

# Paradigmas de familia en el Nuevo cine latinoamericano (1950-1999)

---

María Dolores Pérez Murillo\*  
[dolores.perez@uca.es]  
Universidad de Cádiz, España.

## Resumen

El presente artículo trata de utilizar el cine latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, un cine dentro de las nuevas tendencias, que nos sirve de fuente para establecer los arquetipos de familias que suelen darse en América Latina: familia nuclear, familia extensa con vínculos de sangre y de afinidad, familia monoparental nuclear y extensa, familia simultánea, y, sobre todo los fuertes vínculos de amistad, comunidad y vecindad muy comunes en el mundo latinoamericano

**Palabras clave:** Cine, América Latina, Siglo XX, Familia

## Abstract

### **Paradigms of family in the new Latin American cinema (1950-1999).**

This article tries to use the Latin American cinema of the second half of the twentieth century, a cinema within the new trends, which serves as a source to establish the archetypes of families that often occur in Latin America: nuclear family, extended family With links of blood and affinity, nuclear and extended single-parent family, simultaneous, and above all the strong bonds of friendship, community and neighborhood very common in the Latin American world

**Keywords:** Cinema, Latin America, 20th Century, Family

\* Doctora en Historia de América por la Universidad de Sevilla (España), Profesora Titular de Historia de América de la Universidad de Cádiz (España), Directora del Grupo de Investigación *Intrahistoria, Oralidad y Cultura en América Latina y Andalucía* (HUM 313).

Recibido octubre 2016.  
Aprobado diciembre 2016

## 1. Introducción

Hemos seleccionado algunos filmes, representativos del “Nuevo Cine”, que durante la segunda mitad del siglo XX manifestaron las diversas y específicas formas de familia latinoamericana, las cuales, en muchas ocasiones, vienen determinadas por la realidad de padres o madres ausentes, lo que rompe con la tipología de familia nuclear tradicional, consanguínea y afín, y da cabida a otras formas de relación como las familias reconstituidas o ensambladas, familias simultáneas poligénéticas; las monoparentales -nucleares y extendidas-; y las familias extensas, basadas estas últimas en vínculos de afinidad y, sobre todo, de consanguinidad de segundo, tercer, y, en menor medida, cuarto grado. Más allá de las complejas tipologías de familia, consanguínea y afín, el cine latinoamericano reproduce otras formas de relación social o de redes primarias, secundarias y terciarias que adquieren una singular significación, pues, en muchos casos, nos encontramos ante unas sociedades urbanas complejas, formadas por personas sin vínculos familiares, pero incluidas en redes sociales de distinto nivel como amistad, compadrazgo, profesión, paisanaje, etc.

De todo ello vamos a ir mostrando algunos ejemplos que el cine recoge, haciendo especial hincapié que las personas siempre se encuentran integradas dentro de alguna estructura, familiar o social, por lo que debemos alejarnos de tópicos facilones como aquellos de “familias desestructuradas” para aludir a otros niveles de relación familiar, distintos a la familia tradicional nuclear; pero no por ello de menor valor o entidad; aunque estén sumidos en la pobreza y en la exclusión social, pero siempre dentro de una estructura familiar o de red social, pues el individuo, como tal, en el sentido de aislado no existe, aunque sí excluido de la sociedad burguesa y capitalista, pero siempre integrado en alguna forma de estructura social o familiar, quizás no arquetípica, pero no por ello deja de ser estructura. Nuevas estructuras familiares se convierten en paradigmáticas en América Latina.

## **2. Paradigmas de familia en las décadas de los cincuenta y sesenta a través del Nuevo cine latinoamericano**

En 1950 el director español, Luis Buñuel<sup>1</sup>, desde su exilio mexicano realizó una de sus obras maestras: *Los Olvidados*<sup>2</sup> que, en mi modesta opinión da inicio al “Nuevo Cine Latinoamericano”, aunque probablemente el genio de Calanda no se lo propusiera. En *Los Olvidados*, tal como se indica desde el inicio de la película, los hechos que se reflejan están basados en la realidad, en personajes auténticos, paradigmas de lo que podemos encontrar en la periferia de cualquier gran ciudad sin excepción, en este caso Ciudad de México, donde proliferan los “hogares de miseria” que acaban convirtiéndose en verdaderos “semilleros de delincuencia”<sup>3</sup>. Durante seis meses, Luis Buñuel recorrió los barrios marginales de México DF en busca de personajes, de historias, de detalles verídicos. Buñuel pretendió hacer una película “con los ojos abiertos” desde un punto de vista documentado” como dijera el director francés Jean Vigo<sup>4</sup>

El film nos ofrece distintas formas de familia y redes relacionales: Familias nucleares, sumidas en la miseria en las que la figura paterna es un ser derrotado, incapaz de llevar a cabo, por falta de trabajo, el rol proveedor que la sociedad patriarcal siempre otorga al cabeza de familia, la frustración lo lleva y al alcohol y eso obliga a sus hijos a echarse a la calle para buscar comida para sí mismos y para el resto de la familia.

---

<sup>1</sup> BERGALA, Alain: *Luis Buñuel*. Cahiers de Cinema. Collection Grands Cinéastes. París 2007. Edición Particular para El País Prisa Innova SL. Madrid, 2008

<sup>2</sup> *Ibíd*em, pp. 31-37

<sup>3</sup> PÉREZ MURILLO, M<sup>a</sup> Dolores. y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David: *La Memoria Filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid, IEPALA Editorial y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2002

<sup>4</sup> BERGALA, A., *op.cit.*, p. 32

También encontramos el arquetipo de familia monoparental (monomarental) constituida por la madre de familia y los hijos, mujer que lleva la carga familiar sola, cansada y agobiada por el peso de los días, limpiando casas ajenas para desarrollar la función de proveedora de una familia numerosa, formada por 4 hijos de padres distintos, lo que define a su núcleo familiar en monoparental extendido. Esta mujer, cuando era casi una niña, fue violada y abandonada a su suerte, fruto de esa circunstancia es su hijo mayor, Pedro, no querido porque encarna la agresión que ella recibió. La que un día fue víctima, y sigue siéndolo en muchos aspectos de su vida, genera por su falta de cariño e indiferencia el trágico destino de su hijo, Pedro, que busca el afecto que le es negado en los sueños, donde sublima a su madre entre la mística y la erótica; y, por otro lado, el hijo abandonado (desolado), ante la humana necesidad de pertenencia a un grupo, buscará el reconocimiento e identidad en redes sociales pandilleras, excluidas y marginales que disfrutan extorsionando el “orden social” del que están excluidos.



