo 17, el PND buscó: “Abatir la marginación y rezago que enfrentan los grupos sociales vulnerables para promover igualdad en las oportunidades que les permitan desarrollarse con plenitud”, y la Estrategia 17.6 habla

específicamente sobre las PCD, la cual debe “otorgar apoyo integral a las personas con discapacidad para su integración a las actividades productivas y culturales, con plenos derechos y con independencia” (PND, 2007: 214, 216). Es importante anotar este objetivo ya que con base en esto, el futuro Consejo Nacional para las Personas con Discapacidad (CONADIS) presentará en 2009 el Programa Nacional para el Desarrollo de las Personas con Discapacidad 2009-2012).<sup>141</sup> Se vuelve de nuevo a los grupos vulnerables, con Fox fue grupos marginados.

Por otra parte, el Secretariado Técnico del CONADIS y en estricta vigilancia de la (LGPD) presenta en 2009 el Programa Nacional para el Desarrollo de las Personas con Discapacidad 2009-2012 (PRONADIS). De acuerdo con el programa se pasaba de una política asistencialista a una política de derechos humanos (PRONADIS, 2009: 35) ya que se apega a los mandatos de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, además de las demandas de la población mexicana. Con base en esto, los principios rectores del PRONADIS son: a) el respeto de la dignidad inherente, la autonomía individual, incluida la libertad de tomar las propias decisiones, la independencia de las personas; b) la no discriminación; c) la participación e inclusión plenas y efectivas de la sociedad; d) el respeto por la diferencia y la aceptación de las personas con discapacidad como parte de la diversidad y la condición humanas; e) la igualdad de oportunidades; f) la accesibilidad; g) la igualdad entre el hombre y la mujer; h) el respeto a la evolución de las facultades de los niños y las niñas con discapacidad y de su derecho a preservar su identidad (PRONADIS, 2009: 35; CONAPRED, 2010:13).

Para lograr lo anterior, el PRONADIS recupera –hasta la fecha de su elaboración– todo el marco jurídico que se ha realizado en el país, desde la Constitución Política, Leyes, Reglamentos hasta las Normas Oficiales Mexicanas (NOM) en relación directa con la discapacidad.

Aunado a esto, los cambios no sólo deben de venir del Estado y sus decretos, leyes, programas, sino de la sociedad misma. Es por eso que el PRONADIS buscó “fomentar un cambio de cultura entre la población general, que permita eliminar prejuicios, estereotipos y otras actitudes que atentan contra los derechos de las personas con discapacidad”<sup>142</sup> (PRONADIS, 2009:62) y entre lo fomentado, fue usar los medios masivos de comunión para difundir los derechos.

---

<sup>141</sup> Para mayor información ver datos páginas más adelante.

<sup>142</sup> Puede leerse cómo se debe asistir a una persona con discapacidad en el siguiente link: [http://www.issste.gob.mx/atencion/Como\\_asistir\\_a\\_una\\_Persona\\_con\\_Discapacidad.pdf](http://www.issste.gob.mx/atencion/Como_asistir_a_una_Persona_con_Discapacidad.pdf). (último acceso el 2 de abril de 2013).

Con el PRONADIS, puede decirse que por primera vez, México está casi en igualdad en cuestiones legislativas, decretos y programas con lo internacional.<sup>143</sup> Además de que se pasó de una política asistencialista a una que facilite el ejercicio pleno de los derechos de las personas con discapacidad.

En relación al cine, en la gestión de Calderón por fin pudo ser aplicado el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Cinematográfica Nacional (EFICINE) que apoya la producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y/o documental. Puede observarse una clara diferencia en su redacción en comparación a la primera.<sup>144</sup> Por otro lado, tanto el FIDECINE como el FOPROCINE continúan su labor relacionada a la producción, así como las producciones de Televisa (Videocine) y las independientes. A esto hay que agregarle que Videocine ahora es distribuidora del cine hollywoodense en el país, pues sería el distribuidor exclusivo de los filmes de *Warner Bros* y de *New Line Cinema* (Proceso, 2005: 79).<sup>145</sup> Asimismo, se continúa con la coproducción entre privados y el estado o entre privados y extranjeros.

### *Rudo y Cursi*

En coproducción con *Focus Features*, una división de la *Universal Pictures*, Carlos Cuarón realizó *Rudo y Cursi* (2008), que forma parte del cuadrante *c*. Un filme donde el futbol, fama, familia y honor están en juego literalmente. El meterse con personas equivocadas y si además no se les paga lo prometido, puede traer graves consecuencias. Esto lo entendió demasiado tarde Rudo (Diego Luna) cuando se metió al mundo de las apuestas y no pudo cubrir la deuda contraída.

Tras una ascendente carrera en el futbol, relacionándose con diferentes personalidades de ese mundo, Rudo desciende tan rápido como subió por irresponsabilidad y por meterse a cuestiones de negocios no aptas para él.

Rudo pierde su pierna porque le dispararon dentro de un taxi cuando no pudo pagar las deudas contraídas con un grupo de mafiosos que estaban vinculados a las apuestas y al futbol.

---

<sup>143</sup> Ya no tuvieron que pasar una década para que México ratificara un documento internacional como por ejemplo el Convenio 159 de la OIT que México ratificó 10 años después.

<sup>144</sup> Véase en: [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lisr/LISR\\_ref03\\_01dic04.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lisr/LISR_ref03_01dic04.pdf) para la primera redacción: página 56 segunda sección; y <http://www.imcine.gob.mx/media/18271.pdf> segunda redacción: página 34 segunda sección. La primera corresponde al sexenio de Fox y la segunda al de Calderón. (Último acceso a ambas paginas el 21 de mayo de 2013). Asimismo, el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011* del IMCINE se proporciona una cronología ejecutiva del EFICINE página 93.

<sup>145</sup> Esto último de acuerdo a la conversación que tuvo *Proceso* con Eckhardt Von Damm, el nuevo director de Videocine. Además se menciona que un año anterior a la publicación, es decir en 2004, Videocine abrió una oficina en Los Ángeles para “mercantilizar cine mexicano”.

Ellos perdieron dinero, él su pierna, fama, dinero, mujeres, pero se queda con su familia. El fútbol está “amafiado” y mediante él corren grandes apuestas, donde los jugadores son sólo eso y los que dirigen el juego, se llevan las ganancias.

Por fortuna, Rudo sobrevive. Regresa junto a su hermano Cursi al pueblo de donde un día salieron lleno de ilusiones: uno ser jugador de fútbol, el otro cantante. Su *manager*, después de sobreponerse a la pérdida de dinero, sale en busca de otras promesas, las cuales encuentra jugando en un llano. Tanto Rudo como Cursi fueron interpretados por dos actores reconocidos. A Rudo lo encarna Diego Luna, un joven actor con discapacidad y a Cursi Gael García Bernal.

El fracaso sobreviene posterior a la discapacidad y se liga a la idea de derrota, de pérdida; pérdida del trabajo, pérdida de una extremidad inferior, pérdida de la fama, y ante esto sólo queda el olvido. El reconocimiento que una vez tuvo el personaje, se esfuma, desaparece y sólo su familia o pareja lo acompaña, lo acoge, como vimos en *Amores perros* (2000). En ambos casos fueron famosos, pero un instante les cambió la vida. Este cambio viene a trastocar la relación con los otros personajes. Ella (Valeria) queda desempleada y él (Rudo), como dice Batuta, apuesta desde la banca. El destino o Dios gobierna sobre la vida de Valeria; aunque si se juzgara religiosamente la historia, su discapacidad podría tener tintes de castigo, pues se metió con un hombre casado y con dos hijas. Por su parte, en *Rudo*, súbitamente es famoso y no sabe controlarse, medirse ante las viandas que la fama brinda y termina en problemas con quien no debía.

El narrador y representante tanto de Rudo, como de su hermano Cursi, dice

El rudo tuvo suerte, no lo mataron, los balazos sólo le destrozaron una pierna, tuvo que dejar de jugar fútbol. Su record de más minutos sin recibir gol continuó vigente. Se hizo de director técnico del equipo de segunda división que compró su cuñado Casimiro. Ahora apuesta desde la banca.

Al final, vemos a los dos en la playa, a un Rudo y a un Cursi cantando, contemplando la inmensidad del mar, de la vida que viene y va en cada ola o que fluye hacia el horizonte. Su fama es historia y ésta leyenda. Rudo y Cursi, dos grandes del fútbol que de la nada salieron y a ella regresaron.

*Kada kien su karma*

En coproducción también, pero ahora con el Estado (estímulo federal del artículo 226 de la Ley de Impuesto sobre la Renta) se realizó *Kada kien su karma* (2008) de León Serment y parte

del cuadrante *c*. El destino vuelve a aparecer como en *Japón* (2002), pero ahora tiene nombre: San Miguel. Joaquín (Jorge Alonso) regresa a la casa de su ex esposa Eva (Blanca Guerra) para que cuide de él a raíz de un accidente que lo deja con discapacidad/incapacitado temporalmente a raíz de que un camión le choca. Por su parte, Eva está en el camino del perdón. Recurre a un gurú que la va asesorando emocionalmente y así poder perdonar a su marido. Es su karma el soportar a su ex esposo y a su amante. Joaquín hace referencia a que una fuerza superior estuvo tras el accidente y el incendio de su departamento. La amante del marido se ha operado las “bubis” como regalo para él.

No hay nominación lexical sobre la discapacidad temporal de Joaquín; esta se da a entender como castigo por haber dejado a Eva e irse con su amante, una joven y guapa jovencita. Las limitaciones como ir al baño o rascarse por la comezón, se muestran de manera cómica. Todos de una u otra forma están “pagando” su propio karma. Las peripecias rumbo hacia su vida “normal” de Joaquín las representa la cámara.

Joaquín queda temporalmente con una discapacidad por una negligencia: un accidente de auto, pero también deliberada, pues Eva, que si bien esta en el camino del perdón, busca venganza. El hijo (Antonio Gaona) dice

- Julián: Ayer por la mañana un camión se quedó sin frenos y destrozó el carro, fue pérdida total; por suerte papá na’ más se rompió una pierna, dos brazos [sic] y tres costillas.
- Eva: ¡Nada más!

El accidente no fue por causa de Joaquín, sino de un agente externo: un camión sin frenos. Al igual que *Hasta que los cuernos nos separen* (1994), este largometraje tienden a la comedia y deja una discapacidad temporal en los coprotagonistas. No hay nada que lamentar, al final todos son felices. Este agente externo a veces deja fatales consecuencias como vimos en *Amores perros* (2000) y como veremos en *Perras* (2010).

La esfera que toca *Kada kien su karma* es de índole privada e interpersonal; el coprotagonista Joaquín (Jorge Alonso) que se había separado de su esposa Eva (Blanca Guerra), regresa a su casa a raíz del accidente de auto que tuvo, donde los dos vuelven a enamorarse, tras dejar a Eva por una jovencita. Al final Joaquín se recupera, su discapacidad fue temporal y se vuelve a enamorar de su ex esposa. Recupera el amor de su hija por medio de un apoyo económico y, él y Eva, cada quien vive en su casa.

Joaquín es encarnado por Jorge Alonso, un actor con una larga trayectoria en el cine nacional., Cuando Eva decide ir por Jazmín (la amante de su marido) que está en recuperación



pues se operó las “bubis”, van saliendo del hospital y en ese momento se cruza ante ellas un joven sin piernas que se desplaza en una patineta.

En *kada kien su karma* se recurre a la discapacidad temporal para un ajuste de cuentas con su karma por parte de Joaquín, pues había abandonado a su esposa para irse con una joven y guapa mujer. La representación que se hace de la discapacidad es de comedia. Esta coproducción junto a *Hasta que los cuernos nos separen* (1994), son las dos únicas películas que vinculan discapacidad con comedia; además, ambas tienen finales felices y en pareja. El amor triunfa a pesar de las infidelidades.

Hablando de infidelidades, un año después se realiza otro largometraje donde ahora la infiel es una guapa jovencita y la historia se sitúa en un espacio rural.

### *Amar a morir*

Nuevamente del cuadrante *c* está *Amar a morir* (2009) de Fernando Lebrija y en coproducción con el Estado (FIDECINE). En la historia aparece Alejandro Vizcaíno (José María de Tavira) joven e hijo de un banquero, que tras una noche de reventón y drogas, jugando arrancones, atropella y mata a un joven. Su padre paga para que la policía lo deje en libertad. Alejandro decide alejarse de la Ciudad de México e irse a una playa como viaje de redención. Llega así a una playa de Michoacán, donde se encuentra con Rosa (Martina García) y se enamoran; sin embargo, ella es pareja de El Tigre (Alberto Estrella) un narcotraficante que cojea y camina con ayuda de un bastón.

En este largometraje no aparece nominación lexical alguna, pero se muestra más al antagonista cojear y caminar con un bastón así como su relación con los militares que le cuidan sus plantíos de papaya y con el pueblo que ha hecho prosperar gracias a las donaciones que realiza. En el primer encuentro entre Alejandro y El Tigre, éste le dice.

Este es un pueblo muy pequeño, todos me conocen ¿y sabes por qué me conocen? Porque sus calles están bonitas. Porque yo las hago bonitas. La gente de por aquí me quiere, me quiere, ¿o no es cierto Rosa?

Es un hombre a quien la gente del pueblo acude por cuestiones que le competen al Estado, pues en una escena un padre le dice que uno de los militares abusó de su hija. Ante esto, El Tigre ordena que el militar mate a su soldado: “Mantenemos la paz en este pueblo, te queda claro. A ver ustedes dos, recojan al gorgojo”.

Es un narco ambivalente: por un lado es benefactor del pueblo y de la iglesia, hace obra social; pero por otro, en su intimidad, en su vida personal, es malo, pues mató a los padres de

Rosa (su esposa) por celos. Si bien es un narco malvado, se rinde ante la mujer o se pone furioso ante la competencia de Alejandro. Uno de los ayudantes de El Tigre tiene cierto grado de discapacidad visual; asimismo, aparece incidentalmente un personaje con discapacidad del habla.

Dos poderes ese enfrentan, el banquero y el narco, es clara la liga que existen entre ellos, pero también es claro quién es más poderoso, pues el padre de Alejandro paga para que lo liberen.

De El tigre no se sabe por qué cojea. Desde que aparece en la historia hasta que termina, no habla de su discapacidad. Al igual que Ramona Pineda en *El Fiscal de hierro 3* (1990), El Tigre es un narcotraficante “generoso”. Ambos se mueven en el mundo de la ilegalidad, hacen donaciones “legales” ya sea hacia sus trabajadores (Ramona) o al pueblo en general (El Tigre) por lo que son respetados y admirados, pero también temidos. Las donaciones de El Tigre son para controlar a la gente del pueblo, una forma de tener aliados pero también para mostrar el poder que se obtiene siendo narcotraficante.

Este largometraje se produjo tres años después de que Felipe Calderón declarara la guerra al narcotráfico en su estado natal: Michoacán, mismo donde sitúa la historia del triángulo amoroso entre Rosa, Alejandro y El Tigre. Éste, al final de la historia vive, pero Rosa muere con su amante Alejandro mientras huían para salvar su amor. Los acribillan los matones del narcotraficante, aunque él no quería que la mataran. Al igual que el protagonista de *Japón* (2002), se queda solo. No se sabe si realmente amaba a Rosa o sólo era por el control, pero en *Japón*, el amor era evidente del protagonista por Ascen.

Hay veces que el narcotraficante no se ensucia las manos, manda a sus secuaces para que realicen el trabajo sucio o pongan en orden a sus subalternos, así actúa El Tigre. No sólo es malo porque es narcotraficante, sino porque como antagonista, no permite que el amor se realice entre su joven y guapa esposa con el hijo de un banquero. Rosa está con él por miedo y porque es huérfana, aunque en la historia se revela que El Tigre fue quien asesinó a sus padres y se queda con ella.

Alberto Estrella encarna a El Tigre, un personaje con discapacidad, pero en la vida real, el actor no tiene discapacidad. Nuevamente, se recurre a actores profesionales para interpretar a un personaje con discapacidad.

Retomando el tema de la discapacidad, en el año 2010 se llevó a cabo el Censo de Población y Vivienda; en dicho Censo se menciona que en el país hay 5 millones 739 mil 270 personas con

alguna discapacidad, el equivalente al 5.10 de la población total. Recordemos que en el Censo del año 2000 había 1 millón 795 mil, lo que representaba el 1.8% de la población. De ellos, 2 millones 808,136 son hombres y 2 millones 931,134 son mujeres. Si hacemos caso a estos datos, en diez años hubo un aumento de casi 3 millones 500 mil personas con alguna discapacidad. A diferencia del censo del año 2000, en el Censo del 2010 se concibió una nueva forma a la discapacidad, para este Censo, una personas con discapacidad “es aquella que tiene una o más deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales y que al interactuar con distintos ambientes del entorno social pueden impedir su participación plena y efectiva en igualdad de condiciones a las demás”.<sup>146</sup> La discapacidad ahora tiene que ver en el tipo de actividades con dificultad que realiza la persona concreta. Lo que antes era denominada discapacidad motriz ahora es “actividades con dificultad”, haciendo referencia a “la dificultad de una persona para moverse, caminar, desplazarse o subir escaleras debido a la falta de toda o una parte de sus piernas; incluye también a quienes teniendo sus piernas no tienen movimiento o presentan restricciones para moverse, de tal forma que necesitan ayuda de otras persona, silla de ruedas u otro aparato, como andadera o pierna artificial”.<sup>147</sup>

En este mismo año (2010) se realizó la Encuesta Nacional sobre Discriminación en México (ENADIS). Los datos que arrojó son importantes e interesantes en comparación con la anterior encuesta (2005). Una de cada tres personas piensa que no se respetan los derechos de las personas con discapacidad, colocándolos en el sexto lugar en ser discriminados. Asimismo, una de cada tres personas con discapacidad ha sentido que sus derechos no han sido respetados. Con respecto a la encuesta de 2005, ahora un 12.5% no estaría dispuesto que en su casa viviera una persona con discapacidad, y un 11% la compartiría sólo en parte. Es interesante el dato arrojado en la encuesta ya que más de la mitad de la población con discapacidad en el país tiene alguna dificultad para caminar y moverse, y tres de cada diez para usar sus brazos y manos. El 95% vive en casa de sus padres, el 45.5% asistió a la escuela, el 63.8% ayuda en las labores de la casa y el 32.4% trabaja dentro de la casa. Para más de la mitad de las personas con discapacidad sus ingresos provienen de su familia, 4 de cada diez lo reciben de su propio trabajo y pensionados son tres de cada diez. Más de la mitad de las personas con discapacidad considera que sus ingresos no cubren sus necesidades. Un dato a resaltar es que la mayoría de la población con discapacidad considera que es difícil o muy difícil obtener beneficios de los programas públicos. De cada diez, seis piensan que los servicios médicos que

---

<sup>146</sup> La definición como los datos pueden ser consultado en la página del INEGI: <http://www.inegi.org.mx/>

<sup>147</sup> *Ídem*.

reciben no son suficientes, y cuando una personas con discapacidad enferma, impacta económicamente a la familia. En los cuidados y atenciones personales, la mitad es proporcionada por el cónyuge, un 15.8% por sus padres, un 12.3% por los hijos e hijas. El 27.4% considera que el desempleo es el principal problema que existe en México en relación a su condición, seguido de la discriminación con un 20.4% y ser autosuficiente con un 15.6%, y el apoyo gubernamental en cuarto lugar con un 6.3%.<sup>148</sup>

### *Perras*

Y hablando de discriminación, en *Perras* (2010) de Guillermo Ríos, a La Tora Valenzuela la discriminan, tanto por su condición social, pues vive en una colonia popular, como por su discapacidad. Este largometraje está dentro de cuadrante *b*: lexical explícita. La película abre con un plano picado sobre La Tora que cruza lentamente el patio de la escuela mientras está lloviendo, y en un segundo momento se enfoca su pierna con su “aparato” y cómo se le dificulta subir las escaleras. Hay varias escenas donde se muestra visualmente la discapacidad, pero, son más en las que sus compañeras y ella misma se refieren a situación.

En este largometraje, coproducido con FIDECINE, aparecen dos personajes con discapacidad: visual, Diana La Ciega (Andrea Pedrero), y motriz, La Tora/La Gorda (Karen de la Hoya). Si bien La Tora habla de su situación cuando dice “Yo iba a quedar paralítica, pero como Dios es grande como dice mi mama, puedo caminar con mi aparato”, la mayoría de las veces son sus compañeras de salón quienes se burlan de ella, tanto por “cojear” como por ser pobre y vivir en una colonia llamada “La Araña”.

Es clara la división entre la niña bien Sofía (Scarlet Dergal) y la pobre y “discapacitada” (Karen de la Hoya). Una es alta, delgada, guapa y la otra es morena y gorda. Las que tienden a ser discriminadas por su condición de discapacidad son La ciega y La Tora. A la primera Sofía le dice “pinche ciega enferma” pero también refuerza el estereotipo cuando dice “a veces creo que Diana [La ciega] ve mejor que todas” y otra compañera le dice “pinche ciega”. La idea que La ciega ve lo que las otras no ven, es que a final de la película, es ella la que se despide de María del Mar (Claudia Zepeda) la compañera muerta. Con respecto a la segunda todas le dice “pinche coja”, “pinche freak”, “pinche discapacitada”.

El habla cotidiana se impone ante lo políticamente correcto que quiera ser una película, pero esto no significa que determine. Si bien es un lenguaje común entre adolescentes, también

---

<sup>148</sup> Los datos fueron publicados por el CONAPRED, mismo que pueden consultarse en línea en la dirección: [http://www.conadis.salud.gob.mx/descargas/pdf/Enadis-PCD\\_2010.pdf](http://www.conadis.salud.gob.mx/descargas/pdf/Enadis-PCD_2010.pdf) (último acceso el 1 de abril de 2013).

es común el habla de los adultos para referirse a una persona con discapacidad. Ellas no viven aisladas, sino en una sociedad donde adjetivar la discapacidad es algo normal.

