



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN**

**LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER MEXICANA DURANTE LA ÉPOCA DEL CINE  
DE ORO MEXICANO. ESTUDIOS DE CASO: *MARÍA CANDELARIA Y RÍO ESCONDIDO*  
DE EMILIO FERNÁNDEZ**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

**PRESENTA:**

**MARIANA NAYELLI GÓMEZ VILLANUEVA**

**ASESOR:**

**DR. CARLOS GARCÍA BENÍTEZ**

**SAN JUAN DE ARAGÓN, ESTADO DE MÉXICO, 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***La actividad de pensar no es una función de lujo, sino antes bien una necesidad vital para el hombre. El pensamiento nace de la vida y le devuelve, en cambio varias dimensiones que ensanchan sus horizontes y la hacen más profunda. En virtud del pensamiento, la vida no es sólo presente, sino también pasado y futuro.***

**Samuel Ramos**

# Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1. El cine y la noción de modernidad</b>	
1.1. La industria moderna del cine .....	15
1.2. La función del cine en la sociedad mexicana .....	25
1.3. La mujer mexicana frente a la modernidad .....	40
<b>Capítulo 2. El género y la semiótica como categorías de análisis</b>	
2.1. Los estudios de género .....	45
2.2. Herramientas de análisis: semiótica del cine.....	53
2.2.1. El análisis semiótico a través del personaje .....	59
<b>Capítulo 3. El mundo en la década de los cuarenta: identidad mexicana y la industria del cine</b>	
3.1. El México de los años cuarenta.....	65
3.2. El mundo y sus guerras.....	72
3.3. La nueva meca de Hollywood .....	77
3.4. El mundo dorado del cine mexicano .....	85
<b>Capítulo 4. La Época del Cine de Oro en la voz de Emilio Fernández</b>	
4.1. El cine del Indio Fernández.....	91
4.2. El lenguaje cinematográfico de Fernández .....	100
4.3. ¡Regrésate a la chinampa, María Candelaria! .....	107
4.4. ¡Este niño es México y tengo que salvarlo! .....	123
4.5. La teoría de género a través de las mujeres de Emilio: <i>Río Escondido</i> y <i>María Candelaria</i> .....	138
<b>Conclusiones</b> .....	151
<b>Bibliografía</b> .....	159
<b>Hemerografía y cibergrafía</b> .....	163
<b>Anexo</b> .....	165

# INTRODUCCIÓN

*Está claro, por ejemplo, que aquellas películas rodadas en exteriores reciben toda una información documental cuyo cariz es similar al del reportaje, aunque ésta no posea la misma función en ambos tipos de película.*

*Marc Ferro*

El universo de la imagen es la manera ideal de acercarse al mundo que nos rodea y envuelve, para poder utilizarlo de un modo serio siempre habrá que tomarse bastantes precauciones, para así, poder abordarlo de la manera más fiable. El cine como producto cultural y por tanto, medio de comunicación, resulta el camino ideal para entender la manera en que se desarrolló cierta sociedad en un tiempo y espacio determinado. Como lo diría Robert Allen: “el cine es en primer lugar una manifestación artística popular y la calidad estética de una película en concreto se ve de un modo directamente proporcional al de su aceptación entre el público”.<sup>1</sup>

La primera cuestión que nos ocupa es saber qué se entiende cuando hablamos de cine, si a lo largo de toda esta investigación disertaremos acerca de las películas, lo primero será reconocer qué concepto tenemos de él. Sparshott argumenta: “es una serie de imágenes fijas proyectadas en una pantalla tan rápido como para crear en la mente de cualquiera que la vea una impresión de continuo movimiento, tales imágenes urgen al ser proyectadas por una luz brillante a través de la correspondiente serie de imágenes montadas en una banda continua de

---

<sup>1</sup> Robert C. Allen, *et al.*, *Teoría y práctica de la historia del cine*, España, Paidós, 1995, p. 81.

material flexible”.<sup>2</sup> En este respecto pareciera que el concepto de cine tiene su base en la máquina que lo produce, sin embargo, no se alcanza a comprender con el nivel de complejidad que aquí abordaremos.

Para el filósofo de cine Ian Jarvie, el cine es “lo que llamamos cine, o, que el cine es lo que es experimentable como tal, o que el cine es su historia”,<sup>3</sup> en este respecto podemos además decir que es un lenguaje.<sup>4</sup> Porque al hablar del cine de Emilio Fernández nos referimos, primero, a estas imágenes proyectadas en una pantalla, pero también a todos aquellos elementos que hacen posible mirar esas imágenes, tales como las ideas, los hombres y mujeres que las forjan, los símbolos y signos que utiliza para darse a entender y el contexto histórico que permea la película. “El cine introdujo una noción de tiempo que ya no era imaginaria, sino que ahora tenía una “estructura objetiva”. La imagen-movimiento abre una dimensión inédita en la construcción de la trama como problema artístico, estético y cultural”.<sup>5</sup>

En la creación cinematográfica confluyen una diversidad de factores tales como la narrativa, el montaje, el guión, entre otros, mismos que utiliza el director de la película para comunicar algo al público; como autor del film, tendrá que conjuntar todos estos elementos y organizarlos para formar un discurso. Las producciones cinematográficas quedan para la posteridad como rica materia prima, en la que la imagen no se conserva estática como en las fotografías, en ellos está la imagen en movimiento, como lo afirma André Bazin: “El film no se

---

<sup>2</sup> Sparshott, *cit. pos.*, Ian Jarvie, *Filosofía del cine. Epistemología, ontología y estética*, Madrid, Editorial Síntesis, 1987, p. 215.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Vid.* André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, p. 20.