Fotograma de *Los Olvidados* ejemplo de familia monoparental extensa

Siguiendo con el paradigma de familia monoparental (monomarental) también hallamos de casos diferentes al anterior como es el de la madre enferma, que deja de ser proveedora, que ya no puede asumir la carga familiar y la delega en su hija mayor, Merche, que es la que lleva para adelante toda la casa donde animales y personas conviven en el hacinamiento de la unidad doméstica.

En *Los Olvidados* también somos espectadores del drama de muchos niños que son abandonados por sus padres, y que en el film está representado por “Ojitos”, al que su padre lo ha abandonado en el mercado y él, que no termina de creérselo, lo espera todos los días en la esquina donde se despidieron. La mirada de “Ojitos” (apodo que le pone Merche al descubrir unos ojos limpios capaces de ver) no está contaminada por la miseria urbana y sus consecuencias, pues viene del mundo rural. Representa al niño que todavía es ingenuo y limpio, a pesar de habersele abandonado. Abandono que es fruto de la pobreza como bien le dijo “D. Carmelo” (el ciego) al referirse al padre: “*No regresará. Estas cosas pasan todos los días. Hay mucha miseria y las bocas estorban*”, convirtiéndose “Ojitos” en el lazarillo del ciego, D. Carmelo, estableciéndose así un vínculo o red social de carácter secundario.

En 1963 Nelson Pereira dos Santos<sup>5</sup>, uno de los padres del “Cinema Nôvo” brasileño, adaptó la novela *Vidas Secas* de Graciliano Ramos<sup>6</sup> a la película a la que tituló igual y cuya acción transcurre en la década de los treinta y cuarenta del pasado siglo XX. En todo momento el film, fiel a la novela, pretende reflejar el éxodo migratorio de un medio rural inhóspito, concretamente de la región nordestina (Sertão), hacia la ciudad. A lo largo de la obra se plantea la universal alternativa entre dos mundos enfrentados: la “civilización”, simbolizada por la ciudad; y la “barbarie”, representada en el medio rural. La intención del director es, como bien se expone en el film, denunciar la situación de endémica pobreza y subdesarrollo del Brasil rural nordestino, del Sertão, como causas del secular trasiego humano hacia zonas urbanas costeras (San Salvador de Bahía o Río de Janeiro) que “ofrecen” más alternativas a la miseria humana. El período cronológico de la novela y del film se sitúa en la época del gobierno de Getulio Vargas<sup>7</sup>.



Fotograma película *Vidas Secas*. Ejemplo de familiar nuclear

Por ello Nelson Pereira con *Vidas Secas* pretende recordar y testimoniar una realidad cultural y humana de la que han hecho caso omiso los distintos gobiernos brasileños que, desde las ciudades costeras, se miran y proyectan hacia Europa a la que venden la imagen de un gran país, el país del futuro, un país alegre, “vacío” en su interior, que necesita “abrir sus puertas” y “blanquear” a su población. En esta película la familia nuclear tradicional es la principal protagonista. Familia constituida por un matrimonio con dos hijos varones y un perro, llamado “ballena”, que en un eterno viaje a ninguna parte deambulan por el Sertão en busca de trabajo y de mejor vida, al menos, de una vida “civilizada”, de una vida “como la de las personas”; pero ese “vagar” es como un infierno, al respecto dice uno de los protagonistas: “el infierno es un camino nada más...”. La vida itinerante es el infierno del más acá. La región del Sertão con sus

---

<sup>5</sup> SALEM, Helena: *Nelson Pereira dos Santos*. Cátedra. Filmoteca Española. Cineastas Latinoamericanos. Madrid. 1997

<sup>6</sup> RAMOS, Graciliano : *Vidas Secas* [primera edición 1938]. Espasa Calpe. Colección Austral. Madrid, 1974

<sup>7</sup> El Gobierno de Getúlio Vargas se extiende desde 1937 hasta 1954 con dos etapas presidenciales (Golpe de Estado de 1937 y dictadura hasta 1951/ y segundo período presidencial desde las elecciones de 1951 hasta el suicidio de Getulio Vargas en 1954), a lo largo de los diecisiete años de “Varguismo” el Brasil está conformando su identidad nacional con toda una simbología, propia de las dictaduras de los años treinta: banderas, himnos, discursos “patrioter” emocionales dirigidos a las clases medias y populares urbanas, continuas exhibiciones de la grandeza del país manifiestas en lo folklórico como el carnaval, las escuelas de samba y el fútbol; en definitiva “populismo urbano” que ignora las grandes bolsas de miseria del interior, a saber : el Brasil rural , la “barbarie” (Nota de la Autora)

pedras calientes es un mal lugar para vivir, es físicamente similar al infierno de nuestro imaginario católico al que van los condenados. Asistimos a una recreación de un Brasil profundo, inhóspito, del interior, ignorado e ignorante, frente al folklorismo urbano del que el “varguismo” hizo gala e insignia nacional. A través de *Vidas Secas* y desde los primeros momentos contemplamos el arquetipo hetero-patriarcal de familia nuclear tradicional campesina cuyos miembros responden a un rol perfectamente diseñado o estructurado:

El “*padre*”, de nombre Fabiano, es alto y de raza blanca, lo que significa el carácter superior y jerárquico del “pater familias” dentro de la unidad doméstica. Fabiano pertenece al mundo de la ganadería, y en esa emigración con su familia por el Sertão, tras abandonar la hacienda de don Tomás, intenta buscar trabajo en el mundo de las estancias ganaderas. Sueña con trabajar para sobrevivir sin más aspiraciones que a la sombra de un patrón que le cobije en el desierto real y existencial. El padre es paradigma del conformismo que, ante las dificultades, se paraliza, él mismo dice “con tanta sequía y tanto sol no podemos hacer nada”.

La “*madre*” simbólicamente se nos presenta como un ser inferior: su raza es más oscura (casi mulata), su estatura es pequeña, y carga en su cabeza con un baúl, éste es el símbolo de lo doméstico que siempre es peso y responsabilidad de la mujer; pero la madre sueña con un futuro material mejor. Su monólogo interior es vivir algún día ella y su familia como seres civilizados: “dormiremos en camas de cuero como el patrón don Tomás... vamos a ser personas...”. Su identidad como madre cobra sentido al proyectarse en sus hijos. También la madre simboliza la tradición religiosa, modelo de mujer sumisa y maternal, siempre animada por la esperanza de conseguir una mejor vida material para sus hijos.