La Tora tiene que usar su “aparato” porque una noche “un chavito perdió el control de su carro y se incrustó contra el de nosotros” (La Tora). La negligencia por un accidente de auto conducido por hombres queda ejemplificado en dos largometrajes: *Amores perros* (2000) y *Perras* (2010). El accidente se muestra explícita y dramáticamente en ambos documentos. Los personajes son inocentes ante el embate de otro auto. En los dos el destino impera sobre el sujeto y hay un momento de felicidad previo al accidente; de repente, de la nada, emerge el mal, en el primero encarnado en unos jóvenes que ganan dinero haciendo pelear perros, y este largometraje “un chavito” pierde el control de su auto. Las secuelas serán de por vida (si no es que muere alguno de los involucrados), junto con dolor, tristeza y pesadumbre. La pregunta es “¿por qué Dios?” (La Tora), ¿por qué tienen que pasar las cosas? En los dos largometrajes, se recurre a Dios. Uno como designio y el otro para encontrar respuestas.

La muerte de una adolescente conlleva al encierro de sus compañeras en su salón de clases hasta que se aclare el hecho. Diversas subjetividades, hormonas, la discapacidad visual y motriz, así como problemas personales y familiares que enfrentan cada una de ellas en su casa y en el aula, se entretajan en *Perras*. De los diferentes estratos sociales, se dan cita en este grupo de adolescentes; algunas jugando a ser niñas y otras a ser mujeres. Una de ellas, la muerta en los baños, es lo de menos, y no tiene mucha historia; son las vivas, y de estas, la rica y la pobre que se enfrentan y alrededor de las cuales giran todas, dependiendo del grado de simpatía que sientan por la riqueza o la pobreza.

La única alumna que tiene contacto con la dirección de la escuela es La Tora (Karen de la Hoya) que cojea a raíz del accidente que tuvo y usa un “aparato” –como ella misma dice– ortopédico; al tener cercanía con la dirección, es la que narra el por qué aparece muerta su compañera. En este documento audiovisual, se toca también el tema el abuso de una persona adulta hacia una adolescente y el aborto como consecuencia.

Al final, una vez aclarada la muerte de su compañera, las dejan salir. La Tora sólo quiere que sus compañeras vayan a sus quince años, pero Sofía, para ir en contra, las invita a Acapulco. Al final, deciden irse de fin de semana a la playa, La Tora, sola, festejara sus quince años y su hermana bailará el vals por ella.

Tanto las actrices que interpretan Diana La Ciega (Andrea Pedrero) y a La Tora/La Gorda (Karen de la Hoya) son personas sin discapacidad. La productora Tita Sánchez, en una entrevista comentó que pensó que el papel de Diana lo interpretara una persona con

discapacidad en la vida real; varias hicieron *casting* y se quedaron algunas, pero fueron inconstantes en los ensayos, por lo que se decidió por una persona sin discapacidad.

El sufrimiento psicológico y corporal también aparece en *Perras*, aunque no es el propio personaje quien lo enuncia, sino otro personaje con discapacidad. Diana (Andrea Pedrero) el personaje con discapacidad visual les dice a todas las que están reunidas en el salón: “yo sé cuándo la gente miente en cosas que los involucran más. [...] Siento que La Tora sufre con su aparato aunque diga que le vale madres”. El estereotipo de que los ciegos ven más que los que no lo son, queda asentado cuando Sofía (Scarlet Dergal) dice “a veces creo que Diana ve mejor que todas”.

El personaje de La Tora (Karen de la Hoya) sufre también moralmente, pues sus compañeras se burlan de ella adjetivándola e imitando su forma de caminar. Aunado a esto, el personaje es pobre y vive en una colonia popular y su sobrepeso se debe a que come comida chatarra como se le ve en una escena; en contraposición esta Sofía (Scarlet Dergal) la rica, guapa, estilizada e hija de un hombre poderoso que viven en una colonia de clase alta. Es por ello que discrimina a La Tora; pero entre adolescentes, esto más los insultos parece que es normal, inclusión y exclusión parecen coexistir cotidianamente.

Con lo hasta aquí anotado, se puede ver la predominancia del cuadrante *c* sobre los otros dos (Cuadro 1). El cuarto cuadrante (d) como se anotó al principio del capítulo dos, está vacío. Lo visual a lo largo de los años revisados, predomina y amplía su influencia a partir de 1994, justo cuando se da una política del Estado hacia la discapacidad.

Cuadrante a	Cuadrante b	Cuadrante c	Cuadrante d
Visual y lexical explícitas	Lexical / Visual	Visual / Lexical	Ausencia
El corazón de la noche	Carrera contra la muerte	Amar a morir	
El pata de palo	El criminal	Amores Perros	
Los ojos de un niño	El silla de ruedas	El evangelio de las maravillas	
Un paso al cielo	La leyenda del manco	El fiscal de Hierro 3	
Ya nunca más	Perras	El fiscal de Hierro 4	
		Gaby, una historia verdadera	
		Hasta que los cuernos nos separen	
		Japón	
		Kada bien su karma	
		La revancha del silla de ruedas	
		Las Bailaras (Palabras tristes)	
		Rudo y cutis	
		Un hombre violento	

Cuadro 1. Cuadrantes y películas. Elaboración propia.

Por otro lado, a partir del corpus central, hay nueve diferentes tipos de representación de la discapacidad, las cuales se proporcionan en su conjunto a partir del modelo visual y lexical en el Cuadro 2. La verosimilitud de los documentos tiene que ver con las imágenes, pues a lo

largo de la historia, ya sea visual, ya lexical o ambas refuerzan las mismas. Asistimos pues, a unas presentaciones de la discapacidad basadas en el estereotipo y algunas veces tienen tendencias claramente estigmatizantes.

Cuadrante a	Cuadrante b	Cuadrante c	Cuadrante d
Visual y lexical explícitas	Lexical / Visual	Visual / Lexical	Ausencia
<b>Representación</b>	<b>Representación</b>	<b>Representación</b>	<b>Representación</b>
<b>Violencia</b>	<b>Violencia</b>	<b>Violencia</b>	<b>Violencia</b>
El patá de palo	El criminal	El fiscal de Hierro 3	
	Carrera contra la muerte	El fiscal de Hierro 4	
	El silla de ruedas	Amar a morir	
	La leyenda del manco	Un hombre violento	
		La revancha del silla de ruedas	
<b>Modelos de vida</b>	<b>Modelos de vida</b>	<b>Modelos de vida</b>	<b>Modelos de vida</b>
		Gaby, una historia verdadera	
<b>Indefensión</b>	<b>Indefensión</b>	<b>Indefensión</b>	<b>Indefensión</b>
Los ojos de un niño			
<b>Sufrimiento</b>	<b>Sufrimiento</b>	<b>Sufrimiento</b>	<b>Sufrimiento</b>
Ya nunca más	Perras	Japón	
<b>Fracaso</b>	<b>Fracaso</b>	<b>Fracaso</b>	<b>Fracaso</b>
		Rudo y Cursi	
		Amores perros	
<b>Marginalidad</b>	<b>Marginalidad</b>	<b>Marginalidad</b>	<b>Marginalidad</b>
El corazón de la noche			
<b>Fanatismo</b>	<b>Fanatismo</b>	<b>Fanatismo</b>	<b>Fanatismo</b>
Un paso al cielo		El evangelio de las maravillas	
<b>Comedia</b>	<b>Comedia</b>	<b>Comedia</b>	<b>Comedia</b>
		Hasta que los cuernos nos separen	
		Kada Kien su karma	
<b>Visible-invisible</b>	<b>Visible-invisible</b>	<b>Visible-invisible</b>	<b>Visible-invisible</b>
		Las Bailaras (Palabras tristes)	

Cuadro 2. Representaciones de la discapacidad en cine y *videobome* 1980-2010. Elaboración propia.

Para cerrar el sexenio de Felipe Calderón, me parece importante anotar que la idea de inclusión relacionada con las personas con discapacidad, aparece formalmente en el Estado, el 30 de mayo de 2011, cuando se publica en el DOF la nueva Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad (LGIPD).<sup>149</sup> El objetivo de la ley es reglamentar lo conducente al Artículo 1º de la Carta Magna

“estableciendo las condiciones en las que el Estado deberá promover, proteger y asegurar el pleno ejercicio de los derechos humanos y libertades fundamentales de las personas con discapacidad, asegurando su plena inclusión a la sociedad en un marco de respeto, igualdad y equiparación de oportunidades” (LGIPD, Artículo 1).

A su vez, en el Artículo 2, párrafo III, se entiende por Asistencia social a todas aquellas “acciones tendientes a modificar y mejorar las circunstancias de carácter social que impidan el

<sup>149</sup> No confundir con la Ley General de las Personas con Discapacidad (LGPD) (DOF 10 de junio de 2005) con la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad (LGIPD) (DOF 30 de mayo de 2011).

desarrollo integral del individuo, así como la protección física, mental y social de personas en estado de necesidad, indefensión, desventaja física y mental, hasta lograr su incorporación a una vida plena y productiva”. El Párrafo XXI del mismo Artículo, define que una persona con discapacidad es

Toda persona que por razón congénita o adquirida presenta una o más deficiencias de carácter físico, mental, intelectual o sensorial, ya sea permanente o temporal y que al interactuar con las barreras que le impone el entorno social, pueda impedir su inclusión plena y efectiva, en igualdad de condiciones con los demás (LGIPD, 2011).

También en el Artículo 2, numeral XXII, de la Ley general para la Inclusión de las Personas con Discapacidad, se entiende por política pública a “todos aquellos planes, programas o acciones que la autoridad desarrolle para asegurar los derechos establecidos en la presente Ley” (LGIPD, 2011).<sup>150</sup>

Con la publicación de la (LGIPD), el Secretariado Técnico del Consejo Nacional para las Personas con Discapacidad se transforma en el Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad (CONADIS) y se convierte, a partir de 2011 en un organismo público descentralizado, con personalidad jurídica y patrimonio propio, gozando de autonomía técnica y de gestión para formular políticas, acciones, estrategias y programas derivados de esa Ley” (SRE, 2011).

Un mes después, en abril de 2011, se presenta ante la ONU el Informe Inicial sobre el Cumplimiento de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad<sup>151</sup> (SRE, 2011). El informe contiene los primeros 33 artículos de la misma, cada uno desglosado con los primeros avances en la materia.<sup>152</sup> En dicho informe se mencionan las medidas que ha elaborado el Estado en relación a las personas con discapacidad así como los datos arrojados por el Censo 2010. Se reconoce que en México se le violan sus derechos, se les discrimina y tiene limitaciones para acceder a la educación, a la salud, a la información, a la vida política, a disfrutar la vida social, etc. Se informa entre otras cosas: el anexo del párrafo tercero al Artículo 1º de la Carta Magna; 12 entidades federativas reformaron sus constituciones locales; fue aprobada la LFPED; se reforma el término “capacidades diferentes”; proporciona la definición

---

<sup>150</sup> <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGIPD.pdf> (Última consulta el 1 de abril de 2013).

<sup>151</sup> No está de más volver a recordar que México lo ratificó en 2008, por lo que el informe se presenta tres años después.

<sup>152</sup> La Convención consta de 50 artículos más el protocolo facultativo con 18 artículos. (CONAPRED, 2007) “El Protocolo Facultativo es el instrumento mediante el cual todo Estado Parte reconoce la competencia del Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad para recibir y considerar las comunicaciones presentadas por personas o grupos de personas sujetos a su jurisdicción que aleguen ser víctimas de una violación por ese Estado Parte de cualquiera de las disposiciones de la Convención, o en nombre de esas personas o grupos de personas” (PRONADIS, 2009:25).



de persona con discapacidad que opera bajo la LGIPD. Lo concerniente al tema de los medios de comunicación, el informe ejemplifica el caso de Once TV México,<sup>153</sup> el cual ha realizado acciones con la finalidad de crear mayor conciencia respecto de los derechos de las PCD entre las que se destacan la emisión de un noticiario que incluye intérprete de Lengua de Señas Mexicana (SRE, 2011).

El 30 de noviembre de 2012 se publicó en el DOF el Reglamento de la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad (RLGIPD)<sup>154</sup> cuyo objetivo *in extenso* es

reglamentar en el ámbito de la Administración Pública Federal, la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad y orientar el reconocimiento pleno de los derechos de las personas con discapacidad, incluido el de su capacidad jurídica, bajo el principio de igualdad y no discriminación y la equiparación de oportunidades, con irrestricto apego a los instrumentos nacionales e internacionales suscritos por el Estado Mexicano en materia de derechos humanos que resulten aplicables, para lo cual las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal procurarán una debida coordinación con las instituciones públicas federales, de las entidades federativas y de los municipios, así como con la participación de los sectores privado y social.

Además que define a la discapacidad como

la consecuencia de la presencia de una deficiencia o limitación en una persona, que al interactuar con las barreras que le impone el entorno social, pueda impedir su inclusión plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con los demás.<sup>155</sup>

Asimismo, la discapacidad física es definida como

la secuela o malformación que deriva de una afección en el sistema neuromuscular a nivel central o periférico, dando como resultado alteraciones en el control del movimiento y la postura, y que al interactuar con las barreras que le impone el entorno social, pueda impedir su inclusión plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con los demás.

La asistencia social estará íntimamente ligada con la Secretaría de Salud y sus programas así como el Sistema Nacional para el Desarrollo Integrado de la Familia. Vemos pues que han

---

<sup>153</sup> El 26 de octubre de 2011, se estrenó la serie “Viaje todo incluyente” por Once TV, en la cual se mostró como un grupo de personas con discapacidad viajaban por el territorio nacional con afán aventurero.

<sup>154</sup> Hay que resaltar que hay una diferencia entre la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad (30 de mayo 2011) y el Reglamento de la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad (30 de noviembre 2012). El Reglamento puede leerse en [https://dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5281002&fecha=30/11/2012](https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5281002&fecha=30/11/2012) y la Ley en: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGIPD.pdf> (último acceso a ambas páginas fue el 31 de marzo de 2013).

<sup>155</sup> Vemos que tanto en el Reglamento como en la Ley se concibe a la discapacidad en estrecha relación con el entorno social. Una clara influencia del Modelo Social de la Discapacidad. La discapacidad en su mayoría es determinada por el entorno y no tanto por las personas concretas. Aunque hay que aclarar que eso no significa que existan discapacidades que se centren en la persona y que es necesaria una rehabilitación.

pasado sexenios y el DIF sigue concentrando parte importante en el tema de la políticas de asistencia social hacia las persona con discapacidad.

Por otro lado, la Secretaria de Salud previa opinión del CONADIS deberá incorporar al sistema Nacional de Información Básica en Materia de Salud información sobre prevención, atención, rehabilitación y habilitación de las personas con discapacidad (RLGIPD, artículo 15). Asimismo, ambas instituciones se compromete a una Clasificación Nacional de Discapacidades de acuerdo al Artículo 10 de la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad con base en los lineamientos de la CIF 2001 y partir de esta clasificación nacional será utilizada para el diseño de políticas públicas (LGIPD, artículo 10).

Es hasta 2012 cuando se van cristalizando aún más las demandas, luchas, peticiones derechos de las personas con discapacidad. Se tienen leyes, decretos, tratados, programas; mientas unos son imperativos, otros son discrecionales (González, 2006: 446), ya que unos sancionan y los otros no obligan terceros.

Finalmente, como hemos visto, la conceptualización de la discapacidad es muy difícil de asir, y se vuelve mucho más difícil cuando se pretende desarrollar programas que cubran concretamente a las más variadas personas con discapacidad. A decir de Verdugo “la discapacidad es un problema concreto de cada individuo en un ambiente concreto. Los programas y los servicios deben, por tanto, incidir sobre las personas y sobre el entorno, y tener presentes como participantes directos a los propios afectados” (Verdugo, 1997: 42). Vimos también que desde los años ochenta hasta el primer decenio del siglo XXI, cada administración estatal ha tenido su visión de la discapacidad y cómo dicha visión se ha heredado de administraciones pasadas. Aunado a esto, hay que tener en cuenta, el empuje que los diversos grupos y asociaciones de personas con discapacidad así como familiares de las mismas, incidieron y lo sigue haciendo en la política nacional para una mejor comprensión, integración, legislación, incorporación, no discriminación, derechos, obligaciones, inclusión, entre otras, con respecto a esta población.

Por otro lado, los discursos políticos e ideológicos plasmados en las leyes, reformas, acuerdos, no traducen necesariamente los hechos. En muchos casos, se quedan en mero papeleo. Sin embargo, con estos, hay un antecedente que puede ser utilizado para concretar reformas estructurales y llevas a la práctica por la sociedad en general y por las asociaciones de y para personas con discapacidad.

Es un hecho que se ha transitado históricamente por varias formas de concebir la discapacidad; qué hay que hacer en materia de políticas públicas, asistencia social y políticas de salud, laborales, educativas, culturales, de medios de comunicación, entre otras, en beneficio de esta población; y que cambios han atravesado y lo seguirán haciendo para un mejor cultura de respeto, derechos, obligaciones, etc. En sí, para un México diverso no sólo étnica sino corporal, mental y socialmente.

Se ha recorrido un largo camino para llegar hasta aquí; sin embargo, aún falta mucho más. En todo este recorrido, no hemos visto por ejemplo, una legislación, decreto o ley sobre medios de comunicación y sus representaciones de las personas con discapacidad. Un tipo de “decálogo” sobre la discapacidad en medios: cine, tv, comerciales, periódicos, internet. Sólo se ha llevado a los medios de comunicación los intereses del gobierno. Aunque también hay que decir, que en programas de televisión, como el caso de noticias, hay personas comunicando con Lenguaje de Señas Mexicano a las personas con discapacidad auditiva.

En relación al vínculo internacional y nacional, sobre los “deberes” de los Estados hacia la población con discapacidad, vemos que se articula por medio de cuatro conceptos: en los setentas se habló de normalización (ONU: A/RES/3447 (XXX)), en los ochenta de participación (ONU: A/RES/31/123), en los noventa de integración (ONU: A/RES/47/88; CONVIVE), y a partir del 2000 se habló de inclusión (ONU: A/RES/54/121; LGPCD, 2005). Esto último, porque en se celebró en México del 1 al 7 de diciembre de 1998 la Quinta Asamblea Mundial de la Internacional de Personas con Discapacidad, con el lema “Hacia un siglo XXI que incluya a todos”.

Las políticas públicas dirigidas hacia la discapacidad se ciñen al contexto económico, político, social y cultural, mismo que influye también al cine y *videohome*. Éstos, al igual que las políticas tienen una representación de las personas con discapacidad. Estas representaciones como vimos se han venido construyendo a lo largo de la historia mediante estereotipos que el cine y el *videohome* reproducen; también se ciñen al contexto social, políticos, económico y cultura, y otras veces se adelantan a las políticas con personaje que no se vuelven sumisos ante su discapacidad, sino recuren a ella ya para sacar ventaja, ya para reconocerse como diferentes y por lo tanto se asocian, ya como un atributo más pero no negativo.

## CONCLUSIONES

El cine y el *videobome* no sólo representan la discapacidad, sino a partir de esta representación ofrecen unos tipos de modelos culturales de la misma; es decir, nos dice que significa estar en una situación de discapacidad vinculando a esta con la dependencia, la villanía, la marginalidad o la heroicidad, entre otras. Estas representaciones, algunas hunden sus raíces en la historia y se nutren de la construcción de estereotipos; otras, las propone ambos documentos abrevando del contexto cultural y social inmediato de los cineastas.

Las representaciones cinematográficas se han venido desarrollando a la par de otras representaciones de la discapacidad como sucede en las políticas públicas. Las primeras recurren al estereotipo con valores negativos; las segundas visionan un paternalismo, después una corresponsabilidad y actualmente unos sujetos de derecho.

La relación de los personajes con su discapacidad se puede circunscribir a tres grupos: a) los que la adquieren: unos se muestran pasivos, se comportan como “minusválidos” dependientes, derrotados, fracasados; otros son activos, es decir, su situación no determina su acción dentro de la historia, luchan por salir adelante, son más independientes, no fracasan, tienen objetivos; b) congénita: estos por lo regular se muestran activos, está antes la persona que la discapacidad; y c) no se explicitan las causas, el personaje se relaciona de manera “normal” con su discapacidad, ésta es un elemento accesorio. Por su puesto, estos grupos no son independientes, sino se relacionan entre sí; a veces hay un proceso de aceptación o se acepta sin más, otras se espera con ansias la cura, y otras más no se espera porque la discapacidad es congénita, pero se lucha por no ser considerado un “inválido”.

En este sentido, algunos personajes se dejan vencer por la discapacidad adquirida en un accidente con fatales consecuencias, su relación es de sumisión a la misma. La ven como un monstruo que los devora: Luisito en *Ya nunca más* (1983), Lety en *Un paso al cielo* (1993), Valeria en *Amores Perros* (2000) y La Tora en *Perras* (2010) son en menor o mayor medida, ejemplo de ello. Gaby Brimmer lo apunta muy bien en algunas cuestiones cuando dice

Creo que los individuos que nacen con un defecto físico aceptan más fácilmente su dependencia que los que por algún motivo se quedan lisiados en la edad adulta. Los que así nacemos en mayor o menor grado, tenemos la “ventaja” de no conocer la independencia física, y esto nos ayuda a ver como natural la ayuda que nos prestan los demás. En cambio los que han sabido de la libertada, además de sufrir el trauma del

accidente, reciben otro más grande al darse cuenta que ya no podrán valerse por sí mismos ni salir a la hora que se les antoje; tal vez los amigos se alejen poco a poco, tal vez conozcan muchas horas de soledad (Brimmer y Poniatowska, 1988: 73-74).

Gaby, no se deja vencer por su discapacidad, eso queda claro en el filme *Gaby, una historia verdadera* (1986). Ella prefigura lo que hoy día se denominaría persona con discapacidad, aunque diga que proviene del medio de los “inválidos”. Esta prefiguración ya había aparecido en *El criminal* (1982), donde Jesús Coronado no se dejan vencer por su discapacidad, al contrario, pero también su apodo de “Pata de palo” lo hace temible. En *El corazón de la noche* (1983) los personajes tampoco se supeditan a su discapacidad. Sí se denominan como lo hacía el contexto de eso años, sí se recurre a ciertas atmósferas del cine negro, también al estereotipo, pero ya hay esa prefiguración: esto es, sujetos en los cuales la discapacidad es un elemento más, a veces diferenciador, pero no determina el comportamiento o la acción en el personaje.