<sup>5</sup> José Luis Barrios, *Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 123.

limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota; sino que libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración (...).<sup>6</sup>

Se comienza a vislumbrar al cine como un medio con distintos significados, entre ellos el entretenimiento y el cine como medio de comunicación. Cuando se retoma a éste desde el ámbito de la comunicación humana, puede llegarse al análisis de las sociedades que los crean, distribuyen y transforman.

Los medios de comunicación nacen en el contexto de una sociedad moderna<sup>7</sup> y a partir de 1920 éstos se convirtieron en los vehículos de información predilectos en todo el mundo, influyendo en la formación de juicios y opiniones ante los acontecimientos económicos, sociales, políticos y culturales que prevalecían en aquellos días.

Los medios de comunicación funcionan como una especie de “Pepe Grillo” al que las masas ocurren cada vez que tienen alguna duda, preocupación, opinión, etcétera. A través de ellos, la gente puede acceder a datos que no se encontrarían a su alcance si éstos no existiesen, por tal la información se vuelve poder. No importa bajo qué rasgos se desarrollen y desenvuelvan, los medios se han vuelto ya una necesidad para las sociedades modernas.

---

<sup>6</sup> Bazin, *op. cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> “Sociedad moderna entendida como un proceso de carácter global, es decir, una realidad distinta a las precedentes etapas históricas, en la que lo económico, lo social, lo político y lo cultural se interrelacionan, se interpenetran, avanzan a ritmos desiguales hasta terminar por configurar la moderna sociedad burguesa, el capitalismo y una nueva forma de organización política, el Estado nación (...). Ha sido el resultado de un vasto transcurrir histórico, que presentó tanto elementos de continuidad como de ruptura; esto quiere decir que su formación y consolidación se realizó a través de un complejo proceso que duró siglos e implicó tanto una acumulación de conocimientos, técnicas, riquezas, medios de acción”, *Vid. Andrea Revueltas, Modernidad y mundialidad*, Estudios ITAM, 1990.

Al volverse cada vez más complicadas estas sociedades necesitaron elementos que respondieran a ese nivel de complejidad, tal como lo afirma Franco Pecori: “(...) las actividades sociales, el rápido cambio social, la innovación tecnológica, el incremento de los ingresos y la elevación del nivel de vida fueron algunos de los cambios más importantes que requerirían un nuevo paradigma por parte de algunos niveles de control y autoridad”.<sup>8</sup>

Para hablar del concepto comunicación, tendríamos que retomar a Aristóteles, quien ya dilucidaba en el discurso tres puntos fundamentales: el que habla, lo que dice y a quién se dirige.<sup>9</sup> Si bien estos conceptos son muy básicos representan la base fundamental del proceso comunicativo. No olvidemos que los medios de comunicación son precisamente eso, medios que algún o algunos individuos utilizan para dar un discurso dirigido a alguien en particular.

El sociólogo Harold Lasswell conocía bien el modelo de Aristóteles, así que sólo le adhirió el elemento canal.<sup>10</sup> El canal es la manera en que se transmite el mensaje, es decir por un medio escrito, electrónico, visual, etcétera. Para Lasswell resultaba ser de gran importancia conocer la manera en que un mensaje era transferido, ya que no todos los medios poseían la misma capacidad de transmisión. Los conceptos de canal y efecto resultan fundamentales a la hora de enmarcar a los medios de comunicación, ya que estos conceptos son indispensables para entender su lugar dentro de la sociedad.

---

<sup>8</sup> Franco Pecori, “El cine: desde las estéticas normativas hasta el análisis semiótico”, en: *Comunicación de Masas: Perspectivas y métodos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 13.

<sup>9</sup> Vid. Aristóteles, *El arte de la retórica*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, p. 51.

<sup>10</sup> Vid. Harold, D. Laswell, “Estructura y función de la comunicación en la sociedad”, en: Moragas, Miguel de, *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 51.



También está el modelo de Riley M.W. y Riley J.W., ellos afirman que el contexto social está presente en la humanidad sin poder prescindir de él. El ser humano siempre interactúa con otros individuos de su sociedad, el emisor y receptor se podrían desenvolver en entornos diferentes, es decir, en distintas clases sociales. Como consecuencia cada grupo social hará la emisión, construcción y percepción de mensajes de manera distinta.<sup>11</sup> Este modelo comunicativo resulta de gran importancia para el medio que aquí nos ocupa, ya que en él se encuentra la previsión del contexto que enmarca a un individuo en la sociedad, la manera en que este interactúa con el medio pero también la forma en que vive. Para estudiar a un medio en específico, también habrá que tomar en cuenta el factor tiempo y espacio, en donde se reproducen.