Los “*hijos*” son dos varones sin apenas relación entre ellos, el perro, llamado “ballena”, es el único aglutinante, lo único entrañable de unas infancias truncadas e inexistentes. Los hijos tienen un rol de personas para su madre, son la razón del eterno peregrinaje de la misma; sin embargo para el padre los hijos no son más que los animales, pues cuando se sacrifica al perro porque no hay comida, la madre pregunta: “¿qué pensarán los chicos?”; y el padre responde “bicho pequeño no piensa”. No obstante, los hijos, en función de su edad, tienen roles bien definidos desde el principio, siendo el hijo mayor el que debe llevar más carga o responsabilidad.

En 1966, el director cubano Tomás Gutiérrez Alea<sup>8</sup>, en su película *La muerte de un burócrata*, cuestiona una revolución instalada en el poder que hace de la “meritocracia” y de la “absurdocracia” los principales agentes y brazo armado del nuevo régimen de “revolución institucionalizada, congelada e inmovilista *La muerte de un burócrata* se caracteriza por el empleo del humor negro, de la caricatura y de la irreverencia, una irreverencia que llega a ser desafiante. Todo el film es una exagerada y esperpéntica crítica a la burocracia que solo ocasiona extorsión en la vida cotidiana. La película es de tal hiperrealismo que nos conduce a escenas verdaderamente surrealistas, en esta obra se podría aplicar aquello de “la realidad supera a la ficción”. El film es una crítica a las falsas apariencias, a los discursos politiqueros de los mediocres que siempre han existido antes y durante la Revolución. Esta película ridiculiza el culto a las apariencias. No solo denuncia la institucionalización de la Revolución, sino también el machismo y el racismo.

*Muerte de un Burócrata* nos ofrece una tipología familiar extensa fundamentada en un tercer grado de consanguinidad, que representan los dos protagonistas de la unidad doméstica, constituida por Juanchín y su tía. El primero es el actor principal de la película. Se trata de un hombre honesto y trabajador, dibujante de profesión que vive con su tía. Esta es una mujer anciana que acaba de enviudar y se encuentra desvalida ante la burocracia, pues desconoce los

---

<sup>8</sup> ÉVORA, José Antonio : *Tomás Gutiérrez Alea*. Cátedra. Filmoteca Española. Cineastas Latinoamericanos. Madrid. 1996

trámites burocráticos para poder cobrar su pensión de viudedad, ella siempre ha estado relegada al papel de “ama de casa” y a la tradicional división de roles entre hombre y mujer: el hombre es el encargado de resolver los asuntos públicos, y en este caso le tocará a su sobrino tomar el rol de enfrentarse a lo público y a la sinrazón de la burocracia.



Fotograma de *Muerte de un burócrata*. Ejemplo de familia extensa tercer grado de consanguinidad

En 1969, Jorge Sanjinés, con su película *Yawar Malku*, film entre la ficción y el documental nos refiere la intromisión del imperialismo en el control de natalidad de las comunidades indígenas, intromisión planificada por la “Alianza para el Progreso”, y que se tradujo como un auténtico genocidio materializado en la esterilización de las mujeres indígenas.



Fotograma de *Yawar Malku*: Los hombres de la comunidad indígena frente a los gringos

Cuando en 1969 la película *Yawar Mallku* iba a ser estrenada en La Paz, el alcalde de la ciudad prohibió su exhibición por considerarla subversiva. Sólo después de la presión de los medios de comunicación dio marcha atrás a su decisión y dejó que el film fuera proyectado para el gran público. Como suele ocurrir cada vez que algo se prohíbe, *Yawar Mallku* multiplicó el interés que ya de por sí despertaba<sup>9</sup>. Mas no es ésta (la esterilización de las

---

<sup>9</sup> PÉREZ, M<sup>a</sup> D., y FERNÁNDEZ, D., op. cit., pág 73

mujeres indígenas) la única cuestión que plantea, Jorge Sanjinés hace todo un alegato a favor de la identidad de los pueblos indígenas. Para ello no duda en recrearse sin prisas en todo tipo de ritos y costumbres con la doble finalidad de reivindicarlos y difundirlos. Al mismo tiempo, aprovecha la ocasión para plantear con crudeza la incomunicación y el choque cultural existente entre el mundo rural (indígena) y la ciudad (blanca-mestiza), contraste que es una constante en su obra cinematográfica<sup>10</sup>.

Como suele ser habitual en Jorge Sanjinés, el verdadero protagonista es el mundo indígena en su conjunto, la comunidad, esas redes sociales primarias y fuertemente enraizadas y solidarias, aunque, eso sí, fija su atención de forma especial en algunos personajes concretos: el matrimonio formado por Ignacio y Paulina que viven en la comunidad, y Sixto, hermano de Ignacio, que ha emigrado a La Paz, en donde cada día lucha por “reinventarse” una identidad mestiza ante el rechazo y hostilidad del medio urbano.

El film se inicia con la frustración y el dolor de Ignacio por haber perdido a su hijo, así como con el reproche que le hace a su esposa, Paulina, por haber confiado en los extranjeros, en el centro de maternidad que los gringos instalaron en el pueblo con fines aparentemente altruistas como el de “la educación en la salud femenina”; pero cuyo cometido real fue la práctica de abortos y la esterilización de las mujeres indígenas en “aras del progreso”<sup>11</sup>. Con este punto de partida, la historia irá hilvanándose a través de escenas en diferentes niveles temporales que nos llevarán paralelamente al pasado y al presente, narrativa fílmica del “flashback” que, al mismo tiempo que nos va haciendo comprensible la trama poco a poco, le sirve al director para realizar el contraste entre el mundo rural y el mundo urbano, entre la “civilización” versus “barbarie”. En *Yawar Malku* aparecen paradigmas de familia como la tradicional campesina indígena, nuclear y extensa, frustrada en su intento de supervivencia ante la “Modernidad”<sup>12</sup>; por otra parte podemos significar la red relacional comunitaria o red primaria. Como contrapartida al mundo indígena, aparece la familia nuclear de la élite blanca, no sometida al control de natalidad, y cuyos niños hablan desde pequeños inglés, apenas saben español e ignoran el quechua.

### 3. Paradigmas de familia desde las décadas de los ochenta al siglo XXI

En la década de los setenta el “Nuevo Cine Latinoamericano” sufre un parón debido a las censuras impuestas por los sangrientos Golpes de Estado y Dictaduras que se enseñorearon por todo el Subcontinente y que, en esos años, obligaron a la mayoría de los cineastas a tomar el camino del exilio. No obstante, en dicha década se produjeron interesantes films políticos (documentales y de ficción) como *México. La Revolución Congelada* (1973) de Raymundo Gleyzer; *Patagonia Rebelde* (1974) de Héctor Olivera; *La Batalla de Chile* (1973) de Patricio Guzmán.