¿Qué significa prefigurar a la personas con discapacidad? significa que su situación de “minusvalía”, “invalidez” o “impedido” (usando la terminología de la época) no determina su persona, algunos buscan la mayor autonomía posible, otros, un cambio cultural algunos.

En el mismo sentido, los personajes activos por más que se refieran a sí mismo o los denominen los demás como “inválidos”, “cojos”, “discapacitados”, “pata de palo”, la discapacidad no vino a alterar su vida a profundidad como en otros casos, ejemplo de ello son: *El silla de ruedas* (1991), *El Fiscal de hierro 3* (1990), *El Fiscal de hierro 4* (1993), *La revancha del silla de ruedas* (2002) y *El pata de palo* (2006) todos ligados con el tema del narcotráfico. El malo es malo por naturaleza y por más que le sobrevenga una discapacidad no cambia.

Una discapacidad también puede ser sublimada; el dolor que trae consigo una enfermedad que “discapacita” es leído y aprehendido por medio de la prueba divina, se sufre porque se está a prueba, Job ya lo hizo, pero fue Satán quien lo provocó con permiso de Dios. En otros casos, es Dios mismo el que causa el dolor, envía la enfermedad y pone a prueba, al menos eso es lo que cree Mamá Dorita en *El evangelio de las maravillas* (1997).

Otros personajes no tienen tiempo de reaccionar a su discapacidad, son los otros los que determinan; tal es el caso de *Los ojos de un niño* (1980). La total pasividad del personaje queda justificada por ser un infante, quien además de huérfano, es despreciado por su madrastra y abandonado por su padre que le interesan más los negocios.

A veces, la discapacidad más que un elemento limitante, se convierte en una sobre humanidad; es decir, les da un cierto halo de súper héroes, se vuelven “únicos”. En *La leyenda*

*del manco* (1987), Jesús Cantú aterroriza a todos los maleantes, su nombre mismo es de peligro y justicia, pues es muy rápido con el revólver.

Junto a estos, hay personajes que se relacionan de manera “normal” con su discapacidad, esto porque tanto en la vida real y en la película se representan a sí mismos, además de que se han desarrollado a la par, como el caso de José Manuel Zamacona de Los Yonic’s en *Las Baileras (Palabras Tristes)* (1990). En sentido similar, hay quienes se relacionan así (normal) porque nunca se sabe las causas de sus discapacidad dentro de la historia: *Un hombre violento* (1983), *Japón* (2002) y *Amar a morir* (2009).

En otros, la discapacidad no representa ningún problema a largo plazo, sino sólo en un determinado momento, pues se reduce a una temporalidad corta y cómica: *Hasta que los cuernos nos separen* (1994) o *Kada kien su karma* (2008) son dos ejemplos, además aderezados con final feliz.

La discapacidad ha estado presente desde el origen mismo del cine y desde finales de la segunda década de siglo XX en México. Aunado a esto, el cine mexicano sonoro abre con una película donde aparece un personaje con discapacidad visual enamorado de una prostituta *Santa* (1931). Ambos, viviendo en lugares marginales, de ignominia, pobreza y migración; espacios donde pueden convivir con sus pares, pues todos, de una u otra forma, están marcados por el estigma.

Estos espacios se van modificando en el transcurso de los años para abarcar no sólo a los pobres, marginados y migrantes, sino a las clases altas, a los ricos, a los empresarios, a los triunfadores pero que ante el destino, la naturaleza o la negligencia de otro nada pueden hacer. En las distintas clases sociales y en los distintos géneros cinematográficos, en mayor o en menor medida aparecerá algún personaje con discapacidad, ya sea como protagonista, antagonista o de manera incidental. Esto permanece hasta hoy día; a lo largo de la historia del cine mexicano y del *videohome* son contados los documentos donde parece una persona con discapacidad en la vida real como protagonista o personaje secundario.

Por otro lado, pudimos ver la conformación y construcción de un campo de acción e intervención denominada discapacidad, y que hoy día está representado y amparado por instituciones como la CNDH, el CONAPRED, y el más representativo de ellos: el CONADIS. Este campo de acción específico para las personas con discapacidad se materializa institucionalmente en el sexenio de Felipe Calderón, pero que se gestó con el cambio de beneficencia por el de asistencia social a partir Lázaro Cárdenas. Por su puesto, hay elementos

anteriores al cardenismo que influyeron en ese cambio. Asimismo, posterior al cardenismo se vinieron configurando ideas, acciones, visiones y conceptualizaciones de la discapacidad que se materializaron ya en instituciones ya en leyes que arribaron y convergieron en el CONADIS. “Desde la época de la Colonia hasta nuestros días, las labores en favor del necesitado se han proporcionado bajo la idea de caridad, posteriormente de beneficencia y finalmente de asistencia social” (Fuentes, 2002: 506).

Una de las instituciones rectoras de la asistencia social emanada del Estado fue la creación del DIF en 1977 vinculada directamente a la discapacidad. No hay que olvidar la creación de ISSSTE (1960) y Ley de Seguridad Social para las Fuerzas Armadas (1961).

A principios de los ochenta y con el arribo de la tecnocracia y bajo su modelo de proyecto de país, México comienza una nueva era denominada neoliberalismo; se crea el Programa Nacional de Desarrollo de donde emana la Ley General de Salud también vinculada con la discapacidad. En esos años nace también la institución rectora del cine mexicano: el IMCINE (1983). Y a mediados de esa década surge el *videohome* como alternativa para productores, directores y actores/actrices.

No se puede dejar de lado el ámbito internacional con los avances de las resoluciones de la ONU y la OIT que México ratifica, así como las publicaciones de la CIDDM y la CIF de la OMS, las cuales influyen en la conceptualización de la salud, enfermedad y discapacidad.

En los ochenta también parece el Tercer Sector, el cual a través de los años vendrá a configurar un elemento de suma importancia para la elaboración de políticas dirigidas a la población con discapacidad, pues en colaboración, se fijaran rumbos de las mismas. Esta idea de colaboración ya había aparecido bajo el concepto de corresponsabilidad con Luis Echeverría Álvarez. Las formas cambian, la estructura sigue igual.

La conceptualización para referirse a la discapacidad en el ámbito internacional le lleva varios pasos al Estado mexicano y sus políticas, y éstas le llevan los mismos pasos respecto al cine y ni qué decir del *videohome*. Pero también es claro, que estos últimos, también en ocasiones les llevan ventaja al ámbito estatal e internacional. En los dos espacios, hay avances y retrocesos. En relación a lo primero, mientras que en las políticas ha habido cambios, en la conceptualización en el cine y en mucha menor medida en el *videohome*, los avances han sido lentos; aunque hay que decir que del corpus, en *El pata de palo* (2006) el protagonista se refiere a su discapacidad como en término substantivo y no como adjetivo. Sin embargo esto es sólo con respecto a la conceptualización y a la terminología; en relación a las concepciones, la idea de paternalismo está aún arraigada en la sociedad en general y se lleva a las altas tribunas donde

se legislan términos y condiciones hacia la población con discapacidad. Aunque también es cierto que, a partir del sexenio de Vicente Fox, dicho colectivo apela a los derechos humanos y a la no discriminación. El discurso de los derechos humanos que hoy día está tan de moda, aparece a nivel internacional con las Normas Uniformes y la Convención de los Derechos de las personas con discapacidad de la ONU (esta última impulsada por México), las cuales a su vez se basan en la Declaración Universal de 1948, junto todos los demás documentos de derechos vinculantes. Es en esos años que México empieza a aparejarse, al menos en lo formal, en lo legislativo, con lo internacional. Aunque la realidad sea distinta.

Si a partir de los ochenta se comenzó a legislar con más ahínco cuestiones relacionadas con la discapacidad, las legislaciones sobre la discapacidad y las políticas cinematográficas casi nunca se tocaron, y cuando lo hicieron, fue en el ámbito lexical y visual del cine y *videohome*. La única película de ficción con tema centrado en la discapacidad que apareció fue *El corazón de la noche* (1983) y los términos para referirse a la discapacidad eran los de uso cotidiano, así como algunos que se utilizaban en documentos oficiales tanto nacionales como internacionales.

A partir del Modelo visual-lexical y agrupar los documentos del corpus central son interesantes los resultados, pues permiten vincular políticas públicas con representación cinematográfica.

En el primer periodo que va de 1980 a 1994 no hay mucha diferencia entre los tres cuadrantes: el *a* agrupa a cuatro, el *b* tres y el *c* seis documentos, éste último sobrepasa por tres al segundo pero no están grande la diferencia si se contrasta con el primero.

Sin embargo, si lo vemos prismáticamente, obtendremos otros datos. Los dos documentos de López Portillo, uno está en el cuadrante *a* y otro en *b*. Con Miguel de la Madrid también hay más equilibrio pues, el *a* agrupa a dos, el *b* a uno y el *c* a dos documentos. Por último, con Carlos Salinas tenemos el cuadrante *a* con uno, *b* con dos y *c* tiene tres documentos. Esta leve variación se irá incrementando conforme pasen los sexenios. En esos años,

- el Estado mexicano habló de inválidos, grupos vulnerables, invalidez, minusválidos, población en desamparo y personas discapacitadas;
- los organismos internacionales hablaron de impedidos, deficiencias, discapacidades, minusvalías, personas inválidas, personas con discapacidad y derechos humanos;
- y el cine habló de imposibilitado, inválidos, apodo: “pata de palo” o “pata de mezquite”, cojos, criminal, mancos, sordomudos, mutilados, taras, desdichas del cuerpo, humillados por la naturaleza y por los hombres, lisiado, invalidez, discapacitada, capitán Garfio, mocho, quince uñas, paralítico, apodo “el silla de ruedas”, muda.



Vemos que la conceptualización terminológica de las políticas estaba más o menos a la par que lo lexical de los documentos audiovisuales. El cambio inicia en el ámbito internacional con la ONU (A/RES/47/88) de la sesión 1992 que empieza a hablar de personas con discapacidad y de integración. Ese año terminó el Decenio de las Naciones Unidas para los Impedidos, por lo que se tenía que planificar las acciones a seguir y conceptualmente se empieza a usar una nueva terminología. Esto queda ejemplificado en el Cuadro 3.

Cantidad Películas	Años	Gobierno	Instituciones Lejes	Terminología Estado	Visual Lexical	Películas	Año Producción	Organismos y terminología internacional
2	1976-1982	José López Portillo	SSA, DIF.	Inválidos.	Imposibilitado, Inválidos.	Los ojos de un niño	1980	OMS: Deficiencias, Discapacidades, Minusválidos (CIDDM), ONU: Impedidos.
					Apodo: pata de palo, Cojo, Criminal, Pata de mezquite.	El oriminal	1982	
5	1982-1988	Miguel de la Madrid	DIF, FNID, LGS, LSNAS.	Grupos vulnerables, Invalidez, Minusválidos.	Inválidos, Cojos, Mancoos, Sordomudos, Mutillados, Taras, Desdicha del cuerpo, Humillados por la naturaleza y por los hombres.	El corazón de la noche	1983	ONU: Impedidos, OIT: Personas inválidas.
					Cojo, Inválido, Títulos de libros: lisiado, minusválidos, invalidez.	Ya nunca más	1983	
					Más visual	Un hombre violento	1983	
					Visual + Discapacitada, Inválida, Zoológico.	Gaby, una historia verdadera	1986	
					Pata de palo, Cojo, Capitán Garfio, Manco, Mocho, Quince uñas.	La leyenda del manco	1987	
6	1988-1994	Carlos Salina de Gortari	DIF, Centro de rehabilitación, LOE (Edu esp), CNIDH.	Minusválidos, Población en desamparo, Personas discapacitadas.	Paralítico, Inválido.	Carrera contra la muerte	1988	ONU: Personas con discapacidad, ONU: Derechos humanos.
					Más visual	Las bailareras (palabras tristes)	1990	
					Visual + Vieja inválida, Maldita escoria.	El fiscal de hierro 3	1990	
					Paralítico, Inválido, Apodo: el silla de ruedas.	El silla de ruedas	1991	
					Visual + Inválida, Discapacitada.	Un paso al cielo	1993	
					Visual + Muda.	El Fiscal de hierro 4	1993	

Cuadro 3. Terminología nacional e internacional y lo visual-lexical de los documentos. Periodo 1980-1994. Elaboración propia.

Como se puede observar, hay puentes entre la terminología utilizada por el gobierno y por los organismos internacionales con lo lexical de los documentos de esos años. Estas formas de denominar a la discapacidad puentean lo formal con la industria audiovisual. El sujeto abstracto que piensan las políticas y los organismos internacionales, tiene su correlación aunque sea virtual en la industria audiovisual.

Por otro lado, a principio de ese periodo se realizaron dos películas donde los protagonistas buscaron un cambio cultural en la forma de percibir la discapacidad: *El corazón de la noche* (1983) y *Gaby, una historia verdadera* (1986), junto a estas, también vimos otras donde el personaje se relaciona de manera positiva con su discapacidad *El criminal* (1982) y otras por lo contrario, la discapacidad supedita al personaje: *Los ojos de un niño* (1980); estas son sólo algunos ejemplos.

Por su parte, de 1994 a 2010 hay una diferencia muy alta entre cuadrantes en comparación con el periodo anterior: el cuadrante *a* y *b* tienen un documento respectivamente, mientras el *c* tiene ocho documentos. Si se aplica la misma idea por sexenios se tiene que con Ernesto Zedillo el cuadrante *a* y *b* no tienen, pero el *c* tiene dos; con Vicente Fox el cuadrante *a* tiene sólo uno, el *b* ninguno y el *c* tiene tres documentos; y por último, con Felipe Calderón el cuadrante *a* no tienen documentos, el *b* uno y el *c* agrupa tres.

En esos años vemos tanto lo lexical de los documentos como la terminología de las instituciones estatales y organismos internacionales estuvo de la siguiente manera:

- Desde el Estado: personas con discapacidad, vulnerabilidad social, personas con capacidades diferentes, ciudadanos con discapacidad, personas con discapacidad, discriminación, derechos humanos y grupos vulnerables.
- Los organismos internacionales: discriminación, personas con discapacidad, funcionamiento, discapacidad y salud, derechos humanos.
- Lo lexical del cine y el *videohome*: más visual con lexical como: “chapulín con reumatismo”, amputamiento, rengo, apodo: “pata de palo”, maldito o maldita pata de palo, discapacidad, pinche coja, la ciega, pinche freak, *pinche* ciega enferma, pinche discapacitada.

A partir de 1992 la ONU comenzó a hablar de personas con discapacidad y esto influyó en la México como quedó asentado en el PND 1995-2000 y el CONVIVE. La terminología a partir de ahí fue Personas con discapacidad, aunque como vimos hubo retrocesos. Mientras se avanzaba en lo formal, la industria audiovisual ya no recurría tanto a lo lexical, sino la discapacidad se va representando visualmente. La última película del corpus *Perras* (2000) tiene muchos elementos lexicales, pero también visuales. Como vimos, algunas escenas enfatiza la discapacidad de La Tora, por otro lado, sus compañeras se burlan de ella con diferentes adjetivos. Esto queda ejemplificado en el Cuadro 4.

Nuevamente se tejen puentes entre algunos documentos audiovisuales y las políticas públicas hacia la discapacidad. Si antes en el periodo anterior había un equilibrio entre los cuadrantes y las políticas, en este, lo visual impera ante lo lexical. *El pata de palo* (2006) y *Perras*

(2010) sería el paradigma, pues recurren tanto a lo visual como a lo lexical. Los otros seis documentos que componen este periodo son totalmente visuales o lo visual sobresale de lo lexical.

Cantidad Películas	Años	Gobierno	Instituciones públicas, privadas, Leves	Terminología Estado	Visual Lexical	Películas	Año Producción	Organismos y terminología internacional
2	1994-2000	Ernesto Zedillo	DIF. CONVIVE. Ley para PcD DF. CREE. DDF. SSA. DISS. ISSSTE, entre otros. TELETON.	Personas con discapacidad (Ley DF). Vulnerabilidad social.	Visual + Chapulín con resumatismo.	Hasta que los cuernos nos separen	1994	Convención Interamericana: Discriminación. ONU: Personas con discapacidad.
					Más visual	El evangelio de las maravillas	1997	
4	2000-2006	Vicente Fox Quezada	ORFISPRED. CONAPRED. LGFED. CODIS. TELETON	Personas con capacidades diferentes. Ciudadanos con discapacidad. Personas con discapacidad. Discriminación.	Visual + Amputamiento.	Amores perros	2000	OMS-CIP: Funcionamiento, Discapacidad y Salud. ONU: Convención Derechos PcD.
					Más visual	La ranchera del silla de ruedas	2002	
					Visual + Rango.	Japón	2002	
					Apodo: pata de palo. Maldito/Maldita pata de palo. Discapacidad.	El pata de palo	2006	
4	2006-2012	Felipe Calderón	CONADES. LGFED. PRONADES. TELETON	Personas con Discapacidad. Derechos humanos. Grupos vulnerables.	Más visual	Kada kien su karma	2008	ONU: Derechos humanos.
					Más visual	Rudo y Curri	2008	
					Más visual	Amaz : morir	2009	
					Parálisis. Pinche coja. La ciega. Pinche feaké Pinche ciega enferma. Pinche discapacitada.	Pezzas	2010	

Cuadro 4. Terminología nacional e internacional y lo visual-lexical de los documentos. Periodo 1994-2010. Elaboración propia.

Es necesario apuntar que de los veintitrés documentos, sólo en siete no se habla explícitamente de la discapacidad, todo se muestra visualmente; en todas las demás hay una predominancia ya sea lexical sobre visual o visual sobre lexical, esta última tendencia con uno o dos términos.

Respecto a la totalidad del corpus para cada cuadrante se tiene: el *a* cinco películas, para el *b* 5 y para el *c* trece documentos. Hay una mayoría del *c*, por arriba del 50% con respecto a los otros dos cuadrantes y que se inclina más por lo visual y junto a esto va de cerca lo lexical.

Esto nos conduce por un lado a algo obvio: cine y *videohome* recurren a lo visual en mayor medida en estos años, sin embargo, si lo ligamos con las políticas las cosas cambian. Para ser “políticamente correctos” al menos en palabras, recurren más a las representaciones visuales que a lo lexical a partir del cambio de 1994 con Zedillo; antes, no existían una política de Estado, la terminología era igual y no aparecía esa idea.

Una cosa es lo que dijo el Gobierno en relación los medios de comunicación y otra cosa es lo que pasó. Los medios sólo sirvieron y sirven para promocionar los “logros”, las ideas fastuosas del gobierno, no para una política que realmente vaya a fondo del problema.

Todo se queda en lo políticamente correcto y ha sido ejemplificado con los últimos tres sexenios: ya no se habló de “discapacitados”, “minusválidos”, “cojos” y toda la parafernalia terminológica que rodea la discapacidad pero, sutilmente, se continuó haciéndolo de forma visual. Ante tal panorama, parece confirmarse la idea de que una imagen dice más que mil palabras. A mayor políticas públicas y mejor terminología, mayor representación visual y menor lexical.

Llegado a este punto, ¿será que la discapacidad se va “normalizando”? ¿será que las políticas sí influyen al cine y *videohome* para ser políticamente correctos? Si es así, entonces ¿los cineastas del segundo periodo se van alejando de lo lexical hacia lo visual como una nueva forma de abordar la discapacidad y no ser censurados por discriminación? Las producciones que emanan del IMCINE, pueden ser en alguna medida criticables por ser estatales; pero el estado tiene límites en relación al *videohome* y producciones privadas.

¿Cómo encontrar una salida cuando dos derechos fundamentales se enfrentan: el derecho a la no discriminación y el derecho a la libertad de expresión? Hoy día, todo se reduce a derechos. ¿Será que los dos espacios, tanto el de las políticas, como el del cine y *videohome* no son sino ficciones?

Algunas veces los puentes entre ambos espacios son consistentes, en otras ocasiones son endeble. Como vimos, algunas películas prefiguraron una mayor independencia de la persona con discapacidad, otras son totalmente contextuales, y otras más regresan a abreviar de años anteriores. Hay avances y retrocesos.

Si bien “cada sociedad, con su grupo de espectadores y cineastas, reaccionan de acuerdo con sus prácticas emocionales e ideológicas, con la estructura de la emoción vivida en la cultura, codificada en textos que le significan y le representan” (Fernández, 2007: 18) vemos que a lo largo de este periodo de análisis, hay un denominador común en la representación estereotipada de la discapacidad. Todos los personajes pertenecen a distintos credos, trabajos, edades; son hombres y mujeres; lo que los une, lo que los hace partícipes de una “identidad”, es el estar temporal o permanente, parcial o totalmente en situación de discapacidad.

Esta situación se representa mediante el estereotipo para legitimar una cierta visión de la realidad, y no al revés; es decir, que el estereotipo conduzca a la representación. La representación es pues una construcción que sustituye alguno fragmento de la realidad y genera en el espectador una forma de sentir, emocionarse, pensar, reflexionar.

Las diferentes concepciones estatales se debieron tanto al empuje de las asociaciones de y para personas con discapacidad, como a la visión propia del gobierno en turno. Estas asociaciones han tenido poca o nula participación en cuestiones de medios de comunicación, en específico, en el cine y *videohome*. En parte, esto explica por qué el cine sigue representando a la discapacidad por medio de estereotipos negativos, pues no se ha demandado una política de medios.

Algunas veces, el paternalismo que enuncian entre líneas las políticas encuentra su correlato en la manera de narrar la discapacidad en las películas; otras, el cine muestra una realidad que las políticas no toman en cuenta o se imaginan que exista; es decir, la discapacidad motriz se teoriza en las políticas y se ejemplifica mediante el cine y el *videohome*.

Tanto en el cine de manufactura privada como el estatal y el *videohome*, recurren a los mismos estereotipos para representar a la discapacidad. Lo cotidiano es lo que marcaría al cine y *videohome*, y el deber ser a las políticas. Sin embargo no todo es negativo. Hay documentos donde se muestran cambios significativos en ciertos aspectos de la vida de los personajes con discapacidad.

Los filmes fueron elaborados bajo ciertas condiciones históricas, políticas, económicas, técnicas y sociales que proporcionan una cierta visión de éstas en determinados contextos culturales. Esto queda ejemplificado tanto por el eje lexical como por el visual, como ya vimos.