Tomando en cuenta estos tres modelos y cada uno de los conceptos que los integran, podemos decir que el cine cuenta con todos ellos. En primer lugar se encuentra el director, productor, actor, etcétera, tendrán algo que expresar en un film, ese algo posiblemente responda a las experiencias de estos individuos actuando en sociedad. Para decidir de qué manera contará su historia, tendrá que saber a qué público irá dirigido y el canal, el cine utiliza el audiovisual. Precisamente como medio de comunicación, hay que reconocer el lenguaje particular del cine; cuando se estudia y conoce ese lenguaje, se puede observar que no es una simple copia de las múltiples realidades, es más bien: “una

---

<sup>11</sup> M.W. Riley y J.W. Riley, *cit. pos.*, Denis McQuail, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 35.

recreación activa donde el parecido y la disimilitud forman un solo proceso de conciencia, proceso a veces dramático de la realidad”.<sup>12</sup>

El cine como medio de comunicación describe, explica y en ocasiones analiza los acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales que suceden alrededor de la vida de los individuos pertenecientes a una sociedad. Pero no lo hace desde el foro de la realidad objetiva y tangible, más bien “(...) exhibir, en la pantalla, determinada capacidad de alterar la fisonomía de una realidad que, a pesar de todo, siempre puede 'reconocerse' como referencia”.<sup>13</sup> En la actualidad estos canales de comunicación son indispensables para la interacción humana, han contribuido a crear lo que se conoce como una cultura de masas, al determinar estilo de vida, preferencias, opiniones, etcétera.

La manipulación de símbolos es un elemento indispensable para ubicar al cine como integrante de las filas de los medios de comunicación. El cine se relaciona ampliamente con la cuestión de la opinión pública, prueba de esto es la importancia que desde tiempos tempranos han reconocido algunos de los líderes políticos más influyentes de la historia, tales como Porfirio Díaz, Vladimir Ilich Lennin, Benito Mussolini y Adolfo Hitler.

Las distintas culturas alrededor del mundo se ayudaron a construir la idea de realidad mediante el cine, ya que resultaba ser un recurso propagandístico excelente: “El cine es un instrumento que se impone por sí solo, es el mejor instrumento de propaganda: 'Apoderarse del cine', 'controlarlo', 'intervenir en el

---

<sup>12</sup> Yuri M. Lotman, *Estética y Semiótica del Cine*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 10.

<sup>13</sup> Franco Pecori, *Cine, forma y método*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977, p. 17.

cine', son expresiones que no cesan de repetirse en Trotski, en Lenin, en Lunacharski".<sup>14</sup>

A causa de esta capacidad [el control social], se desarrollan mecanismos formales e informales para controlar aquellos que manejan los medios masivos y a quienes intervienen en la selección y redacción del contenido. Esto tiene por objeto asegurar que el proceso se oriente de acuerdo con las leyes y normas sociales prevalecientes, y también, por lo general, que los medios masivos se conviertan en factores de control que refuercen las pautas culturales e institucionales dominantes.<sup>15</sup>

Desde que nació el cine, ha logrado entrar a la vida de generaciones enteras mediante su contenido, su modo de retratar la vida, sus ideas, sus argumentos; se mueve desde el espectáculo hasta el arte, los temas que han sido filmados se vuelven entonces elementos reflexivos que moldean comportamientos. El cine no sólo crea estereotipos, también ajusta los que ya existen de manera tal que todos aquellos que lo ven están convencidos de que así es.

El cine se convirtió en una puerta para conocer a las sociedades, su cultura y el entorno del hombre. La experiencia cinematográfica resultó un cambio cultural en varios niveles, desde que los hermanos Lumière crearon el cinematógrafo, la vida de la gente alrededor del mundo cambió para siempre. El universo de la imagen movía los paradigmas más fuertes, parecía reinventar la esencia del ser humano. El cinematógrafo captaba el movimiento y esto confundía al hombre que no podía explicarse dicho fenómeno.

---

<sup>14</sup> Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 76.

<sup>15</sup> Denis McQuail, *Sociología de los medios masivos de comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 1979, p.p. 26-27.

La manera en que el cine ha retratado distintos ámbitos de la vida de los miembros de una sociedad, en especial el de la mujer, resulta la forma ideal de analizar cómo se le propone fílmicamente, cómo se muestra, qué actitudes tiene, qué elementos se retoman para formar una imagen de ella a través de la pantalla. Los distintos roles que ha jugado la mujer en el cine, configuran la manera en que la sociedad las mira, si como ya dijimos este va cambiando conforme a la sociedad que lo crea y distribuye, es igual de cierto que el estereotipo de mujer en el cine también ha ido adaptándose.

La Época de Oro del cine mexicano, como recurso discursivo, ha representado y estructurado una imagen específica de la mujer mexicana, ha delimitado sus necesidades, su ideología, su cultura y su físico.

El propósito del presente trabajo, es analizar el alcance del cine de la Época de Oro en México como fenómeno de comunicación, en particular el cine de uno de los directores más importantes de esos días: Emilio Fernández. A través de las películas *María Candelaria* (1944) y *Río Escondido* (1948) analizaremos el estereotipo de mujer mexicana que se propone en aquella época, así que será éste el eje central que se retomará de la Época de Oro.