En la década de los ochenta con el inicio de las transiciones democráticas resurgirán viejos y nuevos realizadores representantes de ese espíritu que caracterizaba al cine de autor de

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág., 77

<sup>11</sup> Los indígenas quedaron excluidos en la construcción del Estado Liberal y en la idea de progreso del siglo XIX. Por ello, basándose en el *darwinismo social* se les consideró raza inferior lo cual justificó genocidios planificados en todo el Continente, desde Norteamérica a la Patagonia y Tierra del Fuego. Los espacios habitados por indígenas se consideraron “vacíos” lo que justificó las “campañas del desierto” orquestadas en la Patagonia argentina por Julio Argentino Roca. Los espacios “vacíos”, desocupados violentamente, se convirtieron en reclamo de una inmigración blanca europea que formaría parte de las estrategias de blanqueamiento de los Estados liberales; pero el genocidio no se quedó en el siglo XIX sino que en pleno siglo XX la “Alianza para el Progreso” mermó a las comunidades indígenas con prácticas abortivas y de esterilización en aras, valga la redundancia, del “progreso” (Nota de la Autora)

<sup>12</sup> PÉREZ, M<sup>a</sup> D., y FERNÁNDEZ, D., op. cit., pág., 75.

los años cincuenta y sesenta. Un país como Argentina, recién salida de la dictadura, revelará magníficas producciones fílmicas sobre su reciente memoria histórica. Así, tras la llegada de la democracia con Raúl Alfonsín, se comenzó a asumir el trauma sufrido en la última dictadura o “proceso de reorganización nacional” (1976-1983), surgiendo un cine de denuncia, cuyo objetivo primordial fue narrar el dolor, el testimonio cruel, que significó para muchos la tortura y el “secuestro”.



Fotograma de *La Historia Oficial*. Familia aparentemente nuclear

Los lenguajes audiovisuales resignificaron un estilo de época, un contexto, una sociedad abatida por la opresión y lo cruento de las experiencias de la post-dictadura<sup>13</sup>. Así hubo obras que llegaron a cosechar innumerables éxitos como *La Historia Oficial* de Luis Puenzo, de 1985, que obtuvo el Oscar a la mejor película de habla no inglesa en el certamen de 1986. *La Historia Oficial* nos muestra el arquetipo de familia nuclear burguesa al igual que plantea un tema de candente actualidad como es el de los bebés robados a sus madres, encarceladas, para darlos en adopción a militares.

También ese mismo año de 1986 y con una difusión menos universal, pero sí intimista y desgarradora, Héctor Olivera realizó *La noche de los lápices*, nombre con el que se conoció al operativo que tuvo lugar en la madrugada del 16 de septiembre de 1976, comandado por las Fuerzas del Primer Cuerpo del Ejército y de la Policía de Buenos Aires al mando del General Ramón Camps. En este operativo secuestraron a 15 adolescentes (de edades comprendidas entre 14 y 18 años), todos estudiantes de secundaria de las ciudad de La Plata. *La noche de los lápices* se hace eco del paradigma de familia nuclear, blanca, urbana y burguesa.

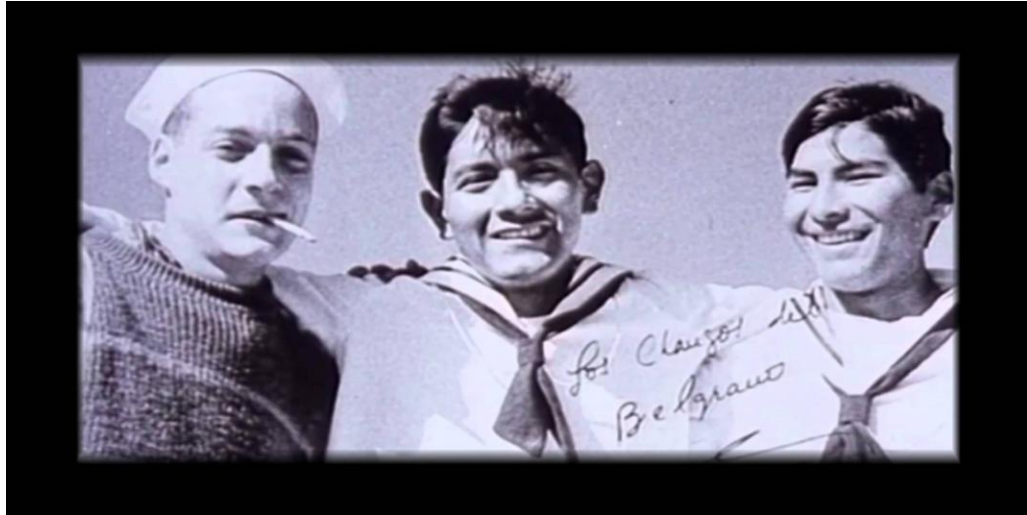
Siguiendo con el análisis tipológico de la familia latinoamericana, llegamos al año 1987 y a la obra del cineasta Miguel Pereyra *La Deuda Interna* que rescata del “olvido” a la dictadura (1976-1983) y las nefastas consecuencias de la guerra de las Malvinas. La acción de *La Deuda Interna* se inicia en 1964 con el nacimiento de su protagonista, Verónico, pero la coyuntura histórica que refleja el film nos sitúa en la última dictadura militar (1976-1983). Su espacio geográfico es la región del noroeste argentino (provincia de Jujuy), zona en la que existe la mayor concentración de población indígena del país, *los collas*, que sobreviven en un clima frío, árido de grandes oscilaciones térmicas propias de la puna, en concreto la puna jujeña, ese espacio “olvidado” es rescatado por Pereyra para denunciar que hay lugares de la geografía argentina que sólo interesan al gobierno central, al gobierno de la megalópolis

---

<sup>13</sup> [perio.unlp.edu.ar/.../la\\_construccion\\_de\\_la\\_marginalidad\\_en\\_el\\_cine\\_argentino\\_y\\_brasileño](http://perio.unlp.edu.ar/.../la_construccion_de_la_marginalidad_en_el_cine_argentino_y_brasileño). Página web. Última consulta octubre de 2016.



porteña, para reclutar de ellos a los “cabecitas negras”, carne de cañón, de absurdas guerras patrioterías como fue la de las Malvinas. También *La deuda interna* denuncia cómo el régimen de terror, de forma sistemática a lo largo de toda la Argentina, llegó incluso a los lugares más recónditos y olvidados<sup>14</sup>.



Fotograma de la película *La Deuda Interna*

Respecto al paradigma de familia en *La Deuda Interna* aparece el tema recurrente del “padre ausente” y el paradigma de familia extensa formada por dos personas –abuela y nieto– unidas en segundo grado de consanguinidad.