Al ser interpretados los personajes por personas sin discapacidad, permite decir que las personas con discapacidad están fuera del ámbito cinematográfico en el aspecto laboral. Sus vidas proporcionan emociones, aventura, frustración, alegría, enojo, pasión, etc., hacia los espectadores y también trabajo a los cineastas, pero no han accedido plenamente a la industria cinematográfica como trabajadores, sino como meros sujetos de inspiración para contar ya sea una historia lacrimógena o una de antipatía. Aunque como vimos, la productora de *Perras* (2010) intentó trabajar con personas con discapacidad en la vida real. Cuando la discapacidad real está presente en un documento audiovisual, lo hace para dar mayor dramatismo y realismo a la historia. La discapacidad real existe como extra en las historias.

La discapacidad que cuenta, que importa, es la del personaje, pues en él se centra la atención, la historia; una historia de ficción que bien puede sucederle a cualquiera. La discapacidad, al estar encarnada en un personaje de ficción, se vuelve ficcional; ficción no como sinónimo de falsedad, sino como posibilidad remota o lejana, si real; tan real como que la vejez es una etapa normal de la vida. Al ficcionalizar la discapacidad se vela la problemática, es decir, se convierte sólo en tema audiovisual un problema social. Esto no en el sentido

peyorativo del término sino como una problemática que incluye a la sociedad en general y a los poderes formales que legislan. No hay que perderse entre la ficción la realidad, una realidad que afecta directamente a las personas con discapacidad, esto es, que viven en “una sociedad creada por y para personas sin discapacidad”, como bien lo mencionan los teóricos el modelo social de la discapacidad.

El cine y *videobome* claro está, no tienen por qué educar pues no es su fin, aunque el cine se use para ello. Pero sí pueden coadyuvar a una mejor representación de la discapacidad, pues al final el espectador frente a la pantalla, se queda con la forma en que cierra la historia en relación al personaje con discapacidad. El triunfo, el fracaso, la muerte o la no alteración de la vida del personaje influyen en el espectador. Por supuesto que el espectador no es mero objeto pasivo, sino sujeto que recibe y transmite los mensajes a otros sujetos, pero esos mensajes se han acompañado por fuertes cargas emocionales por medio de la imagen visual y sonora, también ayudan a crear una falsa imagen de las personas con discapacidad y un comportamiento hacia ellas.

Otro elemento a resaltar es el hecho de género: son personajes hombres adultos los que aparecen con mayor frecuencia; las mujeres no aparecen tanto. Esto conduce a invisibilizar a las mujeres con discapacidad. Vemos, también que las mujeres son más pasionales y los hombres más racionales. En el caso de la mujer ligada al narco *Fiscal de hierro 3* (1990 y *Fiscal de hierro 4* (1993), igual que los hombres de *El silla de ruedas* (1991), *Amar a morir* (2009) o *El pata de palo* (2006) si bien, los dos son villanos y en ciertos caso la mujer es más cruel, en ésta impera la pasión, el sentimiento maternal; no así en el hombre, que sus acciones son más racionales, y cuando hay visos de pasión, se racionalizan ulteriormente.

Agregando a lo anterior, también hay un predominio de los adultos por sobre otras edades. Los niños tienden a la indefensión; a los adolescentes y jóvenes la discapacidad les turba el futuro; los adultos son más trágicos y/o cómicos; y lo anciana, encuentra en la muerte, la liberación. Vida y/o muerte, expiación o redención, es lo que muestra la discapacidad ligada a la religión. Y las protagonistas son mujeres. Los hombres no se vinculan con esto. Pasión-fanatismo versus razón-acción.

Un elemento más que me parece importante es la representación del cuerpo que hacen los documentos. La pérdida de una extremidad deviene como desgracia no sólo en la vida sino en el cuerpo, en su materialidad y en la percepción tanto del personaje como de los otros personajes. Un ejemplo de esto es cuando el padre de Lusito en *Ya nunca más* (1983) dice: “es como cortarle parte de su cuerpo”. Atentar contra el cuerpo es atentar contra la integridad y

más si se trata de un joven con un futuro. Al final sí le cortan su pierna. Otros ejemplos son el caso de Valeria en *Amores Perros* (2000) y *Rudo y Cursi* (2008). Esta idea de un cuerpo incompleto permea todos los documentos donde ha habido una pérdida de algún miembro. La imagen de un cuerpo completo se ha venido construyendo históricamente: “La persona es como aparece en el cuerpo. El cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes” (Belting, 2012: 112). Lo que se presenta audiovisualmente tiene una historicidad. “El cine tiene la propiedad de grabar cuerpos y contar historias con ellos, lo que puede suponer que los convierta en enfermos, en monstruosos y, a veces al mismo tiempo, en infinitamente amables y seductores” (De Baecque, 2006: 360). Hay cuerpos que se mueven con ayuda técnica y otros su movilidad es mucho más reducida.

Discapacidad y cine han estado ligados desde los orígenes en el ámbito internacional, y el nacional al menos desde la segunda década del siglo XX, pero inició su auge en la década de los treinta con el surgimiento el cine sonoro. El *videohome* se incorpora a partir de los años ochenta. En todo este tiempo hay ciertas ideas, estereotipos, prejuicios, estigmas, hacia las personas con discapacidad que se reproducen en el cine y el *videohome*. Las legislaciones internacionales y nacionales, busca un cambio en la percepción de la discapacidad, pero la industria del cine y el *videohome* no necesariamente se ciñen, pues ambos son a la vez, entretenimiento y medio de comunicación así como espectáculo y negocio. Aunque en algunos documentos sí se ha logrado, en menor o mayor grado; esto es significativo y sienta un precedente para realizaciones posteriores. La duración de la historia del documento exige economía temporal, no hay que pasar por alto este hecho, pues la producción en sociedades como la nuestra, obedece al consumo inmediato.

En algún momento, por la influencia de asociaciones –de y para personas con discapacidad–, sin sacrificar el entretenimiento, el espectáculo, la producción, el negocio de la industria audiovisual, sin contravenir el derecho a la no discriminación y el derecho a la libertad de expresión, el cine y el *videohome*, como herramientas de cambio cultural, podrían perfilarse hacia uno donde el eje rector sea la inclusión.

# ANEXO 1

## CORPUS CONTEXTUAL.

### OTRAS DISCAPACIDADES MOTRICES

#### 1980-2010

Posterior a la selección para determinar el corpus central de 23 películas con los cuales se trabajó, hubo otros 51 documentos que tienen personajes con discapacidad motriz, pero por sus características, no cubrían los requisitos necesarios para ser considerados: la discapacidad es incidental o apenas se reduce a algunos segundos en pantalla. Este corpus lo agrupé en las categorías que son expuestas a continuación.

#### 1. La discapacidad motriz es incidental

Este apartado se puede agrupar por el grado de lesión: personajes que requieren de ayuda técnica, ya sea silla de ruedas; la cojera y los personajes que requieren ayuda técnica para caminar o bien pueden prescindir de ella; los que están acostados en la cama por lo que no se muestra desplazamiento, y por último la falsa discapacidad. La exposición se hará de acuerdo al año de producción, enfatizando en cada documento los elementos anteriormente descritos.

##### 1.1. Silla de ruedas

En *Allá en Plaza Garibaldi* (1981) de Miguel M. Delgado, aparece Doña Cecilia (¿?) una bondadosa mujer dueña de un restaurante y la cual queda agradecida con Julio (Pedrito Fernández) cuando le devuelve su bolso que se lo había arrebatado un ladrón. Al final ella resulta ser su tía que había ido buscar a la capital y Julio termina cantando en su restaurante. Todos felices.

En *Asalto en Tijuana* (1984) de Alfredo Gurrola, Felipe (Mario Almada) un excombatiente de Corea de 1952, comanda un grupo de elite para robarse a Excalibur, un caballo de carreras y poder intercambiarlo por su hijo que lo tienen secuestrado Santino (Víctor Junco). Un amigo de Felipe, Raúl (Humberto Luna) al tratar de evitar el secuestro, lo golpean los hombres de Santino y uno de ellos (Noé Murayama) le dispara en la pierna. Cuando lo llevan al hospital, al final el doctor termina por operarlo y dejarlo sin una pierna. Drama ubicado en la frontera norte del país.



En *Un sábado más* (1985) de Sergio Véjar, Isauro El Grande (José Elías Moreno), es un ex corredor de motos que quedó “paralítico” (como él mismo dice) a causa de un accidente de coche. Él entrena a Martín (Pedrito Fernández) y pueda por fin vencer al junior Diego (Gilberto Trujillo) en una competencia de motos, cosa al que al final lo logra y todo termina felizmente en esta aventura.

En *El ganador* (1990) de Sergio Vejar, aparece Tomás (Roberto Flaco Guzmán) en silla de ruedas y que se va quedando ciego por hacer y pintar miniaturas y que protege a una niña huérfana que se disfraza del niño Lalo (Anahí) para evitar los peligros de ser mujer. A la muerte de su protector, El Chacharero (Pedro Fernández) se hace cargo de la niña, pues ya había estado trabajando con él para llevar cosas a la casa de Tomás. La niña dice que Tomás se quedó en silla de ruedas “por necio y por borracho”.

En *El bulto* (1991) de Gabriel Retes, a Lauro (Gabriel Retes) la discapacidad le sobreviene por la rigidez de los músculos de las piernas por estar en coma veinte años a raíz de un golpe que recibió en la cabeza en la matanza de 1971. Tras veinte años en coma, el mundo ha cambiado, Lauro se quedó con los acontecimientos de esas fechas. Él “se durmió ayer” como le dice a su esposa. Poco a poco, Laura va normalizando tanto sus movimientos como su mente para incorporarse al mundo que le tocó vivir cuando despertó.

En *Pistolero a sueldo* (1992) de Hernando Name, aparece un General y cacique (David Reynoso) que se va apoderando del pueblo mediante préstamos a los campesinos que al final no pueden pagarle, tiene por esposa a la rica Patricia (¿Marcela Rubiales?) y de amante a Victoria (¿Patricia Rivera?) la ahijada de ambos. El general dice que su esposa es una “inválida y le tiene lástima”. Al final, después de tantas humillaciones, Patricia mata al General por la espalda cuando estaba abrazando a su amante. Este largometraje está basado en el corrido homónimo.

En *La última batalla* (1993) de Juan Antonio de la Riva y producción a cargo de Televisine, aparece el Abuelo de Mon (Rubén Márquez) un anciano que nunca habla, sólo tose y es objeto de juego por parte de su nieto Mon (Eleazar Gómez). Asimismo, es objeto de asistencia por parte de su hijo (José Carlos Rodríguez). El abuelo de Mon se la pasa sentado en la silla y nunca habla y cuando lo hace nunca sale en pantalla ni en *off*, habla con su hijo y le dice de las travesuras de Mon. Esta pasividad del abuelo se contraponen con otro anciano, un pordiosero que camina ayudado por un bastón El Viejo (Jorge Russek). Este pordiosero se instala en la fortaleza donde los niños siempre juegan, lo que desata una guerra entre el anciano y los niños.

En *Dos crímenes* (1994) de Roberto Sneider, aparece un anciano millonario enfermo y en silla de ruedas al cual todos odian pero necesitan, pues tiene el poder del dinero y la herencia está en juego; se trata de El tío Ramón (José Caros Ruiz). Se presenta a un anciano con discapacidad sentado en su silla de ruedas, dicharachero, escuchando opera, a veces tomando con Don Pepe (Fernando Torre Laphan) y con su sobrino Marco (Damián Alcázar), otras sólo, leyendo el periódico y otras más lo cargan para llevarlo de un lugar a otro. Es objeto de estafa (aunque él siempre lo supo) por parte de su sobrino Marcos en una mina de “Creolita”. Amalia (Margarita Isabel) otra sobrina, mantiene el control sobre el Ramón, pero él así se lo hace creer. La muerte repentina de El Tío cambia todas las relaciones entre los parientes. Este largometraje está basado en la novela homónima de Jorge Ibarguengoitia.

En *Principio y Fin* (1993) de Arturo Ripstein aparece Absalón (Jorge Fegán) un personaje en silla de ruedas y con oxígeno, padre de Julia (Blanca Guerra) una mujer mayor que se liga con Nicolás (Bruno Bichir) un inspector escolar de provincia. Cuando la madre de Nicolás, Doña Ignacia (Julieta Egurrola) vivista a Julia, y ve a su padre, le dice: “ya ve, él es su carga. [...] A todos nos toca, también a usted”, Julia le contesta: “por eso o digo, porque todas las noches maldigo mi suerte. No más la maldigo”. Doña Ignacia se va. Segundos después, Julia se dirige directamente a su padre y le dice: “Tú si sabes lo que es ser carga”. Este largometraje está basado en la novela homónima de Naguib Mahfuz.

En *Por si no te vuelvo a ver* (1997) de Juan Pablo Villaseñor, un grupo musical conformado por cinco ancianos Bruno (Jorge Galván), Pocho (Ignacio Retes) Fabián (Rodolfo Vélez), Gonzalo (Max Kerlow) y Oscar (Justo Martínez) y comandados por Bruno se fugan del asilo para llevar las cenizas de su amiga Rosita (Blanca Torres) a su sobrina Margarita (Leticia Huijara) una vedette que vive en Tijuana. Rosita, en el asilo requería del uso de silla de ruedas para poder desplazarse. La amistad y rebeldía del grupo de ancianos los lleva a vivir grandes aventuras, que, por otro lado, si estuvieran encerrados, no las hubieran tenido. Una visión sobre la vejez de no pasividad, que se rebelan ante el paternalismo y sumisión en la que deben vivir; aunque también sensiblera y triunfalista. Este largometraje es similar en algún grado con “Club Eutanasia” (2004) que veremos más adelante en relación a la visión que tienen sobre la vejez.

En un *Embrijo* (1997) de Carlos Carrera, aparece don Fabián Zapata (Gerardo Campbell) en una silla de ruedas de madera y padre de Eliseo (adolescente: Daniel Acuña /adulto: Mario Zaragoza), el cual tuvo que usar silla de ruedas a raíz de que le dejan caer de una grúa unos costales como castigo porque lo descubren robando una máquina desfibadora

que compró el gobierno para los campesinos y ayudar en los campos de henequén y que tiene bajo su custodia Lucio (Guillermo Gil). Fabián dicese descendiente de Emiliano Zapata.

En *Santitos* (1998) de Alejandro Springall tenemos a la proxeneta Doña Trini (Roberto Cobo) que usa silla de ruedas. Un día, llega a su negocio Esperanza (Dolores Heredia) buscando a su hija y alentada por San Judas Tadeo que se la aparece en la estufa y le dice que su hija está viva. Sin embargo, su hija que murió de un extraño virus, pero ella no acepta el hecho por lo que decide ir a buscarla y peregrinar de Tlacotalpan, Veracruz al norte de la república. Doña Trini se presenta como una mujer pudiente, enérgica pero al mismo tiempo débil por su enfermedad. Su negocio, ubicado en Tijuana, “no es un prostíbulo, tampoco un hotel de paso ni un burdel, es una casa de servicio; sólo [atiende] a gentes importantes y [su] clientela es muy exigente” (Doña Trini).

En *Seis días en la oscuridad* (2002) de Gabriel Soriano, Yamilé Hadaf (Lucero Trejo) esposa del rico industrial Emilio Hadaf (Gustavo Ganem) está en silla de ruedas a raíz de un asalto nada en las puertas de su casa y donde no se llevaron. Agustina (Trinidad Domínguez) la señora que cuida a Yamilé y ayuda en la casa de los Hadaf, dice el problema es meramente mental. Al final, quienes asaltaron a Yamilé fueron su hijo Claudio (Omar García) y su amigo Marsolo (Alan Bitter). Por lo que se infiere que la madre vio que fueron ellos quienes atentaron contra ella.

En *La hija del caníbal* (2003) de Antonio Serrano, sale Lucia (Cecilia Roth) quien en compañía de Félix Robles (Carlos Álvarez-Novoa) y Adrián (Kuno Becker) busca a su marido Ramón (José Elías Moreno) que desapareció sin dejar rastro. Después, recibe una llamada de Orgullo Obrero, un grupo maoísta y fueron los que secuestraron a su marido. En su búsqueda, los tres amigos se dirigen a la frontera a ver un antiguo amigo de Félix, Wehner (Max Kerlow) un anciano de setenta y cuatro años que usa una silla de ruedas con motor para que les den una pista sobre Orgullo Obrero. Wehner es traficante de armas a quien Félix le compraba armas en el mercado negro de Ámsterdam cuando estaba en la resistencia antifranquista de España. Hay que mencionar que este largometraje está basado en la novela homónima de Rosa Montero.

En “Santos peregrinos” (2004) de Juan Carlos Carrasco, sale Don Emiliano (Ernesto Gómez Cruz) un anciano que tiene bajo su custodia Los Santos Peregrinos y que dice ser hijo directo del mismísimo General Emiliano Zapata. Don Emiliano vive en una vecindad de la Ciudad de México donde se la pasa contando historias épicas del pasado a los niños. Él usa silla de ruedas y siempre lo empujan para que tome el sol. Un día, de repente muere por una sobredosis de

*Viagra-plus*; en su velorio acude toda la vecindad, pues era tenido como un patriarca. Tras su muerte, la vecindad tendrá su tradicional posada, pero esta vez con cambios significativos.

Una “bola de vejestorios” se revela a la inhumana directora (Ofelia Medina) de El Refugio, un asilo para ancianos. Ahí aparece Doña Esperanza (Magda Guzmán) una anciana en silla de ruedas. Un visón con humor negro sobre la vejez que buscó quitar ese halo de bondad y pasividad a las personas que viven esta etapa de la vida en *Club eutanasia* (2004) de Agustín Tapia.

En *Polvo de ángel* (2007) de Oscar Blancarte, la historia se desarrolla en Latinópolis, una ciudad donde la comida de moda es el *ultrasandwich*. En dicha ciudad aparece Luciano (Carlos Serrato), un joven con discapacidad que conduce un taxi. Un día se topa con una manifestación de globalifóbicos y espeta: “revoltosos de mierda, deberían colgarlos de los huevos en la plaza pública a todos, hijos de puta” a lo que Concepción (Talía Marcela), sentada en el asiente trasero del taxi le contesta: “Cálmate Luciano, recuerda que estamos en búsqueda de nuestra redención”. Concepción es una ex monja y pareja de Luciano que la raptó de un convento a la que no le puede cumplir y una enfermera le dice que bien puede rezarle a La Santa Niña Blanca para aliviar su problema. Luciano le compra una arma a un Militar (Héctor Suarez Gomís) llamada “La indolora” para que no lo asusten mientras trabaja. Se le ve comiendo *ultrasandwich* y le encanta las tradiciones como el Día de Muertos.

En *2033* (2009) de Francisco Laresgoiti, vemos el futuro de la Ciudad de México, llamada ahora Villaparaíso, donde el General Jamaro (José Carlos Rodríguez) controla junto una empresa farmacéutica liderada por el Dr. Stam (Miguel Couturier) a la población mediante una bebida llamada “Pactia” (hecha de Tecpanol) que se puede encontrar en sabores como naranja, mango o papaya. Pablo (Claudio Lafarga) como un nuevo mesías, mata accidentalmente a su abuelo (Farnesio de Bernal) que está en silla de ruedas con motor, pero antes le dice que su madre lo sedaba porque no quería que Pablo se enterara que su padre Goros (Raúl Méndez), un antiguo líder de la resistencia está vivo. El General Jamaro teme una rebelión religiosa, pero no cualquier religión, sino una rebelión Católica. El maestro del General, PAC (Alonso Echánove) no puede hablar y requiere de un programa de computadora para poder comunicarse, así como de oxígeno.

Por último, en *HIM: Más allá de la luz* (2010) de Frank Darier Baziere acudimos a la cura milagrosa de personas con discapacidad por las sanaciones del francés René May<sup>156</sup> por medio

---

<sup>156</sup> René May es un sanador de origen francés y que tiene esparcidos en México varios centros de ayuda y sanación. Su la página web es: <http://www.renemey.org/> (Consultada el 29 de octubre de 2010).

de las células emocionales. En este documento se narra la historia de Nathan, (Guillermo Larrea) un científico mexicano con especialidad en la biología celular y quien tiene a su madre (Tara Parra) en la Clínica Hogar “Los Años Dorados”, un espacio para personas con discapacidad. Después de ir a una plática de Jacques (Nando Estevané) quien estaría representando a René May, paulatinamente, ella tiene movimiento y habla de nuevo. La sanación es por medio de los ángeles. El padre de Nathan murió en un accidente de avión y su madre se salvó y sólo tuvo una pierna fracturada. Nathan cree que “el shock de haber perdido a su marido es lo que la tiene en este estado vegetativo”. Hay que mencionar que el documento menciona que está basado en hechos reales.

## 1.2. Cojera

La discapacidad puede manifestarse en el personaje cuando este cojea ya sea por un accidente, un disparo o no se explícita en el documento. Agrupé en dos los documentos de este apartado: los personajes que requieren de ayuda técnica, como lo es el bastón de mano y los que precinden de él.

### 1.2.1. Con ayuda técnica

El uso de ayuda técnica, en este caso de bastón de mano, es requerido por los personajes de los documentos que se a continuación se describen.

En *Vagabunda* (1993) de Alfonso Rosas Priego, Mario (Víctor Carpinteiro) es un locutor de radio cojo en Puerto Gaviota y encuentra a una desconocida de nombre Flor (Dolores Heredia). Mario está enamorado de Perla (Claudia Ramírez) su cuñada que está casada con Miguel (Guillermo García Cantú), todos viven en el restaurante del padre de ellos, Don Pascual (Eric del Castillo). La llegada de Flor trastocará a toda la familia y Mario juega un papel importante en el desenlace, además de que es el más pasivo y comprensivo de todos; hay ocasiones que tienen a humillarlo.

En *Zurdo* (2003) de Carlos Salces aparece un personaje conocido como El Forastero (Eugenio Derbez) que cojea y camina ayudado por un bastón ya que tuvo un accidente de auto. El forastero es un maestro del juego de canicas y *manager* de El Mago (Daniel Acuña). Hay que mencionar que el forastero es quien incita a los dos pueblos apostar, cada uno con su respectivo campeón, además, tiene un parentesco muy cercano con Alejandro Zurdo (Álex Pera). Por su parte, éste es discriminado por su maestra porque no escribe con la mano

derecha. En el bar de Don Emilio (Guillermo Gil) trabaja un tartamudo que quiere operarse con el dinero que gane con su apuesta.