La importancia de este periodo radica en la visión tan particular que se dio respecto al imaginario mexicano y de sus características culturales, políticas y sociales. Esta investigación pretende conocer el papel que tuvo el cine como medio de comunicación en la formación y reafirmación de estereotipos que se sentaron en la población mexicana de aquella época, en específico aquellos que se relacionan con el concepto de mujer. El aporte a la comunicación es analizar la

manera en que una tema de género se construye desde el cine, cómo se da, qué elementos retoma y la manera en que ayuda a catapultar cierta ideología.

Se le denomina “Época de Oro” al tiempo en el que la industria mexicana de cinematografía produjo cintas con cierto carácter particular y que tuvieron un éxito elevado en el público nacional e internacional, de esta manera se logró un estatus económico en la industria bastante considerable. Es muy complicado hablar de un año de inicio y otro de fin, pero podemos decir que se debe tomar en cuenta no sólo el número de películas que se lograron, sino el carácter que tuvieron y el éxito que representaron en la sociedad mexicana, podríamos hablar desde el año de 1936, tiempo en que se estrena la película *Allá en el Rancho Grande*, hasta bien entrada la primera mitad de la década de los cincuenta. Tal como lo afirma Julia Tuñón:

Se trata de un cine particular, pero lo es ¿por el número de sus productos?, ¿por su repercusión internacional?, ¿por el carácter de sus películas? Si seguimos el primer criterio vemos que es en 1950 cuando la producción es mayor, llega a las 123 cintas, cuando en 1940 solo fueron 27. Si seguimos el criterio de su repercusión, en cambio, la fecha emblemática es 1936 con la producción de *Allá en el Rancho Grande* que abre los mercados de habla hispana en América.<sup>16</sup>

Si la “Época de Oro” no quedó en el pasado como simple acontecimiento aislado, entonces se debe indagar respecto a los recursos y la manera en que logró definir el imaginario social y cultural que permeó para siempre al mexicano. Esta preocupación por el pasado parte de un interés por el presente mismo, tal

---

<sup>16</sup> Julia Tuñón, “Por su brillo se reconocerá. La edad dorada del cine mexicano”, en: *Somos. 10 Aniversario*. México, Ed. Televisa, abril, 2000, p.p.9-28.

vez queriendo encontrar en él la manera en que se formó el concepto de mujer mexicana, es decir, como construcción cultural.

Se retomarán las películas de *María Candelaria* y *Río Escondido* porque es ahí donde creemos se pueden rastrear las características de los modelos de mujer mexicana que se propusieron en esa época, preocupación principal de la presente investigación. Me parece que estas películas muestran dos recreaciones femeninas opuestas (al menos en una primera vista), mediante esta dialéctica se pretende explicar la representación de género tan eficaz en el relato que propone Emilio Fernández. Es decir, utilizar al cine como pretexto para la indagación de los medios de comunicación y su influencia en la construcción de modelos y estereotipos que respondieron a la realidad social y cultural de México.

En el primer capítulo se dará un esbozo de la manera en que el cine se convierte en un generador de modelos y estereotipos que se nutren de las características de las distintas sociedades a lo largo del tiempo y espacio. En este capítulo se pretenderá entender la manera en que el cine, como industria cultural moderna, ha sido parte fundamental de las sociedades.

En el segundo capítulo se abordarán las bases del análisis semiótico de las dos películas que resultarán eje fundamental para el presente trabajo de investigación, *María Candelaria* y *Río Escondido*. Cabe mencionar que para dicho análisis se utilizará como referencia la construcción de los personajes, cuestión potencial para la disciplina comunicativa. Se pretende estudiar los signos que inundan al personaje, su significación y los sistemas de tal significación. También se disertará acerca de la teoría de género y la corriente que le da vida, el feminismo.

En el tercer capítulo se hablará del contexto histórico bajo el que nace la Época de Oro, las condiciones políticas, culturales y sociales que en conjunto constituyen al “México en vías de modernidad”. El contexto internacional bajo el cual se encontraba la industria cinematográfica, cómo se dio, por qué se dio el declive y por supuesto la delimitación del periodo de tiempo denominado Época de Oro.

En el cuarto capítulo se entrará al análisis de la construcción de la representación de la mujer y cómo “el Indio” Fernández logró hacer su propia creación de ellas y plasmarla en sus películas, bajo una ideología específica y total. En este tema se abordará con detalle dos recreaciones femeninas contrarias, pero ambas totalmente eficaces en el relato del director.

El tiempo en el que la teoría era la cúspide de objetividad y razonamiento correcto quedó atrás, para dar lugar a una forma de interpretación, “la piedra de toque de la subjetividad anclada empíricamente”.<sup>17</sup> Así que dando a la teoría el lugar que hoy merece, se recurre a la semiótica para adentrarse a ese mundo de la imagen en potencia. Un método que supere el espejismo de “verdad”, para penetrar en la conciencia del medio: “Cuando Charles Morris señalaba la semiótica como el camino a seguir para unificar la ciencia, no pretendía oponer lo concreto a lo abstracto (...); sólo constataba que 'la civilización humana se apoya en señales o en sistemas de señales' y que no se puede hablar de la mente humana sin referirse al funcionamiento de los signos”.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Vid. Mieke Bal e Inge E. Boer, *The point of theory: Practices of Cultural Analysis*, Estados Unidos, Universidad de Chicago, 2006, p. 75.