Lo que deja patente las migraciones internas, pues el padre, tras enviudar, abandona el hogar de su madre, encomendándole a esta el cuidado de su “guaguüita”, pues él intentará buscar un mejor futuro para todos emigrando a la ciudad, bajando de la puna, a Jujuy para trabajar en algún ingenio azucarero. También en el film de Pereyra aparecen nítidamente las redes relacionales primarias, estableciéndose una hermosa relación entre el niño de padre ausente y el maestro urbano llegado a la escuelita de la puna jujeña, dándose el encuentro y el debate entre “civilización y barbarie” siempre presente en el Nuevo Cine Latinoamericano; pero en este caso no es un pulso sino un diálogo integrador de todo un país que no debe olvidar sus “deudas internas”.

Al finalizar la década de los ochenta el director peruano, Francisco J. Lombardi, realiza *Caídos del Cielo*. A partir de tres historias paralelas cuyo punto en común es la presencia constante del infortunio y la muerte, el realizador peruano nos traza en *Caídos del cielo* un completo retrato de la sociedad limeña a finales de la década de los ochenta, un cuadro en el cual la fuerte crisis económica que vivió el Perú durante la presidencia del aprista Alan García (1985-1990) es el lienzo básico en el que se despliegan las imágenes de la película.

El film tiene como guion adaptado un relato de J.R. Ribeyro titulado *Gallinazos sin plumas*, las historias que nos propone Lombardi nos muestran a unos personajes que, como los gallinazos, viven de la basura, de los desperdicios o, haciendo un sencillo paralelismo, de las miserias humanas, pues si bien en el caso de la familia extensa que habita en el suburbio limeño tiene parecido en su forma de vida con el de estas aves carroñeras, no es menos parecida la situación del locutor de radio, representante de la clase media, que vive de contrarrestar con falsas esperanzas las desgracias de los más desfavorecidos; o también el matrimonio de ancianos propietarios, representantes de una oligarquía en decadencia, cuyos

---

<sup>14</sup> PÉREZ, M<sup>a</sup> D. , y FERNÁNDEZ, D. , op., cit., págs..., 137-143

únicos ingresos consisten en la recaudación de los alquileres de unos inquilinos que, en la mayoría de los casos, no tienen con qué pagarles.



Fotograma de la película *Caídos del Cielo*. Los oligarcas decadentes y marginalidad

Pero sin duda, entre todos estos “gallinazos” destacan otros que, si bien en la película ocupan un papel secundario, son personajes bastante representativos de una sociedad en crisis, personas que no dudan en aprovecharse de la desgracia ajena para enriquecerse. Nos estamos refiriendo a los especuladores inmobiliarios, a los compradores de recuerdos familiares, o a otros que, favorecidos por la fuerte crisis económica del Perú de los años ochenta, dejan a un lado sus escrúpulos para construir rápidas fortunas jugando con la situación desesperanzada en que se ve sumida la mayoría de la población.<sup>15</sup>

En cuanto a las tipologías familiares del film, destacamos la de “la familia nuclear”, Díaz-Canseco, que aspira a la inmortalidad. El matrimonio “Díaz Canseco” o la decadente “oligarquía”, representante de los valores de la antigua aristocracia terrateniente peruana, una clase que, pese a haber perdido gran parte de sus riquezas materiales, mantiene una mentalidad tradicional, de corte colonial, basada en el culto al “apellido” y a la “limpieza de sangre”, una mentalidad apoyada en el racismo y en el orgullo como valores.

El marido, don Lisardo, descendiente directo de españoles de la Colonia, mantiene aún los impecables ademanes de un caballero de su clase (no pierde la “compostura” ni el decoro), aunque las circunstancias de decadencia material le obliguen a tratar con personas de menor condición social o con advenedizos recientemente enriquecidos. Perdida la hacienda familiar como consecuencia de las expropiaciones de tierra llevadas a cabo por el gobierno militar, de corte nacionalista y revolucionario, del general Velasco Alvarado (1968-1976) y empobrecido a causa de la tremenda inflación, a don Lisardo y a su esposa, doña Jesusita, no tienen más opción que el intentar mantener su status social más allá de la muerte.

El honor social post-mortem les lleva a invertir la mediana fortuna que les queda en la edificación de un magnífico mausoleo familiar, resistente en el tiempo y en el espacio a los movimientos sísmicos y a las convulsiones socio-económicas del Perú. El matrimonio “Díaz Canseco”, carente de herederos, pues su único hijo ha fallecido años atrás, invertirán los restos de su fortuna en un templete marmóreo y antisísmico, destinado a salvaguardar su dignidad y posición para toda la eternidad. Cegada en esa esperanza, doña Jesusita de Díaz Canseco parece vivir aislada de la realidad, con el alma y la vida puestas en el momento en el que sus restos

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, págs..., 295-296

descansen para siempre, junto a los de su marido y a los de su hijo, en el pequeño y soleado "palacete-tumba" que ha ido engullendo las últimas riquezas de una aristocracia decadente.

La construcción material del más allá, la edificación del monumento funerario, ha llevado al matrimonio a desprenderse en esta vida de todo lo material, de todos sus recuerdos e, incluso, de su propia casa. Pero, paradójicamente, a pesar de su continua degradación económica, la pareja de ancianos parecen ser los únicos que culminan su historia con un final aparentemente feliz, ya que a pesar de hallarse recluidos en un asilo en el que se ven igualados a otros ancianos de diversas procedencias sociales, don Lisardo se muestra feliz por haber cumplido el sueño de su esposa, aun renunciando a todo lo que para él significaba algo; mientras la esposa, doña Jesusita, continua ilusionada imaginando el transcurrir de su eterno descanso post-mortem junto al ilustre esposo y al único hijo perdido trágicamente en este "valle de lágrimas", que es la vida terrenal<sup>16</sup>.

Otro paradigma familiar representado en el film es el de una familia extensa cuyos lazos responden al segundo grado de consanguinidad, formada por dos adolescentes, cuya madre emigró a los EE.UU, y la abuela que habitan en los suburbios de Lima. A través de esta familia nos sumergimos en las duras condiciones de vida de las clases marginales de todas las grandes ciudades de América Latina. En un mundo donde hasta la basura tiene dueño y en el que la única salida posible del vertedero es la emigración a los EEUU.

Y llegamos a la década de los noventa que es prolija en filmes donde apreciamos familias nucleares, extensas, monoparentales, reconstituidas o ensambladas, además de diversas redes sociales y de relación, de carácter primario y secundario. Títulos de películas argentinas como *El Viaje* (1991) de Fernando Ezequiel Pino Solanas y *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain muestran arquetipos de familias nucleares o ensambladas de clase media.