En *Los pajarracos* (2006) de Héctor Hernández y Horacio Rivera aparece La Nana (Regina Orozco), una mujer drogadicta que cojea y camina con un bastón que se dedica a las apuestas y la falsificación de documentos y de dólares en la frontera entre México y Estados Unidos: Tijuana. Aparece también El Fantasma (Jorge Zamora), un falso tuerto.

Por último en *Chiles Jalapeños* (2007) de Fabrizio Prada hay una escena que dura apenas unos segundos que bien puede resumir las acciones sobre las personas con discapacidad. Cuando sale del ascensor el Lic. Roberto Ordoñez (Carlos Ortega), su Guarura (Ingmar Prada) se topa con un joven con muletas, al “estorbar” el paso de su jefe, el guarura lo empuja. Es invisible ante el poder. El licenciado va a visitar a su amigo el poeta Jorge Alberto Ricárdes (Rogelio Baruch) al hospital.

#### 1.2.2. Sin ayuda técnica

Los personajes tienen un grado mínimo de discapacidad y cojean, pero no requieren de ayuda técnica alguna. En este apartado se pueden agrupar los siguientes tres largometrajes.

En *medio de la nada* (1993) de Hugo Rodríguez, aparece Joaquín (Manuel Ojeda) un ex líder sindical. Hubo una huelga y uno de sus compañeros Miguel (Daniel Jiménez Cacho) le avisa que van tras él. En una noche lluviosa, un hombre les dispara. Miguel es muerto ahí mismo y Joaquín recibe un balazo en su pierna. A raíz de esto, decide irse con su esposa Susana (Blanca Guerra) e hijo y poner una fonda y una gasolinera en la carretera. Joaquín a causa del balazo cojea levemente el resto de su vida. Un evento en su nuevo negocio, llevará a Joaquín, a dar un nuevo rumbo a su vida y la de su familia.

En *Un dulce olor a muerte* (1998) de Gabriel Retes el anciano Justino (Héctor Alterio) es un comisario quien junto a su ayudante Pascual (Odiseo Bichir) con cierto retraso mental, trata de aclarar el asesinato de Adela (Laila Saab) hija de Don Natalio (Alfredo Alonso) quien es cojo y doña Clotilde (Socorro Bonilla). Don Natalio quiere vengar la muerte de su hija junto con el novio-no novio de Adela, Ramón (Diego Luna). El comisario un día se resbala por lo que tendrá que usar bastón. La discapacidad de Don Natalio es la más visible, la de Pascual puede socializar sin ningún problema y la de comisario fue un accidente. Cabe mencionar que este largometraje está basado en la novela homónima de Guillermo Arriaga, escritor de la película *Amores Perros* (2000) y analizada en el capítulo 3.

En *Todo el poder* (2000) de Fernando Sariñana, aparece El Cojo (Mario Zaragoza), un policía y asaltante que cojea y que está bajo el mando de Eleuterio Elvis Quijano (Luis Felipe Tovar). Eso lo descubre Gabriel (Damián Bichir) un periodista desempleado y que ya está harto de la inseguridad que vive la ciudad. En una escena cuando Gabriel (Damián Bichir) va en el metro, se enfoca a una persona con discapacidad visual pidiendo dinero dentro del vagón.

### 1.3. En cama

Los personajes están esta acostados en la cama y sus diálogos lo enuncian desde ahí cuando salen a cuadro. Este grupo estaría representado por dos largometrajes. En el primero, *Como tú me has deseado* (2004) de Juan Andrés Bueno, la madre (Isela Vega) de Aníbal (Abraham Ramos) un exitoso publicista esta siempre en cama además no tiene buena relación con su hijo.

Por su parte en *Crónicas chilangas* (2008) de Carlos Enderle, Juvencio (Patricio Castillo) vive preocupado por el futuro de Chabelita (Emma Dib) su hija cuadraplégica, pues cada día se van quedando más pobre. En una escena donde ella está leyendo un libro le dice a su padre que no quiere ser “una carga” para su él, pues no puede ayudarle en algo.

### 1.4. Falsas discapacidades

La falsa discapacidad la encontramos en *Tres mexicanos ardientes (Amor en cooperacha)* (1986) de Gilberto Martínez Solares, y donde la esposa de Tun-Tun (René Ruiz) le hace creer que la dejó “lisiada para todos los días de [su] vida” a raíz de que él la atropelló, y lo manipula, pues, tiene que “cargar con [ella y con sus hermanos] aunque [él] no quiera”. Al final la descubre con la ayuda de Macario (Alfonso Sayas).

## 2. El o los personajes tuvieron pérdida de miembros superiores parcial o totalmente

La pérdida parcial de una extremidad superior estaría representada por los documentos audiovisuales: *Jacinto el tullido* (1982) de Fernando Duran, *El imperio de la fortuna* de Arturo Ripstein (1985), *El manco* (1997) de Valentín Trujillo, *La venganza del manco* (2004) de Emilio Ramón Vidal, *El regreso del tunco* (2004) de Luis Estrada Anchondo y *El violín* (2005) de Francisco Vargas Quevedo.

Otro largometraje donde un personaje aparece sin brazos es *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echeverría donde aparece Malacosa (José Flores) una persona con acondroplasia y sin

brazos que ayuda al chamán que protege a Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Juan Diego). Malacosa se burla siempre del protagonista.<sup>157</sup>

### 3. El personaje es jorobado

Las malformaciones de la columna vertebral han sido consideradas como discapacidad física y la cual está hermanada con la motriz. En los dos largometrajes donde aparecen personajes con discapacidad, una es una mujer y el otro un niño. En *La jorobada (Si yo volviera nacer)* (1981) se narran las penas y sufrimientos que vive primero una niña y después ya mujer que nació con una malformación y la hacer ver jorobada. Nacida en cuna de seda e hija de una guapa actriz que la rechaza junto a sus otros dos hermanos. Crece en la calle y se sostiene cantando en los camiones hasta que la fortuna le sonrío y conoce a un buen hombre que la ayuda, pues canta muy bien y su carrera de éxitos comienza y se convierte en una exponente de la canción popular (Yolanda del Río). Su buen corazón a llevan a perdonar a su madre y a sus dos hermanos.

Por su parte en *Alsino y el cóndor* (1982) de Miguel Littín, una coproducción Nicaragua-Cuba-Costa Rica-México, aparece un niño campesino que por querer volar, un día se sube a un árbol y se arroja la vacío, en consecuencia queda jorobado.

### 4. Hay una incapacidad más que discapacidad

A raíz de un accidente ya sea de auto o por caída, el personaje tiene algún grado de discapacidad temporal, por lo que se hablaría de incapacidad; es decir, aquella limitación para hacer las cosas que común y cotidianamente hacía antes del accidente, por lo que requiere un tiempo de reposo o inactividad si no al cien por ciento, sí significativa.

Este grupo estaría representado por seis largometrajes: la premiada en el IMCINE *Amor a la vuelta de la esquina* (1985) de Alberto Cortés, *Un año perdido* (1992) de Gerardo Lara, *El garabato* (2007) de Adolfo Martínez Solares y Adolfo Martínez Orzinsky, *Quemar las naves* (2007) de Francisco Franco-Alba, *Niñas mal* (2007) de Fernando Sariñana y *La sorpresa* (2008) un *videohome* de Oscar González.

### 5. Hay un presagio sobre el nonato y/o nace deforme

El drama *Barrio de campeones* (1981) de Fernando Vallejo, ambientada en una familia de Tepito, en la capital de la República, donde Leonorcita (Katy Jurado) trata de mantener unida a su

---

<sup>157</sup> Un interesante análisis sobre la relación entre Cabeza de vaca y Malacosa es la proporcionada por Lauren Eisner, véase: [http://digital.lib.lehigh.edu/trial/reels/films/list/0\\_5\\_8\\_80](http://digital.lib.lehigh.edu/trial/reels/films/list/0_5_8_80) (Consultada el 30 de octubre de 2013).



familia y solventarla económicamente. Uno de sus hijos, el que está casado y que vive mejor procrea con su esposa un bebé deforme. Esto sólo se enuncia, nunca se muestra explícitamente.

Diez años después, Dana Rotberg realizó *Ángel de fuego* (1991) donde a raíz de un incesto, entre la joven trapezista Alma (Evangelina Sosa) y su padre Renato (Alejandro Parodi) un payaso, ella queda embarazada. A la muerte de su padre, ella se va del circo donde los dos trabajaban, y en su camino se encuentra con Refugio (Lilia Aragón), una mujer que se dice iluminada y que predica la palabra de Dios junto a su hijo Sacramento (Roberto Sosa). Refugio la somete a rituales de purificación para que su hijo no nazca monstruoso por culpa del pecado cometido.

#### 6. Personajes históricos descontextualizados

En este apartado agrupé tres largometrajes sobre personas que vivieron con alguna discapacidad en la vida real. Por año de producción y no por fecha nacimiento, tenemos en primer lugar a *Frida, naturaleza viva* (1984) de Paul Leduc. Basada en la vida de la pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) y quien estuvo casada con el célebre muralista Diego Rivera. Frida, tuvo secuelas de poliomielitis por lo que cojeaba, su pierna derecha fue más delgada que la izquierda. En 1925 el autobús en el que viajaba chocó con un tranvía y ella sufrió un grave accidente que le dejó más secuelas de las que ya tenía de por vida. En el largometraje vemos a Frida (Ofelia Medina) en algunos eventos de su vida: su obra artística, su vida junto a Diego, su militancia en el partido comunista, y sus escarceos con Trotsky. Dramáticamente se muestra el accidente así como las consecuencias de la operación donde pierde su pierna derecha, la misma a la que más le afectó la polio. Se muestra también a Frida con bastón, con corsé, en Silla de ruedas. No se muestra tan dramática su vida y sus dolores como en la *Frida* (2002) de Julie Taymor donde Salma Hayek interpreta a la pintora, además, este dramatismo obedece a las producciones hollywoodenses para amplio público.

En segundo lugar, *Su alteza serenísima* (2000) de Felipe Cazals, está basada en parte de la vida de Antonio López de Santa Ana (1795-1877), un militar y político jalapeño a quien los mexicanos no tiene en buena estima ya que en su dictadura México perdió la mitad de su territorio ante Estados Unidos mediante el Tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848). Perdió una pierna en combate, cuando defendió Veracruz en 1838 del ejército francés. Son muchos datos biográficos, pero por espacio sólo proporciono estos. En la película de Cazals, Santa Ana (Alejandro Parodi) regresa de su exilio y en su casa recuerda sus años de juventud. El General,

“Nunca desmereció el nombre de mexicano, del cual se enorgulleció. La tumba era el destino que le señalaba el honor, porque sólo victorias se esperaba de su genio y la muerte hubiera sido su apoteosis, pero como los extremos siempre se tocan, y como no fue un héroe trágico en la desgracia por eso se le califica de traidor” (voz en *off*); todo fue una deformación de sus enemigos y que ha pesado sobre su historia a lo largo del tiempo. Se le mira a un General quejarse de su pierna y cojear, pues para poder caminar usa una prótesis.

Por último *El tigre de Santa Julia* (2002) de Alejandro Gamboa narra las aventuras de José de Jesús Negrete mejor conocido como El Tigre de Santa Julia (1873-1910). Un conocido bandido que asoló en aquellos años del porfiriato. Primero un soldado y después bandolero que de acuerdo a la leyenda fungió como un Robin Hood, al final murió fusilado. Ha pasado a la historia por la forma de cómo lo agarraron. En el largometraje José de Jesús Negrete está interpretado por (Miguel Rodarte) y tras conocer a Pedro Luna (Juan Ríos) se enlista en el ejército bajo el mando del Capitán Calleja (Adalberto Parra). En una batalla, Pedro es herido y José lo cuida cuando aparece el Capitán y le dice que lo deje y que siga luchando, ante la negativa de José, el Capitán le dispara a Pedro y lo mata, pero la bala atravesó el cuerpo de Pedro e hirió en la pierna derecha de José. Deserta del ejército y usa bastón mientras se recupera en el Mesón de Doña Inés (Anilú Pardo), prima de Pedro. José a raíz del disparo cojeará toda su vida. Estando en la Hacienda de Santa Julia, y por defender a una mujer mata a su acosador Braulio Balas (Enoc Leño), y el periodista Nando (Fernando Lujan) a quien antes José le había invitado un trago lo bautiza como El Tigre, y quien construirá la leyenda del El tigre de Santa Julia, un héroe que “le quita a los que les sobra, para darle a los que les falta” (Nando). Aparece también otro bandido, Tuerto Artemio (Roberto Flaco Guzmán) quien es un asaltante y a quien le gusta matar; lo mata la viuda de un hombre que él había asesinado. Más comedia y *biopic* se conjugan en este largometraje que termina con final feliz.

#### 7. Largometrajes donde aparecen varias discapacidades

La pérdida total de ambas extremidades estaría ejemplificada con *Santa Sangre* (1989) de Alejandro Jodorowsky. En dicho largometraje se narra la vida de Fénix (niño: Adán Jodorowsky/joven: Axel Jodorowsky) e hijo de Concha (Blanca Guerra) líder de una secta de mujeres adoran a una niña santa Lirio que le cortaron sus brazos mientras la violaban y de Orgo (Guy Stockwell) dueño de un circo. Cuando la iglesia de la madre es destruida, regresa al circo. Una noche, mientras su esposo está con La mujer tatuada (Thelma Tixou), enojada les rocía ácido en los genitales a los dos; ante esto, el esposo le mutila ambos brazos a la altura de

los hombros e instantes después é se suicida. Ambas escenas as miró Fénix. La única amiga de éste es Alma (niña: Faviola Elenka Tapia/joven: Sabrina Dennison), una niña no puede hablar y se comunica mediante señas. Fénix termina en el psiquiátrico. Tiempo después huye y en alucinaciones se le aparece su madre y lo convierte en sus brazos.

Por su parte, en *Ciudades Oscuras* (2001) de Fernando Sariñana aparece Satanás (Bruno Bichir) un pordiosero cojo, Casimiro (Alonso Echánove) una persona con discapacidad de habla, Aurelio (Luis Artagnan) un hombre de la calle no tiene un brazo que perdió en un accidente de camión donde murió toda su familia, Julia (Eugenia Leñero) que tiene secuelas de poliomielitis y usa bastón inglés para desplazarse. Este largometraje está basado en el libro “Crónicas del Madrid Oscuro” de Juan Madrid.

Listado de película citadas por tipología y por año de producción.

#### Silla de ruedas

1. Allá en plaza Garibaldi (1981) Miguel M. Delgado
2. Asalto en Tijuana (1984) Alfredo Gurrola
3. Un sábado más (1985) Sergio Véjar
4. El ganador (1990) Sergio Véjar
5. El bulto (1991) Gabriel Retes
6. Pistolero a sueldo (1992) Hernando Name
7. La última batalla (1993) Juan Antonio de la Riva
8. Principio y fin (1993) Arturo Ripstein
9. Dos crímenes (1994) Roberto Sneider
10. Por si no te vuelvo a ver (1997) Juan Pablo Villaseñor
11. Un embrujo (1997) Carlos Carrera
12. Santitos (1998) Alejandro Springall
13. Seis días en la oscuridad (2002) Gabriel Soriano
14. La hija del caníbal (2003) Antonio Serrano
15. Santos peregrinos (2004) Juan Carlos Carrasco
16. Club eutanasia (2004) Agustín Tapia
17. Polvo de ángel (2007) Óscar Blancarte
18. 2033 (2009) Francisco Laresgoiti
19. HIM: más allá de la luz (2010) Frank Darier Baziere

#### “Cojera”

20. En medio de la nada (1993) Hugo Rodríguez
21. Vagabunda (1993) Alfonso Rosas Priego II
22. Un dulce olor a muerte (1998) Gabriel Retes
23. Todo el poder (2000) Fernando Sariñana
24. Zurdo (2003) Carlos Salcés
25. Pajarracos (2006) Héctor Hernández, Horacio Rivera
26. Chiles Jalapeños (2007) Fabrizio Prada

## Cama

27. Como tú me has deseado (2004) Juan Andrés Bueno
28. Crónicas chilangas (2008) Carlos Enderle

## Falsa discapacidad

29. Tres mexicanos ardientes (amor en cooperacha) (1986) Gilberto Martínez Solares

## “Mancos”

30. Jacinto el tullido (1982) Fernando Duran
31. El imperio de la fortuna (1985) Arturo Ripstein
32. Cabeza de Vaca (1991) Nicolás Echeverría
33. El manco (1997) Valentín Trujillo
34. La venganza del manco (2004) Emilio Ramón Vidal
35. El regreso del tunco (2004) Luis Estrada Anchondo
36. El violín (2005) Francisco Vargas Quevedo

## Jorobados

37. La jorobada / Si yo volviera a nacer (1981) Tito Novaro
38. Alsino y el cóndor (1982) Miguel Littín

## Incapacidad

39. Amor a la vuelta de la esquina (1985) Alberto Cortés
40. Un año perdido (1992) Gerardo Lara
41. El garabato (2007) Adolfo Martínez Solares y Adolfo Martínez Orzinsky
42. Quemar las naves (2007) Francisco Franco
43. Niñas mal (2007) Fernando Sariñana
44. La sorpresa (2008) Oscar González

## Presagio/implícito

45. Barrio de campeones (1981) Fernando Vallejo
46. Ángel de fuego (1991) Dana Rotberg

## Personaje histórico descontextualizado

47. Frida, naturaleza viva (1984) Paul Leduc
48. Su alteza serenísima (2000) Felipe Cazals
49. El tigre de santa Julia (2002) Alejandro Gamboa

## Varias discapacidades

50. Santa sangre (1989) Alejandro Jodorowsky
51. Ciudades Oscuras (2001) Fernando Sariñana

## ANEXO 2

# CORPUS CONTEXTUAL AMPLIADO.

### OTRAS DISCAPACIDADES 1980-2012

En este apartado me gustaría proporcionar algunos ejemplos de películas que encontré mientras realizaba mi trabajo de campo pero que no son de discapacidad motriz sino de otros tipos de discapacidad, como la mental, la visual o la de habla. Fueron en total 44 largometrajes, de los cuales, sólo a uno no pude acceder. En dicho filme se menciona que tendrá como coprotagonista a una niña sorda: *Misión cumplida* (después renombrada como *Bacalar*, 2011) de Patricia Arriaga Jordán. Cabe mencionar que esta cantidad no es la totalidad de filmes realizados en estos años que aborden la discapacidad o que ésta aparezca de manera incidental, los encontré mientras buscaba filmes donde aparecieran personajes con discapacidad motriz. En algunos casos se proporciona un *link* de internet donde se puede ver ya sea el *trailer* o la película completa. En relación a los documentales y cortometrajes, la información fue obtenida a partir la consulta de las obras de Moisés Viñas (2005), Mario A. Quezada (2005) y los Cinema México publicados por el IMCINE.

Se describen de manera muy general por un lado, cuarenta y cuatro largometrajes, y por otro, diez cortos y documentales. En los largometrajes aparece algún personaje con discapacidad ya sea en el papel protagónico o de manera incidental, o con una persona con discapacidad en la vida real. No se analizan los documentos audiovisuales a fondo, sólo se describen proporcionando los datos suficientes para poder hablar de la discapacidad en estas películas. En su mayoría, las producciones son de manufactura privada. Por último, las películas están organizadas por tipo de discapacidad.

#### 1. Discapacidad visual

Este tipo de discapacidad la encontramos en 26 largometrajes. La década de los ochenta inició con el drama *Amor ciego* (1980)<sup>158</sup> en coproducción México-Colombia y dirigida por Gustavo Nieto Roa, donde aparece el ciego buena onda Daniel que al final no es sino un traficante de drogas. Con final feliz, el ciego será padre, lo operarán para que recupere la vista y vivirá con

---

<sup>158</sup> La película completa puede verse en: [http://www.youtube.com/watch?v=JnRnw\\_kLxNE](http://www.youtube.com/watch?v=JnRnw_kLxNE) (Último acceso el 25 de julio de 2013). Cabe aclarar que los *links* son de algunas películas que sólo pude visualizar en internet.

su pareja; no sin antes pasar por la cárcel por haber asesinado a su lazarillo. Del mismo año de Ramón Cervantes “Todos los espejos llevan mi nombre” también aparece un ciego.

En 1981 aparecieron dos producciones: la cómica *California Danzing Club* de José J. Munguía donde una sirvienta al final se salva de quedar totalmente ciega. Y la segunda de Mario Cid *Esta y l’otra con un solo boleto*, donde una nana queda ciega al ser herida en un asalto, pues un familiar quiere quedarse con la herencia. Se hace guiño al mito de Moisés y la cuna de juncos. Uno de los niños tiene el mismo nombre y es salvado por la nana al ser colocado en un cesto.

También son dos los largometrajes de 1982: *Como si fuéramos novios* de Sergio Vejar donde un Pedrito Fernández canta para poder operar a su amiguita ciega, una dulce niña que vive con su abuelo, pero sus padres se oponen y él es atropellado. Conmovidos, los padres deciden ayudar a la niña. De producción independiente *Volveré (Solo contra la mafia)* de Guillermo Lansfor y Ángel Flores aparece como actor secundario un guitarrista ciego.

Por su parte, Hernando Name filmó *La muerte cruzó el Rio Bravo* (1984)<sup>159</sup> basada en el corrido del mismo nombre de Paulino Vargas y Los Broncos de Reínoza. Filme donde de manera incidental aparece un músico ciego a quien el hijo del cacique de pueblo le destruyen su arpa por el placer de hacerlo, lo cual da pie para que don Plutarco lo reprenda y él lo mate dando origen a una ola de venganzas. Por otro lado, la coproducción entre Costa Rica y México *La Segua (El beso de las brujas)* (1984) de Antonio Yglesias, un anciano ciego aparece como salvador de una hermosa mujer que cree ser La Segua, un espíritu que se encarna en mujeres guapas y enloquece a los hombres que la miran. Al ser ciego el anciano, es inmune al poder seductor, por lo que no hay ningún peligro y se casan.