<sup>18</sup> Pecori, *Cine, forma...*, p. 18.

Vivimos en un mundo de símbolos, convivimos con ellos a diario y en la actualidad casi no logramos reconocerlos porque son parte de nuestra cultura, la cual aprehendemos desde pequeños. El cine como producto cultural está repleto también de símbolos y son precisamente estos los que le dan las bases y lo catapultan como ventana al estudio de la historia del hombre. En el caso de México, la Época de Oro del Cine Mexicano resulta de un valor inestimable para intentar descifrar en él, una serie de símbolos y estereotipos que permearon a la sociedad, al menos desde la década de los treinta hasta bien entrada la de los cincuenta.

Existen varios motivos para creer que el cine de “el Indio” Fernández absorbió la tensión al cambio entre la vida tradicional y la vida moderna que existía en la década de los cuarenta en México, tal como lo afirma Jorge Ayala:

El final de los años treinta y el comienzo de los cuarenta corresponde en México al paso de la inoperante y fugaz euforia proletaria del régimen del general Cárdenas, al equilibrio moderador del régimen del general Ávila Camacho (...). En esa época se consolida un nuevo tipo de clase media. Ella empieza a imponer su gusto, a exigir alimentos, espejos en los cuales reflejarse, apoyos morales, paliativos que oculten su carencia de pasado aristocrático.<sup>19</sup>

El cine es un medio que tiene varias aristas desde el cual tomarlo, todas ellas lo complementan y lo catapultan como medio de comunicación y, por tanto, se abre la posibilidad de estudiarlo con otra lupa: la de la disciplina histórica. A muchos historiadores la simple idea de que el cine pueda ser tomado como fuente histórica les parece erróneo, remanentes positivistas que aún no se logran dejar

---

<sup>19</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, p. 48.



atrás. El valor de un film no está sólo en el discurso que maneja, hay cosas mucho menos obvias que, aún si el director quisiera, no podría negar: el entorno y el contexto bajo el cual crean sus obras.

Sin duda, este debate es fundamental a la hora de sostener una hipótesis acerca del uso del cine como fenómeno histórico y por tanto, en fuente para el historiador. Se afirma que la historia no existe hasta que el historiador la escribe, por tal, el fin es adentrarse lo más posible a la mentalidad de los hombres que vivieron en el pasado.

Afirmar que la labor del historiador es descubrir “la realidad” en el pasado humano, sería caer en una especie de utopía científica, ya que no podemos hablar de una realidad y ya, esto condenaría al hombre a una especie de unificación social, cultural, intelectual, etcétera; como si todos los hombres tuviesen los mismos contextos y los mismos comportamientos, no sólo en el espacio, también en el tiempo. Si bien, la historia empieza en el hombre, es igual de cierto que ésta “se desenvuelve con el ensanchamiento y ahondamiento del significado de los acontecimientos”.<sup>20</sup>

¿Por qué las palabras pueden recrear el pasado por sí mismo y las imágenes no? El mundo de las palabras nunca ha sido un espejo de la realidad, no podría ser así porque entonces tendríamos que aceptar la idea del sujeto separado del objeto por completo, esto no existe. Como en toda expresión artística, lo estético debe ser retomado con mucho cuidado, pero esto no significa que pierda, por ello, su valor como fuente histórica.

---

<sup>20</sup> Erich Kahler, *¿Qué es la historia?*, México, FCE, 2013, p. 22.

Contemplamos el film no como obra de arte, sino como producto, como imagen-objeto, cuyas significaciones no se reducen únicamente a lo cinematográfico. El film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza. Así se explica que el análisis no recaiga forzosamente sobre la obra en su totalidad, sino que puede basarse en extractos, examinar “series”, componer conjuntos. La crítica tampoco se limita al film, lo integra al mundo que lo rodea y con el que necesariamente comunica.<sup>21</sup>

El film no sólo es importante por el discurso que da a conocer, también lo es por el contexto bajo el cual nace, mismo que no puede escapar a la suspicacia de la realidad. No podemos separar al film del director, ese personaje que está estigmatizado por un entorno y una experiencia específica, misma que contagiará al film. El discurso histórico no es importante por la validez de la realidad que muestra, es valioso por los elementos visuales que selecciona y retoma, que en conjunto muestran una realidad que es concerniente a un sujeto histórico en particular, ya sea el director, el guionista, el actor, etcétera.

El abrir las fronteras rígidas entre una disciplina y otra, nos ayudará a hacer nuevas preguntas y, por tanto, encontrar nuevas respuestas en el mundo de los medios de comunicación, en este caso específico, del cine. Precisamente es bajo este parámetro que nos moveremos a lo largo de toda esta tesis.

---

<sup>21</sup> Ferro, *op. cit.*, p. 27.

# CAPÍTULO 1

## El cine y la noción de modernidad

*No sé si la modernidad es una bendición, una maldición o las dos cosas. Sé que es un destino: si México quiere ser tendrá que ser moderno.*

Octavio Paz

### 1.1. La industria moderna del cine

El cinematógrafo fue sólo uno de los muchos artefactos que se inventaron en el famoso siglo de la ciencia y la máquina. El siglo XIX se diferencia de los demás por los avances mecánicos y técnicos; la ciencia y la tecnología fueron los ejes bajo los cuales se movieron los engranes más importantes de las sociedades que ya comenzaban a llamarse a sí mismas “modernas”.