*La Estrategia del caracol* (1993) del colombiano Sergio Cabrera, revela la importancia de las redes sociales primarias a través del concepto de vecindad, y como las relaciones sociales de base pueden constituirse en células de esperanza, dignidad, y de resistencia ante un sistema injusto y opresor. Del mismo realizador es *Águilas no cazan moscas* (1994) donde antepone la amistad por encima de las falsas apariencias y de los rumores, propios de una sociedad heteropatriarcal y falocrática que, en aras del sentido del "honor" o de la "honra", pretende socavar las sanas relaciones de una familia.

*Estación Central de Brasil* (1998) de Walter Salles, *La Vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria y *La Virgen de los sicarios* (1999) de Barbet Schroeder vuelven a mostrarnos el rostro de los invisibles, de los olvidados, de los niños de la calle, de padres ausentes, de la soledad del retorno y unas nuevas búsquedas de relación más allá de arquetipos y cánones tradicionales; nuevas relaciones basadas en la amistad por encima de status social, del sexo y de la edad. Referimos a continuación algunos de los títulos propuestos

El director argentino Fernando Ezequiel Pino Solanas en *El Viaje* (1991)<sup>17</sup> nos conduce por toda América Latina desde Ushuaia a México a través de la mirada de un joven de clase media, Martín Nunca, que busca al padre ausente a lo largo de todo un Continente, viaje que le lleva a tomar conciencia de un mundo dual, de fuertes contrastes, y de las realidades sociales y económicas de una "terra em transe" que, parangonando a Glauber Rocha, sigue dominada y colonizada. *El Viaje* nos habla de familias burguesas de raza blanca, nucleares, extensas, y reconstituidas; pero también se adentra en el mundo indígena, en la emigración del campo a la ciudad y la violencia de clase y género ejercida sobre la mujer y que genera la perpetuación de

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág., 297

<sup>17</sup> PÉREZ MURILLO, M D. : "Neoliberalismo en Argentina a finales del siglo XX a través de la película *el Viaje* de Fernando Ezequiel Pino Solanas" En SALVADOR VENTURA, Francisco (ed.) : *Cine y Autor*. Volumen 1, pp.,: 45-57 Intramar Ediciones. Santa Cruz de Tenerife, 2013

nuevas familias monoparentales (“monomarentales”) vinculadas a la pobreza material y discriminación racial.

El realizador argentino Adolfo Aristarain con *Un lugar en el mundo* (1992)<sup>18</sup> revela la emigración interior desde la “civilización” a la “barbarie”, éxodo emprendido por una burguesía porteña intelectual que fue víctima de la última dictadura, el eufemísticamente denominado “Proceso de Reorganización Nacional” llevado a cabo por la Junta Militar entre 1976 y 1982, “proceso” que tuvo el elevado coste humano de treinta mil desaparecidos.



Fotograma de *Un lugar en el mundo*

Algunos de los protagonistas tuvieron la suerte de poder “huir”: primero a Brasil y después a Europa y, en el caso que nos ocupa, a España, donde en Madrid permanecieron ocho años, allí la pareja protagonista concibió un hijo; y vuelta la democracia a su país dicha familiar nuclear retornó, pero extraños en su medio urbano, en Buenos Aires, donde los amigos habían desaparecido, decidieron auto-exilarse de la teoría urbana del pasado y emprender el camino de la “praxis” en un lugar, triste y desolado, de la Argentina profunda y rural, en el lugar al que se denomina en la ficción cinematográfica “Valle Bermejo”, ubicado en la provincia de San Luis (región de Cuyo), a más de 1000 kilómetros de la megalópolis (a 12 horas de Buenos Aires en autobús). Alejados de la “civilización” pretenderán poner en práctica la utopía marxista, no exenta, de humanitarismo solidario judeocristiano.

El film presenta a una familia nuclear (padre, la madre e hijo), blanca y burguesa, forjada en el exilio, familia progresista y utópica en la que cada uno tiene un rol familiar y de proyección social perfectamente definidos; pero es un núcleo abierto a los fuertes vínculos de amistad, lo que lleva a generar una estructura de familia casi extensa, basada en lo que podríamos denominar “parentesco psíquico”. En el polo opuesto se nos presenta una familia rural mestiza, monoparental (por línea masculina) sometida a la dictadura del más puro heteropatriarcado.

Sergio Cabrera realizó *La Estrategia del caracol* (1993)<sup>19</sup> en ella nos revela la importancia de los vínculos humanos más allá de los diversos grados de consanguinidad. La película narra las vicisitudes de una pequeña comunidad de vecinos de baja extracción social, habitantes de un antiguo palacio, la casa Uribe, situado en el centro de la ciudad (Bogotá). Dichos vecinos se hallan amenazados por un inminente desalojo de la vivienda, que es

---

<sup>18</sup> PÉREZ M<sup>a</sup> D y FERNÁNDEZ, D., op. cit., págs., 333-339

<sup>19</sup> *Ibidem*, págs., 237-243

reclamada por un descendiente de los antiguos propietarios de la finca. El centro urbano vuelve a revalorizarse como lugar de decisión financiera o de nuevos centros comerciales por lo que su valor se multiplica, de ahí el interés del “heredero” en recuperar el solar.

Los inquilinos intentan primero mantenerse en la casa recurriendo a la legalidad ya que una de sus habitantes ha vivido más de cincuenta años en la misma, lo que le da derecho a reclamar la propiedad de la casa, pero este recurso no prospera porque la ley es fácilmente maleable en manos de los poderosos. Conscientes de que el desalojo les conduciría a vivir en el desarraigo y en la marginalidad, deciden luchar juntos para mantener o buscar un espacio digno y habitable para todos y, sobre todo, no dejar que les arrebaten su dignidad.

Para ello llevan a la práctica lo que denominan “la estrategia del caracol”: si la casa no va a ser para ellos no será para nadie, por lo que proceden a desmontarla y llevársela a escondidas hasta un solar en las afueras de la ciudad, adquirido de forma colectiva. Como los caracoles, se irán con la casa auestas. Como indica el personaje que asume el rol de narrador: “*hasta los más enviciados empezaron a meterle amor a la estrategia*”, convirtiéndose ésta en una actividad que transforma y dignifica a quienes participan en ella.



Fotograma de *La Estrategia del Caracol*, representativa de la importancia de las redes sociales primarias, basadas en la vecindad

El realizador brasileño Walter Salles en *Estación Central de Brasil* (1998)<sup>20</sup> cuenta la historia de dos soledades, de dos personas, una jubilada y un niño, marcadas por el desarraigo afectivo en el centro de una sociedad urbana caracterizada por la masificación, la prisa, el anonimato y la vulnerabilidad.