A mitad de la década se realizó *Al filo de la ley (Misión rescate)* (1985) de José Luis Urquieta, donde participa Crystal –la niña que en los setentas hiciera *De qué color es el viento* (1972) – en ésta su segunda película; además de la “única”<sup>160</sup> donde aparece una personas con discapacidad en la vida real en esa década. Filme de policías, traficantes de armas y venganza, donde un policía por encima de la ley acaba con la banda de traficantes liderados por una mujer que secuestró a su hija ciega. Por su parte Alfonso Rosas Priego II filmó *Conexión criminal* (1986) película donde nuevamente aparecen policías y traficantes. Un sádico asesino quema a

---

<sup>159</sup> La película puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=Y1i29PVMIKM> Primera de seis partes. (Último acceso el 25 de julio de 2013).

<sup>160</sup> Escribo entre comillas ya que por ahí puede aparecer otra, además es lo que revisé en mi corto periodo de trabajo de campo: de septiembre a principios de diciembre de 2012.

un organillero ciego que pasa información a los policías y a su lazarillo lo mata después en un mercado.

Casi a fines de los ochenta, inició la serie de “documentales filmicos” –según la voz en *off* imitando al cómico Cantinflas– *La risa en vacaciones* (1988)<sup>161</sup> de René Cardona Jr. donde aparece un falso ciego que crea caos alrededor suyo.

En 1989 Damián Acosta realizó *Milagro en el barrio*<sup>162</sup> siendo protagonistas dos niños. Uno de ellos es pobre, vive con su padre carpintero, quedó ciego y huérfano a raíz de un accidente automovilístico, y el otro niño es rico y vive con su madre sobreprotectora, prejuiciosa y viuda. El médico le dice al padre que la única vía por la cual el niño podría volver a ver es mediante un trasplante, pero “es una operación muy riesgosa y además tenemos otro problema [...] los prejuicios sociales, religiosos, morales para conseguir un donante. Hoy en día es difícil que alguien permita que algún pariente muerto done sus ojos y sobre todo tratándose de un niño”. El doctor hará todo lo posible para conseguir un donante, pero “todo está en manos de Dios”. El niño rico tiempo después sufre un accidente y sabe que va morir, por lo que le dona sus corneas a su amigo pobre para que pueda volver a ver.<sup>163</sup>

Los noventa fueron años donde la ceguera tuvo su protagonismo; tal vez debido a cómo se entró a esa década –con el denominado fraude del siglo, pues a Manuel Bartlett se le cayó el sistema, tanto el de punta (electoral) como el político; y después la muerte tanto del candidato presidencial como del secretario General del CEN del partido gobernante: el PRI, a mediados de la década, y la gente no quería ver o no querían que vieran lo que pasaba en el país, previo a la entrada en vigor del TLC.

Ejemplo claro son los doce largometrajes realizados y con preponderancia del falso ciego en uno de los productos más “chistoso” de Televisa: *La risa en vacaciones 2* (1990), *La risa en vacaciones 3* (1991), *La risa en vacaciones 4* (1993), *La risa en vacaciones 5* (1994), *La nueva risa en vacaciones 6* (1994), *La loca risa en vacaciones 7* (1996) y *La súper risa en vacaciones 8* (1996) todas de René Cardona Jr. y donde un ciego (Pedro Romo) aparece ya sea creando caos o situaciones chistosas.<sup>164</sup> Por su parte, Paul Leduc realizó en 1990 a decir de Quezada (2005) y Viñas (2005)

---

<sup>161</sup> La película completa puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=Wnz-5JG6-MQ> (Último acceso el 18 de junio de 2013).

<sup>162</sup> La película puede verse completa en: <http://www.youtube.com/watch?v=Sfh4DGi5gM4> (Último acceso el 23 de julio de 2013).

<sup>163</sup> Hay que comentar que en México el mayor porcentaje de trasplantes es de corneas, tal como puede leerse en la página de Salud y Medicinas en: <http://www.saludymedicinas.com.mx/centros-de-salud/diabetes/articulos-relacionados/donacion-de-organos-en-mexico.html> (Último acceso el 23 de Julio de 2013).

<sup>164</sup> Las ocho partes ya fueron citadas en el corpus donde la discapacidad aparece de manera incidental, pero se citan aquí dado que también aparece el personaje del ciego en todas ellas. Asimismo, las películas completas pueden verse en *Youtube*.

la quinta versión de Santa ahora llamada *Latino Bar*<sup>165</sup> y vuelven a aparecer todos los personajes de la novela de Federico Gamboa.

La cura milagrosa hacia una mujer se ejemplifica con *Muerte ciega*<sup>166</sup> (1991) de Enrique Gómez Vadillo, donde una enfermera que llega para ayudar a Alisa que es ciega, se hace amante de Luis, el esposo. La obsesión de la enfermera es tal que atentan contra la vida de Alisa; sin embargo, ella se salva y recupera la vista inesperadamente. La ceguera es usada como recurso para crear tensión e indefensión. En 1992 se filmó *“Soy hombre...y qué”* a cargo de Jorge Manrique y donde aparece de manera incidental un persona con discapacidad visual y que muere a causa de que la atropellan cuando se juegan unos arrancones. Por su parte, Juan Fernando Pérez Gavilán filmó *Muralla de tinieblas*<sup>167</sup> (1993) en la cual un próspero abogado queda ciego a raíz de que lo hieren en un asalto y en una operación le trasplantan las corneas con trágicas consecuencias, pues ahora verá como la mujer que donó las corneas fue asesinada. Esta película se adelantó por diez años a la china *Jian Gui* (El ojo, 2002) de Oxide Pang y Danny Pang y su *remake* hollywoodense. Dos años después y en coproducción Colombia y México, Jorge Alí Triana realizó *Edipo Alcalde* (1995) donde se puede ver la tragedia escrita por Sófocles actualizada en un pueblo colombiano.

Por otra parte, los “tuertos” fueron representados en nueve películas. La primera fue *Gatilleros del Rio Bravo* (1981) de Pedro Galindo III, donde un matrimonio con dos hijos intenta cruzar la frontera norte, cuando uno asaltantes aparecen e intentan robarles. Al ver el hijo menor, como uno de ellos golpea a su padre, le muerde la mano a lo que el asaltante lo golpea y cae directo en una piedra por lo que pierde su ojo. Los hermanos se separan. A partir de ahí ambos hermanos se dedican a tratar de encontrar a los asaltantes y de paso limpiar la frontera de narcotraficantes. La segunda de José Luis Urquieta *Los peseros* (1982), una aventura urbana donde involucra a unos ladrones regenerados que son extorsionados por un policía corrupto (Noé Murayama) al cual uno de ellos le saca un ojo.<sup>168</sup> En *Los matones del norte* (1983) del prolífico director Alfredo B. Crevenna aparece un tuerto malvado que no resulta tanto. La tercera fue *Hermelinda Linda* (1984) y la cuarta *Hermelinda Linda 2 (súper agente 0013)* (1986), ambas de Julio Aldama. En la primera, una bruja tuerta y con una gran verruga ayuda a unos

---

<sup>165</sup> Esta película puede ser descargada gratuitamente de la página oficial de Paul Leduc en: <http://paulleduc.net/> (Último acceso el 8 de enero de 2012).

<sup>166</sup> Tráiler disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=iwqxCyIYr-60> (Último acceso el 27 de julio de 2013).

<sup>167</sup> El tráiler está disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=NJkYzENzAWk> (Último acceso el 22 de junio de 2013).

<sup>168</sup> Película completa en: <http://www.youtube.com/watch?v=AMIBxVhS1Yk> (Último acceso el 23 de julio de 2013).



vecinos para que no los desalojen de donde viven; en la segunda, la misma bruja es contratada por las potencias extranjeras para localizar un artefacto que puede destruir misiles nucleares, además de que tiene que luchar contra otra poderosa bruja.<sup>169</sup> Dos años después apareció *Muertes anunciadas* (1988) de Julio Ruiz Llaneza donde un jinete tuerto se encarga de ejecutar a unos terratenientes que mataron a otro por querer repartir sus tierras a los campesinos.

Finalizando la década de los ochenta y ya diciendo adiós a las sexi comedias, Víctor Manuel Castro dirigió *La fichera más rápida del oeste* (1989) donde un tuerto es el malo, pues violó a una mujer india; aparece además un hombre con dificultades del habla.

Por su parte, la década de los noventa abre con *Comando de la muerte* (1990) de Alfredo Gurrola, un largometraje ambientando en el futuro, con una mezcla de guerra y brujería, donde todo está controlado por un cacique tuerto interpretado por Ernesto Yáñez.<sup>170</sup> Y por último, la novena, del prolífico director Alfredo B. Crevenna *El invencible ojo de vidrio* (1991) donde la justicia no es ciega, pero si tuerta; ya que aparece un tuerto que pone orden en un pueblo a raíz de que dos familias se disputan un rancho.

El sexenio foxista cierra o el de Calderón abre depende como se le mire con *La última mirada* (2006) de Patricia Arriaga Jordán. En este filme, un pintor va perdiendo paulatinamente la capacidad de reconocer tres colores: el rojo, el verde y el azul, para posteriormente, entrar a una ceguera blanca total.<sup>171</sup> ¿Presagio del rojo para no ver el color de la sangre que iba a dejar ese sexenio?

## 2. Discapacidad del habla

La discapacidad del habla fue representada en ocho películas. La primera fue en *La combi asesina* (1982) de Alberto Mariscal donde la novia de un policía queda muda a raíz de un asalto. En su afán de venganza, los policías persiguen a los maleantes haciendo ambos grupos lo mismo, violando y asaltando. Al final los maleantes acaban con los policías.

En la segunda, a cargo de José Luis Urquieta *Silencio asesino* (1983), un secuestrador mudo se hace bueno al compadecerse de una mujer que habían secuestrado él junto con otros maleantes y que habían abusado de ella, menos el mudo y el jefe de la banda el cual muere a manos del mudo por salvar a la mujer, los otros se habían entre sí. Alberto Mariscal

---

<sup>169</sup> La primera puede verse completa en: <http://www.youtube.com/watch?v=wbpR4SMAaYs> (Último acceso el 23 de julio de 2013), y la segunda en: [http://www.youtube.com/watch?v=E8bQ7F\\_FMZU](http://www.youtube.com/watch?v=E8bQ7F_FMZU) (Último acceso el 25 de julio de 2013).

<sup>170</sup> *Trailer* en: <http://www.youtube.com/watch?v=y4Gm7msCqG4> (Último acceso el 18 de julio de 2013).

<sup>171</sup> *Tráiler* en: <http://www.youtube.com/watch?v=5w0T5CnM4nI> (Último acceso el 24 de julio de 2013).

nuevamente recurre a la discapacidad del habla en *Mente asesina* (1986) donde un mudo es el ayudante de un medico asesino al cual mata al final.

Por su parte, Fernando Duran realizó *Perseguido por la ley* (1986) donde un niño mudo es testigo de un asesinato por parte del hijo de un terrateniente, y un alcoholico es inculpado por ello. Al final, sale la verdad, pero el terrateniente persigue tanto al mudo y a Fernando, al que culparon de asesinato. En la quinta película *El ansia de matar* (1987) de Gilberto de Anda se aborda el tema de la guerrilla guatemalteca, pero la historia se centra en el secuestro de unos turistas y como el padre con la ayuda de un sacerdote dan con los guerrilleros que huían en compañía de un cocinero mudo.

Otro personaje mudo y narcotraficante aparece en una película de buenos y malos de Fernando Duran *La sucursal del infierno* (1991). Diez años después apareció *Enemigos íntimos* (2002) de Fernando Sariñana, donde Dolores Heredia interpreta a Blanca, una enfermera muda a quien su madre ya anciana tiene miedo de que se quede sola y sin marido, además quienes la rodean, incluido su novio le dicen “muda”.

Casi otros diez años después apareció la octava y última película a la cual pude acceder: *Amado* (2010)<sup>172</sup> de Marcelino Calzada donde aparece un joven “mudo” y solitario que atiende un café internet en Monterrey. Todo en su vida es rutinario hasta que conoce a una joven estudiante de medicina a la que ayuda a resolver un problema, a partir de ahí se hacen amigos, pero un suceso del pasado de Amado viene a romper la felicidad de ambos. El discapacitado heroico está presente en esta película.

### 3. Discapacidad de tipo mental

Por su parte, la discapacidad mental se puede observar en seis largometrajes. En *Vidas errantes* (1984), un drama de Juan Antonio de la Riva aparece una persona con retraso mental y que por su descuido se incendia el cine que estaba construyendo Francisco a las afueras del pueblo con el dinero que ganaba recorriendo pueblos y exhibiendo películas, por lo que tendrá que empezar de nuevo.<sup>173</sup> Diez años después, Alberto Isaac realizó *Mujeres insumisas* (1994) donde una mujer siente culpa de revelarse y dejar/abandonar a su hijo con Síndrome de Down.

El nuevo milenio llegó con *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* (2001) de Ignacio Ortiz donde a raíz de un fratricidio la maldición se va pasando de generación en generación hasta

---

<sup>172</sup> Véase en: <http://www.youtube.com/watch?v=WPOkRa86iPQ> (Último acceso 24 de mayo de 2013).

<sup>173</sup> Completa en: <http://www.youtube.com/watch?v=WBbnj7YhYXs> (Último acceso el 25 de julio de 2013).

llegar a uno que tiene insomnio y es padre de un niño autista,<sup>174</sup> y para acabar con la maldición es necesario un sacrificio. Aparece además una mujer coja que va narrando la historia de sus ancestros. Dos años después apareció *Amarte duele* (2002) de Fernando Sariñana donde aparece nuevamente el síndrome de Down. En esta película vemos como el padre trata como débil a su hijo, no así el hermano quien lo trata conforme a su edad y no paternalistamente por tener síndrome de Down. Por su parte Jaime Ruiz Ibáñez dirigió *La mitad del mundo* (2009) donde aparece un joven con cierto retraso mental y por último *Entre el día y la noche* (2011) de Bernardo Arellano donde el protagonista es un hombre mayor con autismo en la vida real. Cabe mencionar que las dos últimas que abordan el tema de la discapacidad, son producidas por el CCC.

#### 4. Discapacidad auditiva

Por último, la discapacidad auditiva fue abordada en *Bacalar* (antes *Misión Cumplida*) (2011) de Patricia Arriaga Jordán, donde si bien el tema es el tráfico de animales, también lo es el de la discapacidad, pues una niña coprotagonista, requiere de ayuda técnica para oír. Según la producción, estuvo asesorada por una especialista en sordera como puede leerse en [Noticine.com](http://Noticine.com).<sup>175</sup>

#### 5. Discapacidad como uso retórico

Por otro lado, el uso de la discapacidad como título de algún largometraje, fue *Ciudad de ciegos* (1990) de Alberto Isaac; vuelve aparecer diez años más tarde con *Amor a ciegas* (2000) de Adolfo Martínez Solares y Alberto Mariscal en coproducción México-Estados Unidos y nuevamente una década después –y a un año del término del interinato panista– con *Ciegas, sordas y divorciadas* (2011) de Carlos Samperio.

#### 6. Documentales y cortometrajes

La discapacidad no ha sido ajena a los documentales y cortometrajes. En los años que se revisaron para la presente tesis se encontraron 10 (diez) documentos audiovisuales. De manera general se pueden citar por año. En 1985 Sergio Arturo Vega Cervantes realizó *Desintegración psicomotriz en la demencia senil* abordando la problemática psicomotriz en esta enfermedad.

---

<sup>174</sup> La película puede verse completa en: <http://www.youtube.com/watch?v=Glnzqy81VIA> (Último acceso el 25 de julio de 2013).

<sup>175</sup> Véase: <http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/13114--patricia-arriaga-filma-qmision-cumplida-en-defensa-del-lobo-mexicano.html> (Último acceso el 25 de julio de 2013).

Por su parte en 1994 Sergio Naveda dirigió *Que no quede buella*, donde se narra el asesinato a cargo de sus dos sobrinos de un tío rico que se hace pasar por inválido (Quezada, 2005: 644). En 1996 Xavier Robles dirigió *El ángel de los discapacitados*, donde “un grupo de discapacitados que trabaja en la única fábrica de marquetaría de nuestro planeta y cuyos muebles, considerados como notables piezas de arte, se exportan con magnificas ventas en el extranjero” (Quezada, 2005: 38). Cuatro años después, Ulises Guzmán realizó *Malapata* (2000), corto de animación que narra las vicisitudes de un chamán en el México recién conquistado y donde para no ser acusado de herejía por la inquisición, tiene que revivir las piernas de madera del máximo jerarca.<sup>176</sup>

En 2007 aparecieron dos documentos audiovisuales: *Nacido sin* de Eva Norvind sobre el actor y músico José Flores quien nació sin brazos, y *Ojos que no ven* de Marysol Jaso donde se puede observar a Emilio, un niño con discapacidad visual y que un día su madre lo abandona en una carpintería.<sup>177</sup> Al siguiente año apareció *Susurros de luz* de Alberto Reséndiz Gómez donde vemos como Gerardo Artemio Nigenda López se dedica a la fotografía después de perder de manera definitiva la vista y sus ideas sobre la oscuridad.<sup>178</sup> Por otro lado, Roque Azcuaga con *Cárcel de carne* (2009) y mediante entrevistas a personas con esclerosis lateral amiotrófica van narrando sus vivencias con esta enfermedad neurológica. Por último, en el 2010, Leobardo Jacob Lechuga realizó el documental *José Cruz a 10 metros del infierno* sobre la relación entre la música y la esclerosis múltiple de José Cruz Camargo Zurita, líder del grupo de blues Real de Catorce; y José Antonio Cordero realizó el largometraje documental *Música ocular*, sobre un grupo de jóvenes músicos de la costa oaxaqueña a partir de sus sueños.

A lo largo de esta breve revisión de treinta años sobre otro tipo de discapacidades en el cine, se puede observar estereotipos que van desde de la inocencia a la maldad; comportamientos desde el paternalismo al abandono; los personajes, algunos son niños, otros adultos y otros más ancianos; además, en ciertas producciones se recurre a la discapacidad en los títulos de las películas.

La discapacidad con mayor incidencia en estos años fue la visual: se representó ya por el grado en parcial (tuertos) o total, por su duración temporal o permanente. Seguida por la del

---

<sup>176</sup> El corto puede ser visto en <http://www.youtube.com/watch?v=L3z7pn-GB7A> (Último acceso el 8 de noviembre de 2013).

<sup>177</sup> El corto puede verse completo en <http://www.youtube.com/watch?v=VNslKIWQfg8> (último acceso el 8 de noviembre de 2013).

<sup>178</sup> El documental puede verse completo en <http://www.youtube.com/watch?v=FGDbKUV9sW0> (último acceso el 8 de noviembre de 2013).

habla, luego la mental y por último la auditiva. Esta última la producción fue asesorada por una persona especialista en “sordera” según lo pudimos ver en la noticia.

Este breve capítulo obedeció, por un lado, para dejar constancias de otras películas que fueron encontradas en el trabajo de campo donde aparecen personajes y personas con discapacidad, por el otro, para comparar el corpus de la discapacidad motriz con otros tipos de discapacidades. En ambos corpus, el comportamiento, los estereotipos, las representaciones son las mismas, ya se trate de discapacidad visual, mental, motriz, del hablar, aunque hay que apuntar, existen excepciones.

Listado de películas citadas por tipo de discapacidad y año de producción.