El aparato de los hermanos Lumière es un resultado de la invención del fonógrafo, el kinetoscopio y el vitoscopio,<sup>22</sup> entre otros; ellos utilizaron los avances que se estaban gestando con respecto a la fotografía y los mejoraron hasta crear lo que después todos conocerían como cinematógrafo. Al comienzo, las élites políticas y artísticas veían en él solamente una especie de máquina que serviría para divertir a aquellos que no gozaban de un “sentido artístico”.

Conforme pasaron los años esas élites, que en un inicio se resistían al mágico mundo del cinematógrafo, se dieron cuenta de que éste no era un invento que pasaría desapercibido, empezaron a ver todas las características comunicativas del mismo y su papel dentro de las sociedades modernas. Las

---

<sup>22</sup> Emilio García Riera, *Historia del Cine Mexicano*, México, SEP, Foro 2000, 1986, p. 15.

clases políticas no tardaron demasiado en darle un uso específico al cinematógrafo, que si bien comenzó con cintas pequeñas acerca de la salida de trabajadores de una fábrica, un gato y su ama, un bebé comiendo, entre otras escenas de la vida diaria, pronto se utilizaría para hacer que la gente mirara al gobernante en funciones políticas, el orgullo de un país, entre otras cuestiones mucho más serias y reflexivas.

En un primer momento, los artistas de la época dudaron de él, porque veían el peligro que podía representar para sus respectivos mundos artísticos. El cine era la imagen en movimiento, entonces la gente ya no querría leer, admirar un cuadro o extasiarse ante una escultura. El cine podía guardar en un pedazo de celuloide un trozo de tiempo, de eternidad, no se podía acceder a eso con ninguna otra manifestación artística, la reacción natural ante el peligro fue la negación: “El cine-documento, a más del valor de la evidencia, capta a los personajes en su ambiente, su atmósfera social y clima espiritual, dentro de acciones que pueden ser revividas una y otra vez”.<sup>23</sup>

Muchos creyeron que, con la llegada del cine, la imaginación, la invención y la ilusión se perderían para siempre de la mente humana, paradójicamente ocurrió todo lo contrario, el cine cautivó hasta al más reacio, que con el paso del tiempo, terminó por aceptar su grandeza.

Era una ilusión inquieta, su noticia se esparció por los rincones más lejanos de su lugar de nacimiento (Francia), todos querían conocer la máquina de sueños y llevarla a sus países. Entonces, el cinematógrafo se convirtió en un icono de la

---

<sup>23</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930*, Vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. IX.

modernidad al que todo el mundo debía aspirar. Poder acceder a él significaba un cambio en varios niveles: dejar atrás lo tradicional y traer lo novedoso. Así fue que el México de Porfirio Díaz lo trajo en 1896: “los hermanos Lumière despachan a sus propios representantes directamente al Castillo de Chapultepec, residencia entonces del Presidente de la República, y ante él y sus invitados exhiben su cinématographe”.<sup>24</sup>

La hazaña que se describe en los periódicos de la época corresponde a la manera en que la gente vio por vez primera las imágenes salidas del cinematógrafo. El invento deja a todos boquiabiertos, pues significa una manera distinta de ver la vida, de soñar, de imaginar; el cinematógrafo enseña a hombres y mujeres cómo se ve la vida, pero a partir de otra perspectiva. No es difícil de imaginar el rotundo éxito que le siguió a esa primera presentación en el Castillo de Chapultepec, desde los más pobres hasta los más ricos querían estar en presencia del cinematógrafo. Esos primeros años se vuelven muy particulares por la forma en que se mira al cine:

El cine es el aparato, la cámara o el proyector que llevan los empresarios a locales improvisados, teatros principales, carpas, jacalones y espacios al aire libre. En efecto, conforme el cine se disemina social y geográficamente, gracias a la llegada de aparatos de diversas casas comerciales y a que la exhibición de películas se vuelve un negocio más o menos lucrativo para muchos empresarios itinerantes, los aparatos mismos parecen disputarse el lugar prominente en ese todo.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Juan Felipe Leal, *Cartelera del cine en México: 1904-1911*, México, Ediciones Eón, 2004, p. 12.

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p.p. 14-15.

Bajo la luz de esos primeros años del cinematógrafo en México, lo que se puede observar a través de él son pequeños documentales en donde se muestra la vida cotidiana. El primer documental que se hizo en México mostró la imagen del entonces presidente Porfirio Díaz, se le puede observar bajando de su automóvil en medio de una gran muchedumbre, paseando en su galante caballo a través del bosque de Chapultepec y rondando en las calles de México en cumplimiento de su deber político.

Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre fueron los encargados de los hermanos franceses para traer el cinematógrafo, ellos eran los que hacían el cine documental, tomaban escenas de la vida diaria y las filmaban con cierto encanto.<sup>26</sup> Por su parte, el vitoscopio de Edison también ofrecía exhibiciones en la plazuela de Villamil, en donde sus exhibidores se dirigieron sobre todo al cine de ficción.<sup>27</sup> Cabe mencionar que en un principio, este cine era traído de otras partes del mundo, ya que en México se comenzó a hacer hasta 1896, con algunos cortos como *Escena en los baños de Pane*, *Alumnos del Colegio Militar*, *Doña Carmen Romero Rubio de Díaz en carruaje*, *Pelea de gallos*, *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*, entre otras.

Más tarde vino el auge de las salas cinematográficas, es hasta este punto que la mayor parte de la población mexicana pudo acceder a este nuevo mundo creado gracias al cinematógrafo: “En los años de 1905 a 1908 se registra el cambio hacia otra identificación mental, asentada en la creciente duración de las películas, el incremento de las cintas narrativas y la multiplicación de las salas

---

<sup>26</sup> Vid. Reyes, *op. cit.*, p.p. 36-39.

<sup>27</sup> Vid. Juan Felipe Leal, *et al.*, *Anales del cine en México, 1895-1911. 1896: El vitoscopio y el cinematógrafo en México*, México, Juan Pablos, 2006, p. 154.

cinematográficas: el cine es la sala, un centro de reunión social en el que, además de encontrarse con los conocidos, se disfruta de la nueva diversión”.<sup>28</sup>

El cine fue cambiando poco a poco, de esta primera etapa en México podemos decir que el documental era lo único que podía observarse al acudir a estas salas.<sup>29</sup> De ahí proviene una de sus características más poderosas y que algunos personajes de la vida política explotaron al máximo: el uso de la imagen del cinematógrafo como icono de la modernidad. Esta característica proviene desde dos puntos centrales, el primero es la utilización del invento como legitimación de la ciencia sobre el mundo y el segundo, las imágenes que podían observarse gracias a él.

Recordemos un poco del contexto mexicano cuando el cine hace su primera aparición. El final del siglo XIX representa para la sociedad mexicana uno de los cambios más dramáticos de su historia, por un lado, un presidente empeñado en hacer crecer a México desde sus similitudes forzadas con Francia y otros países europeos, por otra, un progreso aparente que sólo beneficiaba a unos pocos, mientras que el grueso de la población permanecía analfabeta y con condiciones precarias de vida. El levantamiento social pareció inminente desde varias barricadas: el periódico *Regeneración* de los hermanos Flores Magón, el movimiento campesino, el levantamiento del norte, etcétera.

La modernidad (o la idea de ella) traída en ese momento desde Europa, parecía no convencer a todo el mundo, ya que este proceso sólo significaba la acumulación de riqueza para unos pocos a costa del trabajo excesivo de muchos:

---

<sup>28</sup> Leal, *Cartelera del...*, p. 17.

<sup>29</sup> *Vid.*, García, *op. cit.*, p.p. 22-24.

“En los tiempos históricos nos encontramos a la sociedad dividida casi por doquier en una serie de estamentos, dentro de cada uno de los cuales reina, a su vez, una nueva jerarquía social de grados y posiciones”.<sup>30</sup> La realidad mostraba a los mexicanos que este paso no podía funcionar para todos, entonces se debía acceder al acoplamiento del mismo a través de otros métodos, por ejemplo, la propaganda. Ahí es donde el cine comienza a jugar un papel importante.

La sociedad mexicana era nueva por completo con respecto a la experiencia cinematográfica, esto representó un cambio de paradigma en distintos niveles que sin duda repercutió en la manera de interactuar con el mundo, el mirar al entonces presidente de la República con todo su poder dentro de la imagen cinematográfica tuvo que ser completamente impactante para todos. La élite política utilizaba al cine por primera vez en México para legitimar su poder y su lugar privilegiado dentro de la sociedad.

El documental parecía cumplir su función y esto se vio reflejado en los números. Tal como lo afirma Aurelio de los Reyes, “la producción arrojó unas 700 películas de producción nacional de 1896 a 1915, las películas de carácter documental eran la mayoría, mientras que las argumentales eran excepción”.<sup>31</sup>

Poco a poco el cine comenzó a cambiar, cuando los Lumière agotaron sus contenidos, los exhibidores abordaron a otros pioneros del cine como Georges Méliès. La experiencia cinematográfica comenzó a llegar a personas distintas: “El cine inició su popularización porque la competencia hizo bajar los precios a diez, cinco, cuatro y tres centavos y porque los locales se distribuyeron más allá de

---

<sup>30</sup> Vid. Friederich Engels, Karl Marx, *El manifiesto del partido comunista*, en: Archivo Marx y Engels, <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>, consultado 29 de noviembre de 2015.

<sup>31</sup> Reyes, *op. cit.*, p. 7.



Plateros, sitio reservado a las familias acaudaladas; los hubo en barrios como Tepito, la Lagunilla, la Merced, etcétera”.<sup>32</sup>

Así que lo más cercano a una industria de la que podemos hablar en esa época, fueron las compañías que comenzaron a crear sus carpas itinerantes y que llevaban los pequeños documentales a lo largo y ancho de México. Aurelio de los Reyes habla de los mayores y menores empresarios, los mayores tenían posibilidades más sencillas de operar en varios rincones del país, porque la prensa publicaba sus noticias y actividades, mientras los menores, eran aventureros que llegaban sin aviso alguno a las distintas poblaciones.<sup>33</sup> Pero ésta incipiente industria se mantenía en su mayoría por los pequeños documentales traídos principalmente de Europa.