Es también la historia de un viaje, tanto a la América profunda como al interior de cada uno de los protagonistas. La trama se inicia en la Estación Central de Río, donde Dora se gana la vida escribiendo cartas para gente analfabeta que necesita comunicarse con quienes están lejos. Un día llega hasta ella una mujer acompañada de su hijo, Josué, que quiere comunicarse con el padre de éste. La carta es dura, lo que le hace regresar varios días después para evitar que sea enviada y cambiar el contenido, haciéndolo más conciliador. Al salir de la Estación es atropellada y Josué se queda completamente solo en la gran ciudad sin más familia que ese

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, págs., 349-354

padre ausente al que no conoce, por lo que acude a Dora para que le escriba una carta a su padre reclamando su presencia, carta que Dora se niega a escribir porque el chico no tiene dinero.

Las circunstancias, no obstante, acabarán uniendo a Dora y Josué en un viaje rumbo al nordeste, "*otro planeta*" según las palabras de Dora, lo que nos sitúa ante la inmensidad de un país de grandes contrastes como Brasil. Poco a poco, kilómetro a kilómetro, iremos conociendo a Dora, Josué y la intrahistoria de un Brasil que escapa a los grandes tópicos turísticos que existen sobre el mismo. El film nos traza un verdadero viaje hacia la autenticidad, un viaje casi iniciático.



Fotograma de *Estación Central Brasil*. Padres ausentes y familia psíquica

*Estación Central Brasil* nos ofrece varias estructuras familiares: casas habitadas por una sola persona, familia nuclear monoparental (monomarental), red primaria de relación y familia nuclear incompleta

El director colombiano Víctor Gaviria realizó el film, entre ficción y documental, *La vendedora de rosas* (1998)<sup>21</sup>. En *La Vendedora de Rosas* nos volvemos a encontrar con una de las "deudas" más importantes de la sociedad: *los olvidados*. Una realidad que se pretende ocultar, pero que está ahí, y son los niños de la calle. En este caso concreto los niños de las calles de Medellín en Colombia a finales del siglo XX. Su realizador dice respecto del valor documental de su film: "La ficción es el rodeo que hacemos a través de la imaginación para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo, a la verdad de la elusiva realidad nuestra de todos los días"<sup>22</sup>. La película relata dos días de la vida de Mónica, una niña de 13 años que vende rosas en la calle, duerme en un cuartucho de una especie de pensión con otras niñas de la calle, y sueña con su abuela, ya fallecida y que, en el imaginario de Mónica, es como una "madre buena", comparable a la Virgen. Las abuelas son fiel exponente de una sociedad en la que las madres se ven obligadas a abandonar a sus hijos para ganarse la vida o emigrar a los EEUU; pero Mónica tuvo "la suerte" de conocer en su primera infancia a esa dulce abuela de la que aprende valores solidarios, de amistad y de dignidad.

La acción se desarrolla en un Medellín dantesco que celebra una de las fechas más fastuosas del año, la Navidad con luces y pólvora, y en donde se enmarca la historia de esta niña de la calle, que vende rosas para ganarse la vida y conseguir (como niña que es) el sueño de celebrar la Nochebuena con sus amigas y su novio, pero se verá obligada a enfrentarse a la

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág., 65-68

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 65. Declaraciones de Víctor Gaviria en la Revista *Número*. Agosto de 1998

misma soledad de todos los días, a la pobreza, a la droga y a la muerte. La protagonista ha creado su mundo en las calles de esta ciudad latinoamericana en la que lucha y se rebela por lo único que tiene: sus amigas, su novio y su dignidad. Los actores del film no son profesionales, por lo que el director tuvo que trasladarse con su equipo a las barriadas donde estas personas vivían. Permitiéndole así obtener una visión más justa de la realidad que quería ofrecernos, y aprovechando el ambiente que únicamente se encuentra allí: droga, música alegre y triste que se escucha en las barriadas populares de la ciudad de Medellín. Según declaraciones realizadas por el productor de la película (Erwin Goggel): "...tuvimos que invertir enormes toneladas de paciencia. Para empezar, no es la clase de película en la que uno pueda definir sobre el papel cuántos días de rodaje necesita, porque trabajar con actores naturales, niños que viven en la calle, es totalmente imprevisible. Ni ellos mismos saben cómo van a estar dentro de diez minutos"<sup>23</sup>.



Fotograma de *La vendedora de rosas*. La pandilla o red social primaria como signo de pertenencia e identidad

Aunque los niños no eran actores, todo lo que pasaba en la película ellos ya lo habían vivido, según el director, sólo necesitaban adoptar cierta naturalidad ante las cámaras y aprender a improvisar, pero sin salirse mucho del guion, ya que el guion era su propia vida. El lenguaje del film es el de los niños de la calle, es el argot de las cárceles y de las clases bajas de la ciudad de Medellín, respecto a dicho lenguaje nos dice Gaviria: "Es un lenguaje de delincuentes, lleno de insultos para el prójimo, un lenguaje agresivo para con los demás. Lo curioso es que esos términos que yo he leído en los libros de bandoleros de los años cincuenta y sesenta se están haciendo populares en las clases altas de Medellín"<sup>24</sup>. *La vendedora de rosas* nos acerca a las más variadas redes y formas de familias. Así pues nos hallamos ante las redes de relación primarias enmarcadas dentro de la amistad y pandilla; pero también contemplamos otras formas de familia como la extensa, monoparental (monomarental) extendida, familia simultánea o poligénica.

<sup>23</sup> *Ibíd*em, pp. 66-67, donde se recogen las declaraciones del productor de la película en una entrevista realizada y recogida en una ficha explicativa del film por Europa Cinemas 1998.

<sup>24</sup> *Ibíd*em, pág. 67 Declaraciones de Víctor Gaviria en la Revista *Número*. Agosto de 1998

Y por último como colofón al siglo XX un director iraní, Barbet Schroeder, formado en el cine francés de la “nouvelle vague” realizó en Colombia con actores colombianos *La Virgen de los sicarios* (1999)<sup>25</sup>, basada en la novela homónima de Fernando Vallejo. Es una historia de desarraigo, soledad, amistad y amor “prohibido”. En cuanto a los personajes hay que decir que al igual que ocurre en *La vendedora de rosas*, la película cuenta con un plantel de actores no profesionales, que en la vida real se dedicaban a la misma actividad que desarrollan en la ficción: “Sicarios”. Esta fue una de las razones que provocó el descontento de las autoridades hacia el film de Schroeder.



Fotograma de *La Virgen de los sicarios*. Nuevas formas de amor y familia.