#### Visual

1. Amor ciego (1980) Gustavo Nieto Roa
2. Todos los espejos llevan mi nombre (1980) Ramón Cervantes
3. California Danzing Club (1981) José J. Munguía
4. Esta y l’otra con un solo boleto (1981) Mario Cid
5. Como si fuéramos novios (1982) Sergio Véjar
6. Volveré (Solo contra la mafia) (1982) Guillermo Lansfor/Ángel Flores
7. La muerte cruzó el Rio Bravo (1984) Hernando Name
8. La Segua (1984) Antonio Yglesias
9. Al filo de la ley (misión rescate) (1985) José Luis Urquieta
10. Conexión criminal (1986) Alfonso Rosas Priego II
11. Milagro en el barrio (1989) Damián Acosta
12. Latino bar (1990) Paul Leduc
13. Muerte ciega (1991) Enrique Gómez Vadillo
14. Soy hombre...y que (1992) Jorge Manrique
15. Muralla de tinieblas (1993) Juan Fernando Pérez Gavilán
16. Edipo alcalde (1995) Jorge Alí Triana
17. La última mirada (2006) Patricia Arriaga Jordán
18. Gatilleros del Rio Bravo (1981) Pedro Galindo III
19. Los peseros (1982) José Luis Urquieta
20. Los matones del norte (1983) Alfredo B. Crevenna
21. Hermelinda linda (1984) Julio Aldama
22. Hermelinda Linda II (Súper agente 0013) (1986) Julio Aldama
23. Muertes anunciadas (1988) Julio Ruiz Llana
24. La fichera más rápida del oeste (1989) Víctor Manuel Castro
25. Comando de la muerte (1990) Alfredo Gurrola
26. El invencible ojo de vidrio (1991) Alfredo B. Crevenna

#### Habla

27. La combi asesina (1982) Alberto Mariscal
28. Silencio asesino (1983) José Luis Urquieta
29. Mente asesina (1986) Alberto Mariscal

30. Perseguido por la Ley (1986) Fernando Durán
31. El ansia de matar (1987) Gilberto de Anda
32. La sucursal del infierno (1991) Fernando Durán
33. Enemigos íntimos (2009) Fernando Sariñana
34. Amado (2010) Marcelino Calzada

#### Mental

35. Vidas errantes (1984) Juan Antonio de la Riva
36. Mujeres insumisas (1994) Alberto Isaac
37. Cuentos de hadas para dormir cocodrilos (2001) Ignacio Ortiz
38. Amarte duele (2002) Fernando Sariñana
39. La mitad del mundo (2009) Jaime Ruiz Ibáñez
40. Entre la noche y el día (2011) Bernardo Arellano

#### Auditiva

41. Bacalar (antes Misión cumplida) (2011) Patricia Arriaga Jordán

#### En el título

42. Ciudad de ciegos (1990) Alberto Cortes
43. Ciegas, sordas y divorciadas (2011) Carlos Samperio
44. Amor a ciegas (2000) Adolfo Martínez Solares y Alberto Mariscal

#### Documental/Cortometraje

1. Desintegración psicomotriz en la demencia senil (1985) Sergio A. Vega Cervantes
2. Que no quede huella (1994) Sergio Naveda
3. El ángel de los discapacitados (1996) Xavier Robles
4. Malapata (2000) Ulises Guzmán
5. Nacido sin (2007) Eva Norvind
6. Ojos que no ven (2007) Marysol Jaso
7. Susurros de luz (2008) Alberto Reséndiz Gómez
8. Cárcel del carne (2009) Roque Azcuaga
9. José Cruz a 10 metros del infierno (2010) Leobardo Jacob Lechuga
10. Música Ocular (2010) José Antonio Cordero

# ANEXO 3

## RELACIÓN DE PELÍCULAS NO ACCESIBLES

### 1980-2010

1980

1. La esperanza de los pobres (1982) Rubén Galindo
2. Territorio sin ley (1984) Fernando Duran
3. Bohemio de afición (1984) Federico Curiel
4. El hijo de Jacinto el tullido (1985) Gerardo Reyes
5. Un sábado más (1985) Sergio Véjar
6. El tres de copas (1986) Felipe Cazals
7. Asesino nocturno (1987) Fernando Durán
8. El último triunfo (1987) Fernando Durán
9. Escápate conmigo (1987/1988) René Cardona hijo<sup>179</sup>
10. La ley del coyote (1988) Miguel Ángel Martínez
11. La sombra del tunco (1988) Alfredo B. Crevenna

1990

12. Desafiando a la muerte (1990) Hernando Name
13. El Dandy y sus mujeres (1990) Víctor Manuel Castro
14. Desafiando a la muerte (1990) Hernando Name
15. Imagen de muerte (1990) Antonio de Anda
16. Venganza suicida (1990) Julio Ruiz Llana
17. Brigada rescate (1991) Miguel Marte
18. La otra parte de ti (1991) Aurora Martínez
19. Los años de Greta (1991) Alberto Bojórquez
20. Máverik, lluvia de sangre (1991)<sup>180</sup>
21. El Patrullero (1992) Alex Cox
22. El silla de ruedas II (1992) Damián Acosta
23. El silla de ruedas III (1993) Damián Acosta
24. La venganza del silla de ruedas (1993) Fernando Duran
25. En el paraíso no existe el dolor (1993) Víctor Saca
26. Hasta morir (1993) Fernando Sariñana
27. Silla de ruedas IV (1994) Damián Acosta
28. Un hilito de sangre (1994) Erwin Newmayer
29. Última llamada (en carne propia) (1996) Carlos García Agraz
30. Sin destino (1999) Leopoldo Laborde

---

<sup>179</sup> Producción 1987 (Quezada, 2005: 281) y producción 1988 (Viñas, 2004: 185)

<sup>180</sup> Moisés Viñas (2004: 311) cita esta película pero no proporciona el nombre del director y menciona que aparece una persona con autismo.

2000

31. Corazones rotos (2000) Rafael Montero
32. Pachito Rex, me voy pero no del todo (2000) Fabián Hofman
33. Familia Tortuga (2006) Carlos Imaz
34. Exquisito cadáver (2008) Adolfo Martínez Solares y Adolfo Martínez Orzynski

2010

35. La castración (2011) Ivan Lowenberg



## ANEXO 4

# RELACIÓN DE PELÍCULAS 1910-1979

Listado por años de las películas citadas en el Capítulo 1.

1910

1. Santa (1918, Luis G. Peredo)

1920

-

1930

2. Santa (1931) Antonio Moreno
3. Viviré otra vez (1939) Roberto Rodríguez

1940

4. El jorobado (Enrique de Lagardere) (1943) Jaime Salvador
5. Santa (1943) Norman Foster/Alberto Gómez de la vega
6. El intruso (1944) Mauricio Magdaleno
7. Nosotros los pobres (1947) Ismael Rodríguez
8. Ustedes los ricos (1948) Ismael Rodríguez
9. Hay lugar para dos (1948) Alejandro Galindo
10. Cuando los hijos odian (1949) Joselito Rodríguez
11. Hipólito el de Santa (1949) Fernando de Fuentes

1950

12. El amor no es ciego (1950) Alfonso Patiño Gómez
13. Los olvidados (1950) Luis Buñuel
14. El papelerito (1950) Agustín P. Delgado
15. El portero (1950) Miguel M. Delgado
16. Baile mi rey (1951) Roberto Rodríguez
17. Del rancho a la televisión (1952) Ismael Rodríguez
18. Raíces (1953) Benito Alazraki
19. El camino de la vida (1956) Alfonso Corona Blake
20. El castillo de los monstruos (1957) Julián Soler
21. El fistol del diablo II (1958) Fernando Fernández
22. El sordo (1958) Rene Cardona
23. El dolor de pagar la renta (1959) Agustín P. Delgado
24. El esqueleto de la señora Morales (1959) Rogelio A. González

1960

25. Azares rojos (1960) Alfredo B. Crevenna
26. Juan sin miedo (1960) Gilberto Gazcón
27. Locura de terror (1960) Julián Soler
28. La máscara roja (1960) Ramón Peón
29. Simitrio (1960) Emilio Gómez

30. Viridiana (1961) Luis Buñuel
31. El misterio del Huracán Ramírez (1962) Joselito Rodríguez
32. El hombre de papel (1963) Ismael Rodríguez
33. Duelo de pistoleros (1965) Miguel M. Delgado
34. El pistolero desconocido (Comandante Tijerina) (1967) Miguel M. Delgado
35. El ojo de vidrio (1967) Rene Cardona hijo
36. Vuelve el ojo de vidrio (1967) Rene Cardona hijo
37. El amor de María Isabel (1968) Federico Curiel
38. La maestra inolvidable (1968) Rene Cardona
39. Santa (1968) Emilio Gómez Muriel
40. Rubí (1969) Carlos Enrique Taboada
41. La sangre enemiga (1969) Rogelio A. González
42. El tunco Maclovio (1969) Alberto Mariscal
43. El Topo (1969) Alejandro Jodorowsky

1970

44. De qué color es el viento (1972) Servando González
45. El tuerto Angustias (1974) José Delfoss=José García D.
46. Dios los cría (1975) Federico Curiel
47. Deseos/Al filo del Agua (1977) Rafael Corkidi
48. Divinas palabras (1977) Juan Ibáñez
49. A paso de cojo (1978) Luis Alcoriza
50. Perro callejero (1979) Gilberto Gazcón
51. Cosa Fácil (1979) Alfredo Gurrola

# FUENTES

## 1. Libros y revistas impresos y en línea.

Adorno, Theodor W. y Hanns Eisler. (1976). *El cine y la música*. España: Fundamentos.

Aguado Díaz, Antonio León. (1995). *Historia de las deficiencias*. Madrid: Escuela Libre Editorial. Colección Tesis y Praxis.

Alegre de la Rosa, Olga María. (2003). *La discapacidad en el cine*. España: Octaedro.

Alegre de la Rosa, Olga María. (2002). “La discapacidad en el cine: propuestas para la acción educativa”. En *Comunicar Revista Científica de Comunicación y Educación*, 18, 130-136.

Alfeo Álvarez, Juan Carlos. (2010). “Percepción de los profesionales de cine”. En Cebrián Herreros, Mariano (Dir.). *Percepción de la imagen de las personas con discapacidad por los profesionales de los medios de comunicación*. España: Fundación ONCE.

Alonso Barahona, Fernando. (1991). *Antropología del cine*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S. A.

Aparicio, David y María Gómez-Vela. “Cine negro y discapacidad: más allá del estereotipo”. VIII Jornadas Científicas Internacionales de Investigación sobre Discapacidad, Salamanca, 14 a 16 de Marzo de 2002, <http://cdjornadas-inico.usal.es/docs/730.pdf>, consultada el 17 de julio de 2012.

Ardèvol Piera, Elisenda. “Representación y cine etnográfico”, en *Quaderns del IICA*, (Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia) núm. 10, 1997, <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/view/95377/144232>, consultada el 10 de mayo de 2013.

Arresegor, Gabriela; Matías Bisso y Sandra Raggio. “Teoría y práctica de la relación entre cine e historia”, en *Cuadernos del CISH*, Año 4, Nro. 5, 1999, [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2806/pr.2806.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2806/pr.2806.pdf), consultada el 7 de julio de 2013.

Augé, Marc. “De lo imaginario a lo “ficcional total””, en *Maguaré* no. 14, 1999, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/download/11133/11801>, consultada el 24 de octubre de 2013.

Augé, Marc. (2008). *Casablanca*. Barcelona: Gedisa.

Aviña, Rafael, 2004. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México: Océano.

Ayala Blanco, Jorge. (1991). *La disolvencia del cine mexicano*. México: Grijalbo.

Aziz Nassif, Alberto y Jorge Alonso. (2009). *México, una democracia vulnerada*. México: CIESAS/Miguel Ángel Porrúa.

Barnes, Colin. *Disabling imagery and the media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*. The British Council of Organisations of Disabled People and Ryburn Publishing, 2002, <http://disability-studies.leeds.ac.uk/files/library/Barnes-disabling-imagery.pdf>, consultada el 4 de mayo de 2013.

Belting, Hans. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: editorial Itaca.

Bergan, Ronald. (2011). *Ismos...para entender el cine*. Madrid: Turner.

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann. (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bermúdez Barrios, Nayibe. (2008). *Sujetos transnacionales: la negociación en cine y literatura*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Brimmer, Gaby y Elena Poniatowska. (1988). *Gaby Brimmer*. Barcelona: Grijalbo.

Brisset Martín, Demetrio E. “El poder en el cine”. En *Gazeta de Antropología*. No. 24, 2008, [http://www.ugr.es/~pwlac/G24\\_01Demetrio\\_Brisset\\_Martin.pdf](http://www.ugr.es/~pwlac/G24_01Demetrio_Brisset_Martin.pdf), consultada el 19 de julio 2012.

C.L./Correcámara-NOTICINE.com. “Patricia Arriaga Filma “Misión cumplida”, en defensa del lobo mexicano”, 2010, <http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/13114--patricia-arriaga-filma-qmision-cumplidaq-en-defensa-del-lobo-mexicano.html>, consultada el 25 de julio de 2013.

Canetti, Elías. (1981). *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik Editores.

Canudo, Ricciotto. (2010). “Manifiesto de las siete artes”. En Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thenevet (Eds.). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.

Carmona, Ramón. (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Casetti, Francesco. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

Castoriadis, Cornelius. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 1. Barcelona: Tusquets.

Castoriadis, Cornelius. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 2. Barcelona: Tusquets.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin. (2011). *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.

Cavell, Stanley. (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Buenos Aires: Katz Editores.

Clifford, James. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) y CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica). (2001). *Centro de Capacitación Cinematográfica 1975-2000*. México: CONACULTA/CCC.

CONADIS (Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad). Encuesta Nacional sobre Discriminación en México. Enadis 2010, [http://www.conadis.salud.gob.mx/descargas/pdf/Enadis-PCD\\_2010.pdf](http://www.conadis.salud.gob.mx/descargas/pdf/Enadis-PCD_2010.pdf), consultada el 1 de abril de 2013.

CONAPRED (Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación). (2012). *Ley Federal para Prevenir la Discriminación*. México: CONAPRED.

CONAPRED (Consejo Nacional Para Prevenir y Eliminar la Discriminación). (2010). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad/Protocolo Facultativo*. México: CONAPRED.

CONAPRED (Consejo Nacional Para Prevenir y Eliminar la Discriminación). Encuesta Nacional sobre Discriminación, Abril 2005, <http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/Resultados del Cuestionario Global.pdf>, consultada el 30 de marzo de 2013.

Contreras y Espinoza, Fernando. (1973). *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. Textos de cine 4. México: UNAM.

CONVIVE (Programa Nacional para el Bienestar y la Incorporación al Desarrollo de las Personas con Discapacidad) En <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/nrm/1/346/default.htm?s=is>, consultada el 12 de marzo de 2013.

Courtis, Christian. (2009). “La implementación de políticas antidiscriminatorias en materia de discapacidad. Dificultades y desafíos”. En Brogna, Patricia (Comp.). *Visiones y Revisiones de la Discapacidad*. México: FCE.

Cruz Cortés, Barut. (2010). *Discapacidad e identidad. Un acercamiento a la identidad de algunas personas con discapacidad motriz en el Distrito Federal*. (Tesis para obtener el grado de licenciatura). Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Darke, Anthony Paul. (1999). *The cinematic construction of disability as identified through the application of the social model of disability to six indicative films made since 1970: A day in the death of Joe Egg (1970), The raging moon (1970), The Elephant man (1980), Whose life is it anyway? (1981), Duet for one (1987) and My left foot (1989)*, <http://www.outside-centre.com/darke/paulphd/content.htm>, consultada el 29 de agosto de 2013.

Davis, Lennard J. (2006). *The disability studies reader*. USA: Routledge.

De Baecque, Antoine. (2006). “Pantallas. El cuerpo en el cine”. En Courtine, Jean-Jacques (Dir.). (2006). *Historia del cuerpo*. Vol. III. Madrid: Taurus.

- De Anda Hermoso, Patricia. (2003). "Derechos laborales de las personas con discapacidad". En Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). *Los derechos de las personas con discapacidad*. Fascículo Número 6. México: CNDH.
- De Benito Gil, Jesús. (1987). *Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine*. Madrid: Popular.
- De la Colina, José. (1997). *Miradas al cine*. México: CONACULTA.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. (1990). "La cruz y la canana (La rebelión cristera en el cine mexicano)". En *Cultura y comunicación*, primera época, 8, 119-156.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. (1992). "Cine e industria cultural: ¿Hacia un nuevo enfoque sociológico?". En *Comunicación y sociedad*, 14-15, 211-234.
- De los Reyes, Aurelio. (2011). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- Delgado Ruiz, Manuel. (1999). "Cine". En Buxó, Ma. Jesús y Jesús M. de Miguel (Eds.) *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video y televisión*. España: Proyecto A Ediciones.
- Doise, Willem. (2002). "Las relaciones entre grupos". En Moscovici, S. *Psicología social. Influencia y cambio de actitudes. Individuos y grupos*. Vol. 1. Barcelona: Paidós.
- Dudley Andrew, J. (1978). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dyer, Richard. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Madrid: Paidós.
- Egea García, Carlos y Alicia Sarabia Sánchez. "Clasificaciones de la OMS sobre discapacidad", en Boletín del Real Patronato sobre Discapacidad, No 50, 2001, <http://www.sius.net/documentos/boletin%20RP/BRPD50.pdf>, consultada el 2 de diciembre de 2012.
- Eisner, Lauren. "The spaniard and the Dwarf", S/F. [http://digital.lib.lehigh.edu/trial/reels/films/list/0\\_5\\_8\\_80](http://digital.lib.lehigh.edu/trial/reels/films/list/0_5_8_80), consultada el 30 de octubre de 2013).
- Ellis, Kathleen. (2004). *You look normal to me: the social construction of disability in Australian national cinema in the 1990s*. Thesis Doctor of Philosophy. Murdoch University, Perth, Australia, <http://researchrepository.murdoch.edu.au/63/2/02Whole.pdf>, consultada el 14 de octubre de 2013.
- Enrigue, Álvaro. (2007, Abril). "El nicho de Arriaga". En *Letras libres*, Año IX, Nro. 100, 48-50.
- Esteves-Jaramillo, Alejandra y Vesta L. Richardson López-Collada. "Hacia la erradicación de la poliomielitis: logros y restos en México". En *Salud pública de México*, vol. 54, no. 5, septiembre-octubre de 2012, [http://bvs.insp.mx/rsp/files/File/2012/vol%2054%20No%205/10-polio\(1\).pdf](http://bvs.insp.mx/rsp/files/File/2012/vol%2054%20No%205/10-polio(1).pdf), consultada el 15 de mayo de 2013.
- Fabio Sánchez, Fernando y Gerardo García Muñoz. (2010). *La luz y la guerra: el cine de la revolución mexicana*. México: CONACULTA.

- Fenichel Pitkin, Hanna. (1985). *El concepto de representación*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Fernández Reyes, Álvaro A. (2007). *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*. México: El Colegio de Michoacán.
- Fernández, Claudia y Andrew Paxman. (2001). *El tigre. Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. México: Grijalbo.
- Ferro, Marc. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Ferro, Marc. (2005). “¿A quién le pertenecen las imágenes?”. En *Istor*, Revista de historia internacional, Año V, No. 20, 49-60.
- Ferro, Marc. (1988). *Cinema and History*. Detroit: Wayne State University Press.
- Flores, Julia Isabel (2005). “Presentación”. En Doise, Willem, Alain Clémence y Fabio Lorenzi-Cioldi. *Representaciones sociales y análisis de datos*. México: Instituto Mora.
- Francescutti, Pablo. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.
- Fuentes, Mario Luis. (2002). *La asistencia social en México. Historia y perspectivas*. México: Editorial Paideia SA de CV.
- Gallardo, Francisco. “Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile”. En Chungara, Volumen 40, Revista de antropología chilena, número especial, 2008, <http://www.chungara.cl/Vols/2008/Vol40-Esp/Elementos para una Antropologia del Cine.pdf>, consultada el 2 de septiembre de 2013.
- Gamio Ríos, Amalia. (2006). “Discapacidad en México: el derecho a no ser invisible. Legislación, educación y estadística”. En Brogna, Patricia (Comp.) *Visiones y revisiones de la discapacidad*. México: FCE.
- García Alonso, J. V. (2003). *El movimiento de vida independiente. Experiencias internacionales*. Madrid: Fundación Luis Vives.
- García, Gustavo. (1997). “La gran ilusión 1966-1976”. En García, Gustavo y José Felipe Coria. *Nuevo cine mexicano*. México: Clío.
- García Riera, Emilio y Fernando Macotela. (1984). *La guía del cine mexicano: de la pantalla grande a la televisión*. México: Editorial Patria.
- García Riera, Emilio. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Ediciones Mapa/IMCINE.
- Garrido, Luis Javier. (1986). *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*. México: SEP.

Genovard, Cándido y David Casulleras. "La imagen de la vejez en el cine. Iconografía virtual e interpretación psicológica". En *Boletín de Psicología*, No. 83, 2005, <http://www.uv.es/seoane/boletin/previos/N83-1.pdf>, consultada el 18 de mayo de 2013.

Gobierno de la República. Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000. <http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/pnd.pdf>, consultada el 30 de Enero de 2013.

Gobierno de la Republica. Plan nacional de Desarrollo 2001-2006. [pnd.fox.presidencia.gob.mx/pdf/pnd\\_%201\\_3.pdf](http://pnd.fox.presidencia.gob.mx/pdf/pnd_%201_3.pdf), consultada el 30 de enero de 2013.

Gobierno de la República. Plan Nacional de Desarrollo 2007-2012. [pnd.calderon.presidencia.gob.mx/pdf/PND\\_2007-2012.pdf](http://pnd.calderon.presidencia.gob.mx/pdf/PND_2007-2012.pdf), consultada el 30 de enero de 2013.

Goffman, Erving. (2006). *Estima. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gómez García, Rodrigo. (2005). "La industria cinematográfica mexicana. Estructura, desarrollo, políticas y tendencias 1992-2003". En *Estudios sobre culturas contemporáneas*, Época II, Vol. XI, Número 22, 249-273.

Gómez, Jean-François. (2001). *Rituales y personas con discapacidad*. España: Ediciones Mensajero.

Gomezjara, Francisco A. y Delia Selene de Dios. (1973). *Sociología del cine*. México: SepSetentas.

González Vargas, Carla. (2006). *Rutas del cine mexicano 1990-2006*. México: Landucci/CONACULTA-IMCINE.

Grau Rebollo, Jorge. "Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos". En *Gaceta de antropología*, No. 21, 2005, [http://www.ugr.es/~pwlac/G21\\_03Jorge\\_Grau\\_Rebollo.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G21_03Jorge_Grau_Rebollo.html), consultada el 24 de octubre de 2013.

Grimshaw, Anna y Amanda Ravetz. (2009). *Observational cinema. Anthropology, film, and the exploration of social life*. USA: Indiana University Press.

Gubern, Román. (1982). *Historia del cine*. Volumen 1. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

Gubern, Román. (1977). *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.

Henley, Paul. (2001). "Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica". *Desacatos*. Revista de antropología social, 8, 17-36.

Heusch, Luc D. (1988). *Cine y ciencias sociales*. Material de uso interno No. 19. México: CUEC/UNAM.

Hine, Christine. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. (2009). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.

Huacuja del Toro, Malú. (1997). *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*. México: IMCINE/Plaza y Valdés.



Huerta Lara, Ma. Del Rosario. (2006). "La asistencia social en México". *Letras Jurídicas*. Revista de los investigadores del Instituto de Investigaciones Jurídicas U. V. Año 7, No. 14, 203-227.

Imbert, Gérard. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.

IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía). (2012). *Anuario estadístico de cine mexicano 2011*. México: IMCINE.

IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) et.al. (2010). *Cine y revolución. La revolución mexicana vista a través del cine*. México: IMCINE, Cineteca Nacional y otros.

INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática). (2004). *Las personas con discapacidad en México: una visión censal*. Aguascalientes: INEGI.

INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática). S/F. Directorio Nacional de Asociaciones de y para personas con discapacidad, tomo 1, [http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/registros/sociales/dir\\_discapacidad.pdf](http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/registros/sociales/dir_discapacidad.pdf), consultada el 22 de mayo de 2013.

INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática). S/F. Directorio Nacional de Asociaciones de y para personas con discapacidad, tomo 2, [http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/registros/sociales/dir\\_discapacidad2.pdf](http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/registros/sociales/dir_discapacidad2.pdf), consultada el 22 de mayo de 2013.

INEGI (Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática). S/F. Clasificación de Tipo de Discapacidad. México: INEGI, <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/aspectosmetodologicos/ClasificadoresyCatalogos/default.aspx>, consultada el 22 de mayo de 2013.

Jarvie, I. C. (1974). *Sociología del cine*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Joskowicz, Alfredo. 2008. "Ecos de la encuesta. La producción del cine mexicano: Una radiografía". En Nexos <http://www.nexos.com.mx/?p=12765>, consultada el 3 de febrero de 2014)

Lagny, Michele. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos de la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch.