El film comienza con el retorno del escritor *Fernando Vallejo* a Medellín (después de treinta años de ausencia), ciudad en la que nació y creció. No queda gran cosa de lo que dejó; abuelos, padres y hermanos fallecieron, una parte de la ciudad ha sido destruida, el “cártel de Medellín” (la mafia de la cocaína) siembra el terror en la ciudad a través de bandas de asesinos. En un burdel de chicos, nuestro protagonista encuentra a Alexis, un sicario de dieciséis años, procedente de barrios marginales, Alexis forma parte de estos asesinos que matan a sueldo y que a su vez son asesinados por otros jóvenes sin futuro. Alexis ya tiene varias muertes a sus espaldas.

En esta ciudad de horror, caos y odio, donde las deudas de sangre pasan de padres a hijos, de hermanos a hermanos y de amigos a amigos, como si la suerte de los vivos estuviese en las manos de los muertos, y donde sólo las iglesias son oasis de paz, el amor va a nacer entre el escritor Fernando Vallejo y el joven sicario, Alexis. Un amor sin futuro, condenado de antemano por la realidad convulsa que les rodea; un amor o “besos sin futuro” parangonando a José de Saramago,

*La Virgen de los sicarios* alude a varios tipos de familia: la familia extensa multigeneracional propia de la clase oligárquica que hunde sus raíces en la época colonial; la familia monoparental (monomarental) marginal de la que provienen los sicarios, los que por amor a su abnegada madre, al despuntar la adolescencia se lanzan a la calle, se enrolan en las bandas armadas, para liberar a su familia (sobre todo a la madre) de la miseria; pero también

---

<sup>25</sup> *Ibíd*em, págs..., 69-71



hallamos otra forma de relación en pareja que, desde la erótica, va transformándose en amistad y amor.

#### 4. Conclusiones

El Cine Latinoamericano por su hondo contenido social y humanístico es especialmente rico en mostrarnos las complejas estructuras familiares que existen en América Latina y que rompen los esquemas de los tradicionales modelos de familia nuclear y extensa, heteropatriarcal y monocolor.

A lo largo de los filmes referidos nos hemos acercado al paradigma de familia monoparental (monomarental), formada por la madre y sus hijos, cuyo único jefe de hogar es la madre como protectora y proveedora de la prole. Pero ese arquetipo si todos los hijos son de una misma madre se denomina monoparental nuclear; pero lo más común para América Latina y en las clases pobres y marginales es que una misma madre tenga hijos de padres distintos y ausentes, lo que nos lleva formular el concepto de familia monoparental (monomarental) extensa, un ejemplo de la misma está perfectamente delineado en *Los Olvidados* de Luis Buñuel.

También hemos constatado en numerosos filmes el paradigma de familia extensa consanguínea en segundo grado. Tal es el caso de niños y adolescentes que viven bajo la tutela de sus abuelas (paternas o maternas), debido a la ausencia de los progenitores causada por la emigración del medio rural a la ciudad o al extranjero (EEUU prioritariamente). Películas como *La deuda interna*, *Caídos del cielo*, y *La vendedora de rosas* son ejemplo de ello. Otro modelo de familia extensa en tercer grado de consanguinidad o de afinidad, no especifica la categoría, se ve reflejado en *Muerte de un burócrata*

Igualmente hemos señalado los paradigmas de familia nuclear y extensa multigeneracional monocolor en el mundo indígena y blanco. Ejemplos de ello nos lo ofrece *Yawar Malku*; *Un lugar en el mundo*; *El Viaje*, etc. No obstante asistimos también a un arquetipo de familia nuclear hetero-racial como es el caso de *Vidas Secas*.

La idea de padres ausentes que son sustituidos por otras personas sin vínculos de consanguinidad ni de afinidad, pero capaces de generar un afecto igual o superior al de la sangre, se ve explícitamente reflejado en *La deuda interna*, *Estación Central de Brasil* y *La Virgen de los sicarios*. El film brasileño abunda en otras tipologías familiares como pueden ser la nuclear y extensa incompletas, es decir, la constituida solo por hermanos que viven en una misma unidad doméstica, y que puede derivar en la llamada “familia soporte” que, ante la pérdida de los progenitores, un hijo (normalmente el primogénito) toma la función de los padres ausentes, recibiendo el nombre de “hijo parental”

Los paradigmas de familias reconstituida o ensamblada y simultánea o poligénica, formada por una pareja en la cual uno o ambos adultos están casados (unidos) por segunda vez, pero conviven con algunos hijos de su relación anterior, es muy común en el contexto latinoamericano por encima de los factores socio-étnicos. Ejemplos de esas familias lo observamos en filmes como *El viaje*, *La vendedora de rosas*.

A lo largo del presente artículo hemos establecido otros criterios de estructura familiar, más allá del parentesco consanguíneo y de unidad doméstica, por lo que podemos señalar una nueva categoría: la del parentesco psíquico que, basado en la amistad y vecindad, confiere a las personas un sentimiento de pertenencia y signo de identidad. En este sentido hay que resaltar las redes sociales primarias que generan la pertenencia a una pandilla como en *Los olvidados* y en *La vendedora de rosas*; los fuertes vínculos comunitarios y de etnicidad en *Yawar Malku*; la amistad y vecindad de *La estrategia del caracol* que convierte a las personas en solidarios amigos y “compañeros de fatigas” como forma de resistencia.

### **Bibliografía**

- AVELLAR, José Carlos: *Glauber Rocha* Cátedra. Filmoteca Española. Cineastas Latinoamericanos. Madrid, 2002
- BERGALA, Alain : *Luis Buñuel*. Cahiers de Cinema. Collection Grands Cinéastes. París 2007. Edición Particular para El País Prisa Innova SL. Madrid 2008.
- ÉVORA, José Antonio: *Tomás Gutiérrez Alea*. Cátedra. Filmoteca Española. Cineastas Latinoamericanos. Madrid. 1996
- PÉREZ MURILLO, M<sup>a</sup> Dolores FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David: *La Memoria Filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid. IEPALA Editorial y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2002
- PÉREZ MURILLO, M D: "Neoliberalismo en Argentina a finales del siglo XX a través de la película *el Viaje* de Fernando Ezequiel Pino Solanas" En SALVADOR VENTURA, Francisco (ed.) : *Cine y Autor*. Volumen 1, pp.,: 45-57 Intramar Ediciones. Santa Cruz de Tenerife, 2013
- RAMOS, Graciliano: *Vidas Secas* [primera edición 1938]. Espasa Calpe. Colección Austral. Madrid, 1974
- SALEM, Helena: *Nelson Pereira dos Santos*. Cátedra. Filmoteca Española. Cineastas Latinoamericanos. Madrid. 1997