Ledesma, Juan Antonio. (2008). *La imagen social de las personas con discapacidad*. Madrid: CERMI/Ediciones Cinca.

Lippmann, Walter. (1964). *La opinión pública*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Longmore, Paul K. (2003). *Why I burned my book and other essays on disability*. Philadelphia: Temple University Press.

López Arana, Susana. (1984). "El corazón de la noche". En *Dicine*, Año 1, No. 5, 12.

López Castro, Gustavo. (1984). "Nueva Jerusalén: un pueblo del más allá". *Relaciones*. Estudios de Historia y Sociedad Vol. V, No. 18, 93-114.

Lotería Nacional para la Asistencia Pública. "Historia". En <http://www1.lotenal.gob.mx/es/historia/page/0/1>, consultada el 29 de enero de 2014.

Lyotard, Jean-François. (1987). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

Maciel, David R. (2000). *El bandolero, el pocho y la raza*. México: CONACULTA/Siglo XXI editores.

Martel, Frédéric. (2011). *Cultura mainstream*. México: Taurus.

Martínez Gómez, Raciél D. (2012). *Cine de géneros: entre Adán y guerra*. México: CONACULTA/Instituto Veracruzano de la Cultura.

Martínez Suárez, José Luis. (2005). *El mundo de Santa*. Veracruz: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz.

Martínez-Salanova, Enrique. "El valor de la imagen en movimiento". *Comunicar*, Vol. V, No. 9, 2º semestre, octubre 1997, <http://issuu.com/revistacomunicar/docs/comunicar9/23?e=2692752/3369228>, consultada el 24 de octubre de 2010.

Mejía Barquera, Fernando. (1998). "Del canal 4 a Televisa". En Sánchez de Armas, Miguel Ángel (Coord.), *Apuntes para una historia de la Televisión mexicana*. México: Revista Mexicana de Comunicación/Televisa.

Mendiola, Rosa. (2012). "Con 'Peligro mortal' el videohome busca alcanzar las salas de cine en México". [En línea] en: [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=3403](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3403), consultada el 9 de septiembre de 2013.

Metz, Christian. (1971). "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de lo verosímil?" En Della Volpe, Galvano, et.al. *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza.

Millán, Margara. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: UNAM/Miguel Ángel Porrúa.

Miranda López, Raúl. (2006). *Del quinto poder al séptimo arte*. México: CONACULTA-CINETECA NACIONAL.

Mirzoeff, Nicholas. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. España: Paidós.

Monjas, Ma. Inés, Francisco Arranz y Eva Rueda. "Las personas con discapacidad en el cine". Siglo Cero, Revista Española sobre Discapacidad Intelectual, Vol. 36 (1), No. 213, 2005, <http://www.feaps.org/archivo/publicaciones-feaps/siglo-cero/numeros-gratuitos/365-n213.html>, consultada el 19 de septiembre de 2012.

Monterde, José Enrique, Marta Selva Masolier y Anna Solà Arguimbau. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal.

Montes Betancourt, Brenda (Autora). (2010). *Los derechos humanos: reto para las políticas públicas en materia de discapacidad*. México: Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia, A.C.

- Morin, Edgar. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Nelson, Jack A. (2011). "Invisible no longer: images of disability in the media". En Dente Ross, Susan y Paul Martin Lester (Ed.), *Images that injure*. Westport, Connecticut: Greenwood.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.
- Norden, Martín F. (1998). *El cine del aislamiento. El discapacitado en la historia del cine*. España: Escuela libre Editorial/Fundación ONCE.
- OIT (Organización Internacional del Trabajo). Convenio sobre la readaptación profesional y el empleo (personas inválidas) (núm. 159), 2008, [http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed\\_emp/---ifp\\_skills/documents/publication/wcms\\_106328.pdf](http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_emp/---ifp_skills/documents/publication/wcms_106328.pdf), consultada el 12 de marzo de 2013.
- OMS (Organización Mundial de la Salud)/BM (Banco Mundial). (2011). Informe mundial sobre la discapacidad. OMS, [www.who.int/iris/bitstream/10665/75356/1/9789240688230\\_spa.pdf](http://www.who.int/iris/bitstream/10665/75356/1/9789240688230_spa.pdf), consultada el 13 de marzo de 2013.
- Ontiveros Ruiz, Guillermo. (2007). *El programa nacional de solidaridad. La política social en México 1988-1994*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). "Normas Uniformes sobre la igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad" (A/RES/48/96), 1993, <http://www.un.org/spanish/disabilities/standardrules.pdf>, consultada el 12 de marzo de 2013.
- Orellana, Juan. "La falsa frontera entre ficción y realidad en el cine. Una interpretación epistemológica del realismo de André Bazin y Andréi Tarkovski", 2003, <http://www.andreitarkovski.org/articulos/orellana.html>, consultada el 4 de abril de 2013.
- Ortega y Gasset, José. (1995). *La rebelión de las masas*. Colección Obras Maestras del Milenio No.7. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Ortiz, Lorena. "De víctimas a héroes, los discapacitados en el cine". En Gaceta Universitaria, No. 217, 2001, <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/217/217-18.pdf>, consultada el 14 de octubre de 2013.
- Picazo Sánchez, Leticia. (1994). *Una década de video en México 1980-1989*. Dependencia extranjera y monopolios nacionales. México. Trillas.
- Porrás, Ferreyra, Jaime. "El cine como instrumento de reinterpretación histórica en periodos de transición democrática". En *Revista de Ciencias Sociales*, No. 122, 2008, <http://163.178.170.74/wp-content/revistas/122/07-PORRAS.pdf>, consultada el 12 de marzo de 2013.
- Powdermaker, Hortense. (1955). *Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga*. México: FCE.

Pulencio Mariño, Enrique. (S/F). El cine: análisis y estética. República de Colombia, Ministerio de Cultura. <http://es.scribd.com/doc/46630325/ENRIQUE-PULECIO-MARINO-EL-cine-analisis-y-estetica>, consultada el 24 de julio de 2013.

Quezada, Mario A. (2005). *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*. México: UNAM-CUEC.

Quintana, Ángel. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado.

Reygadas Robles Gil, Rafael. “Medio siglo de organizaciones civiles en México”. En Veredas, número especial, Revista de Pensamiento Sociológico, año 12, primer semestre de 2011, [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=6&tipo=ARTICULO&id=8185&archivo=12-576-8185lww.pdf&titulo=Medio%20siglo%20de%20organizaciones%20civiles%20en%20M%C3%A9xico](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=8185&archivo=12-576-8185lww.pdf&titulo=Medio%20siglo%20de%20organizaciones%20civiles%20en%20M%C3%A9xico), consultada el 9 de abril de 2013.

Rocha, Arturo (2000). *Nadie es ombligo en la tierra. Ayac xictli in tlaltípac. Discapacidad en el México antiguo, cultura náhuatl*. México: Teletón/Miguel Ángel Porrúa.

Romaguera I Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thenevet (Eds.). (2010). *Textos y manifiestos del cine. Estéticas, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra.

Ropper AH, Brown RH. (2007). “Parálisis motora”. En Ropper AH, Brown RH. *Principios de Neurología de Adams y Victor*. México: McGraw Hill.

Rosenstone, Robert. (2005). “La historia en imágenes/la historia en palabras”. *Istor*, Revista de historia internacional, Año V, No. 20, 91-108.

Rosenstone, Robert. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel.

Rubin, Martin. (2000). *Thrillers*. Madrid: Cambridge University press/La Factoría de Ediciones S. L.

Rueda Laffod, José y Ma. del Mar Chicharro Merayo. “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”. En Ámbitos, No. 11-12, 1er y 2º semestre, septiembre 2004, [http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/11-12/archivos11\\_12/laffond.pdf](http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/11-12/archivos11_12/laffond.pdf), consultada el 20 de febrero de 2013.

Ruiz Cortines, Adolfo. “Informes presidenciales 1953-1958. Servicio de Investigación y Análisis”, <http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-11.pdf>, consultada el 22 de octubre de 2013.

Saer, Juan José. (1999). *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*. México: Planeta.

Salazar Ugarte, Pedro y Rodrigo Gutiérrez Rivas. (2008). *El derecho a la libertad de expresión frente a la no discriminación*. México: UNAM/CONAPRED.

- Salcedo, Gerardo. (2009). "Los primeros 25 años (1983-2008)". En IMCINE. *Un imaginario fílmico, múltiples rostros, múltiples miradas. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*. México: CONACULTA-IMCINE.
- Sánchez Ruiz, Enrique E. (1991). "Hacia una cronología de la Televisión mexicana". En *Comunicación y sociedad*, No. 10-11, 263-266.
- Sánchez Vidal, Agustín. (1994). *Los expulsados del paraíso*. Madrid: Escuela Libre Editorial/Fundación ONCE.
- Sánchez, Francisco. (1999). *Océano de películas*. México: Juan Pablos Editor/COANCULTA-Cineteca Nacional.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio. (2007). "De la caverna al Chinese Theater: la pantalla de cine como espejo del drama humano". En *Revista de Comunicación*, Universidad de Piura, Perú, Volumen 6, 46-69.
- Schechner, Richard. (2012). *Estudios de la representación*. Una introducción. México: FCE.
- Secretaría de Salud/Consejo Nacional para las Personas con Discapacidad. (2009). *Programa Nacional para el Desarrollo de las Personas con Discapacidad (PRONADIS)*. México: Secretaría de Salud.
- Serrano, Raúl. "Donación de órganos en México". En [saludymedicinas.com.mx](http://www.saludymedicinas.com.mx), s/f, <http://www.saludymedicinas.com.mx/centros-de-salud/diabetes/articulos-relacionados/donacion-de-organos-en-mexico.html>, consultada el 23 de julio de 2013.
- Sloterdijk, Peter. (2005). *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Valencia: Pre-textos.
- Sorlin, Pierre. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE.
- Soublette, Gastón. (2001). *Mensajes secretos del cine*. Barcelona: Andrés Bello.
- SRE (Secretaría de Relaciones Exteriores). (2011). *Informe Inicial de México sobre el Cumplimiento de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. México: Dirección General de Derechos Humanos y Democracia/Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Sutherland, Jean-Anne y Kathryn Feltey. (2013). *Cinematic sociology. Social life in film*. Second edition. USA: Sage Publications, Inc.
- Taylor, Charles. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, Tzvetan (Comp.) (1972). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Toledano Landero, Jesús E. (2003). "Personas con discapacidad". En CNDH (Comisión Nacional de los Derechos Humanos). *Los Derechos de las Personas con Discapacidad*. Fascículo 6. México: CNDH.
- Torreblanca Navarro, Omar. (1994). *Cine y psicología. El fenómeno cinematográfico visto desde una perspectiva psicológica*. México: CONACULTA-IMCINE.

- Torres San Martín, Patricia. (2012). "Las diosas del amor, ángeles y demonios del cine mexicano". En Corona Berkin, Sarah. (Coord.). *Pura imagen*. México: CONACULTA.
- Torres-Dulce Lifante, Eduardo. (2002). "La violencia sexual en el cine". En Redondo, Santiago (Coord.). *Delincuencia sexual y sociedad*. España: Ariel.
- Tosi, Virgilio. (1993). *El cine antes de Lumière*. México: UNAM.
- Tudor, Andrew. (1975). *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Turner, Victor W. (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Turner, Victor W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Ugalde, Víctor. 2009. "La sociedad fílmica organizada y el Imcine". En Imcine. 2009. *Un imaginario fílmico, múltiples rostros, múltiples miradas. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*. México: CONACULTA-IMCINE.
- Van Gennep, Arnold. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vargas, Juan Carlos. (Septiembre 2005). "Agonía postindustrial (1990-2005)". En *Proceso*, Edición especial no. 17, The Mexican Hollywood, 16-18.
- Vásquez Rocca, Adolfo. (2008). *Peter Sloterdijk; esferas, helada cósmica y políticas de climatización*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. (2012). *El cine súper 8 en México 1970-1989*. México: UNAM.
- Verdugo Alonso, Miguel Ángel. (2005). *Personas con discapacidad. Perspectivas psicopedagógicas y rehabilitadoras*. España: Siglo XXI.
- Verdugo Alonso, Miguel Ángel. (1997). *Personas con discapacidad. La perspectiva del año 2000*. Argentina: Lumen/Humanitas.
- Vértiz, Columba. (Septiembre 2005). "Videocine a la conquista del mercado". En *Proceso*, Edición especial No. 17. The Mexican Hollywood, 79-81.
- Villafañe, Justo. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Villafañe, Justo y Norberto Mínguez. (2002). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Viñas, Moisés. (2005). *Índice general del cine mexicano*. México: CONACULTA-IMCINE.
- Weber, Max. (2009). *La política como vocación*. España: Alianza Editorial.
- Wood, Andrew G. "Blind men and fallen women: notes on modernity and Golden Age Mexican cinema". *Post Identity*, vol. 3, no. 1, Summer 2001, <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=postid;view=text;rgn=main;idno=p1d9999.0003.102>, consultada el 14 de octubre de 2013.

Woodfiel, Richard (Edit.). (1997). *Gombrich esencial*. Madrid: Debate.

Žižek, Slavoj. “The Matrix, o las dos Caras de la Perversión”. En *Acción Paralela*, # 5, 2009, <http://www.accpa.org/numero5/matrix.htm>, consultada el 12 de septiembre de 2013.

Žižek, Slavoj. (2008). “Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo”. En Žižek, Slavoj, Jorge Alemán y César Rendueles. *Arte, ideología y capitalismo*. Madrid. Círculo de Bellas Artes.

Žižek, Slavoj. (1994a). *¡Gozar tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Žižek, Slavoj. (1994b). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

## 2. Periódicos impresos y en línea

“La realidad sobre pasa a la ficción”. (2006, Noviembre 23). Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/23/index.php?section=opinion&article=a08a1cul>, consultada el 17 de octubre 2013.

“El cine, razón de Estado: Creel; Debe ser un negocio: Canales”. (2003, Mayo 23). *La Jornada*, p. 8a.

“TLC: la clave del triunfo”. (1991, Junio 13). *La jornada*, p. 23.

“Millones de latinos compran narcopelículas”. Álex Madrigal. (2010, Febrero 18). *El Universal*. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/96945.html>, consultada el 4 de mayo de 2013.

“¿Qué es el videohome? (1)”. Alejandro Alemán. (2012, Octubre, 26). *El Universal*. Disponible en: [http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs\\_detalle17284.html](http://blogs.eluniversal.com.mx/weblogs_detalle17284.html), consultada el 28 de abril de 2013.

“Nutren los narcocorridos de historias al videohome”. Alejandro Madrigal. (2011, Julio 4). *Milenio*. Disponible en: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8986327>, consultada el 4 de mayo de 2013.

“Corrido de narco. Generará corrupción el veto: Omar Valenzuela”. Claudia Peralta. (2011, Junio 3). *Noroeste.com*. Disponible en: <http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=692853>, consultada el 4 de mayo de 2013.

“Movimiento alterado: las polémicas “canciones enfermas” y la violencia como negocio”. (2013, Enero 8). *Sinenbargo.mx*. Disponible en: <http://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513>, consultada el 4 de mayo de 2013.

“Llegan cintas de acción a Monterrey”. Juan Álvaro González. (2012, Febrero 2). *El Porvenir.mx*. Disponible en: [http://www.elporvenir.mx/notas.asp?nota\\_id=559487](http://www.elporvenir.mx/notas.asp?nota_id=559487), consultada el 9 de septiembre de 2013.

### 3. Páginas de internet

Cámara de Diputados  
<http://www.diputados.gob.mx/inicio.htm>

Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Discriminación (CONAPRED)  
<http://www.conapred.org.mx/>

Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad (CONADIS)  
<http://www.conadis.salud.gob.mx/>

Diario Oficial de la Federación  
<http://dof.gob.mx/ley-reg.php>

Disability Studies  
<http://disability-studies.leeds.ac.uk/>

Lotería Nacional Para la Asistencia Pública  
<http://www1.lotenal.gob.mx/>

Movimiento Alterado  
<http://www.corridosalterados.net/category/movimiento-alterado> (Consultada el 4 de mayo de 2013)

Página oficial de la Presidencia de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000)  
<http://zedillo.presidencia.gob.mx/>

Página oficial de la Presidencia de Vicente Fox Quezada (2000-2006)  
<http://fox.presidencia.gob.mx/vicentefox/>

Página oficial de la Presidencia de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012)  
<http://calderon.presidencia.gob.mx/>

Paul Leduc  
<http://pauleduc.net/>

René May  
<http://www.renemey.org/> (Consultada el 29 de octubre de 2010).

Twiins Music Grup  
<http://twiinsmusicgroup.com/> (Consultada el 4 de mayo de 2013)



## Videos en *Youtube*

Amado: película completa

<http://www.youtube.com/watch?v=WPOkRa86iPQ>

Amor ciego: película completa

[http://www.youtube.com/watch?v=JnRnw\\_kLxNE](http://www.youtube.com/watch?v=JnRnw_kLxNE)

Comando de la muerte: trailer

<http://www.youtube.com/watch?v=y4Gm7msCqG4>

Cuento de hadas para dormir cocodrilos: película completa

<http://www.youtube.com/watch?v=Glnzqy81VIA>

Entrevista a José de la Colina

<http://www.youtube.com/watch?v=99iG-Ey9wxk>

Hermelinda Linda: Película completa

<http://www.youtube.com/watch?v=wbpR4SMAaYs>

Hermelinda Linda 2: película completa

[http://www.youtube.com/watch?v=E8bQ7F\\_FMZU](http://www.youtube.com/watch?v=E8bQ7F_FMZU)

La muerte cruzó el rio Bravo: película completa 1/6

<http://www.youtube.com/watch?v=Y1i29PVMIKM>

La risa en vacaciones 1: película completa

<http://www.youtube.com/watch?v=Wnz-5JG6-MQ>

La última mirada: trailer

<http://www.youtube.com/watch?v=5w0T5CnM4nI>

Los Peseros: película completa

<http://www.youtube.com/watch?v=AMTbxVhS1Yk>

Malapata: cortometraje completo

<http://www.youtube.com/watch?v=L3z7pn-GB7A>

Milagro en el barrio: película completa

<http://www.youtube.com/watch?v=Sfh4DGi5gM4>

Muerte ciega: trailer

<http://www.youtube.com/watch?v=iwqxCylr-60>

Muralla de tinieblas: trailer

<http://www.youtube.com/watch?v=NJkYZENzAWk>

Ojos que no ven: cortometraje completo

<http://www.youtube.com/watch?v=VNsiKIWQfg8>

Susurros de luz: cortometraje completo  
<http://www.youtube.com/watch?v=FGDbKUV9sW0>

Vidas errantes: Película completa  
<http://www.youtube.com/watch?v=WBbnj7YhYXs>

Los Cadetes de Linares: "El pata de palo" canción  
<http://www.youtube.com/watch?v=pDN9vUw-LKg>

Luis Miguel: "Ya nunca más" canción y fragmento de la película homónima  
<http://www.youtube.com/watch?v=T'ZQy7KLhAxI>

#### 4. Leyes por año de decreto<sup>181</sup>

Ley Orgánica de la Administración Pública. Diario Oficial de la Federación (29/diciembre/1976), <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/153.pdf>

Ley de Planeación. Diario Oficial de la Federación. (5/febrero/1983), [http://www.conaculta.gob.mx/programas\\_plan\\_desarrollo/Ley\\_de\\_Planeacion.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/programas_plan_desarrollo/Ley_de_Planeacion.pdf)

Ley General de Salud. Diario Oficial de la Federación. (7/febrero/1984), <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/142.pdf>

Ley Orgánica de la Lotería Nacional para la Asistencia Pública. (14/enero/1985)  
<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/155.pdf>

Ley sobre el Sistema Nacional de Asistencia Social. (Abrogada). Diario Oficial de la Federación. (9/enero/1986), <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/abro/214abro.pdf>

Ley de Estimulo y fomento del Deporte. Diario oficial de la Federación. (27/diciembre/1990), <http://www.uam.mx/difusion/comcul/leyes/leyes27.html>

Ley Federal de Cinematografía. Diario Oficial de la Federación (29/diciembre/1992), <http://www.imcine.gob.mx/media/36654.pdf>

Ley General de Educación. Diario Oficial de la Federación. (13/julio/1993), [www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/doc/137.doc](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/doc/137.doc)

Ley General de Asentamientos Humanos. Diario Oficial de la Federación. (21/julio/1993), <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/133.pdf>

Ley para las Personas con Discapacidad del Distrito Federal. Diario Oficial de la Federación. (19/diciembre/1995), [http://www.sideso.df.gob.mx/documentos/legislacion/ley\\_7.pdf](http://www.sideso.df.gob.mx/documentos/legislacion/ley_7.pdf)

---

<sup>181</sup> Todas las leyes y reglamentos fueron consultados el 6 de diciembre de 2013 para ver la disponibilidad de las mismas en internet. En el cuerpo del texto, se conservó la fecha que se consultaron las páginas.

Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación. Diario Oficial de la Federación. (11/junio/2003), <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/262.pdf>

Ley General de Desarrollo Social. Diario Oficial de la Federación. (20/enero/2004), <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/264.pdf>

Nueva Ley de Asistencia Social. Diario Oficial de la Federación. (2/septiembre/2004), <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/270.pdf>

Ley General de las Personas con Discapacidad. Diario Oficial de la Federación. (10/junio/2005), <http://www.conadis.salud.gob.mx/descargas/pdf/leypersonasdiscapacidad.pdf>

Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad. Diario Oficial de la Federación. 2011. (30/mayo/2011), <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGIPD.pdf>

## **5. Reglamentos**

Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía. Diario Oficial de la Federación. (29/marzo/2001), [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg\\_LFCine.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regley/Reg_LFCine.pdf)

Reglamento de la Ley General para la Inclusión de las Personas con Discapacidad. Diario Oficial de la Federación. (30/noviembre/2012), [http://normatecainterna.sep.gob.mx/work/models/normateca/Resource/229/1/images/reglamento\\_ley\\_general\\_inclusion\\_personas\\_discapacidad.pdf](http://normatecainterna.sep.gob.mx/work/models/normateca/Resource/229/1/images/reglamento_ley_general_inclusion_personas_discapacidad.pdf)