Cuando estallan las revueltas sociales (como la de Cananea y Río Blanco), los fotógrafos y primeros hombres en manejar el cinematógrafo comenzaron a filmar los hechos que ocurrían a su alrededor,<sup>34</sup> aunque no tenían el apoyo del que gozarían después, la gente se interesó por estos documentales mexicanos y resultaron todo un éxito:

Si observamos la actitud de los camarógrafos cinematográficos ante esos sucesos, ahondaremos en el sentido que tuvo el documental de esos primeros seis años del siglo. La importancia de los hechos debió producir películas de actualidades. Los fotógrafos, enterados por la prensa, podían haberse desplazado hasta los lugares de los sucesos.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>33</sup> *Vid. Ibidem*, p. 39.

<sup>34</sup> *Vid. García, op. cit.*, p. 22.

<sup>35</sup> *Reyes, op. cit.*, p. 58.

Es importante señalar que desde esta época tan temprana ya se entendía del dominio del cine, por lo tanto los grupos de poder tuvieron a bien cuidar lo que se hacía: “Se discriminaba al acontecimiento político. Como las noticias sobre Cananea y Río Blanco habían estremecido a la sociedad, lo más probable es que los camarógrafos temieran conmover a un círculo más amplio puesto que el lenguaje cinematográfico llegaba a un sector mayor de la sociedad”.<sup>36</sup>

Los grandes líderes de la Revolución Mexicana utilizaron al cine como empresa propagandística, desde Madero con la ayuda de los hermanos Alva,<sup>37</sup> hasta Pancho Villa, quien llevaba a un fotógrafo a todo lugar. Esto nos habla de la ya conocida influencia que ejercía el cine sobre la sociedad, de ahí que el apoyo se diera por todos lados, unos porque veían en él la forma idónea de dar a conocer sus discursos, otros porque querían que el cine fuera moralizante, los demás por simple diversión en medio de la guerra (por ejemplo *Pathé News*).

Esta primera etapa (si lo podemos llamar así) del cine en México, se proyecta en las carpas ambulantes; los programas contenían pequeños documentales y después films más largos con historias (como el cine de Méliès). Después el tema se convirtió en la Revolución Mexicana y las diferentes visiones que tuvieron los actores políticos durante el conflicto armado.<sup>38</sup>

Tendrían que pasar aún muchos años para que el cine en México fuera tomado con mucho más seriedad en cuanto a contenido se refiere, fue hasta 1916 que Manuel de la Bandera fundó la empresa “México Lux” y una academia de cine

---

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> García, *op. cit.*, p. 21.

<sup>38</sup> Vid. Reyes, *op. cit.*, p.p. 34-59.

donde se enseñaba la mímica cinematográfica.<sup>39</sup> Este primer intento por hacer del cine una verdadera industria en México se debió quizá a la manera en que comenzó a manejarse en otras naciones y también estuvo unido a la situación política, cultural y económica por la que el país atravesaba. Cuando la situación política en México cambió, el cine lo hizo también: “A partir del largometraje documental *Reconstrucción nacional*, filmado en 1917, se tendió a que ese tipo de cine diera por terminado el periodo violento de la revolución y se dedicara a celebrar la llegada de una nueva época de orden y paz”.<sup>40</sup>

Cuando hubo una relativa paz en México y comenzó la época de lo que hoy llamamos “Maximato”, las preocupaciones ya no giraban en torno a las armas y al derrocamiento, más bien las necesidades ahora eran la reconstrucción del país y la búsqueda de un “nacionalismo” que uniera a todos los pobladores de la nueva patria mexicana. Los principales medios de comunicación se convertirían en el modo ideal de dar a conocer una serie de discursos, la industria del cine se benefició de esta circunstancia.

Comenzó el apoyo para que el cine en México se convirtiera en una verdadera industria con todo lo que esto conllevaba: escuelas cinematográficas, estudios de cine, fábricas de películas, entre otras cosas. En Yucatán ya existía la “Cimar Film”, en Monterrey estaba por terminarse una fábrica de películas, algunos nombres como el de Julio Lamadrid o Federico Bouvi comenzaban a

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>40</sup> García, *op. cit.*, p. 32.

escribirse en el mapa.<sup>41</sup> A lo largo y ancho del país, el cine se convertía en una industria bastante prometedora.

Entonces las primeras películas de argumento mexicanas aparecieron: *La Luz, tríptico de la vida moderna* (1917), *En defensa propia* (1917), *La Soñadora* (1917), entre otras.<sup>42</sup> La crítica de estas fue dura, ya que había elementos que se copiaban del cine italiano y esto hizo que se considerara como imitación. Pero este fenómeno es completamente normal si pensamos que en México no había ningún tipo de experiencia al crear el cine de argumento, lo único que pudo hacerse fue seguir los pasos de las industrias extranjeras que ya llevaban cierta ventaja sobre las mexicanas. Aurelio de los Reyes cree que al escoger el cine italiano para imitarlo se puede observar la similitud de circunstancias por las que atravesaban ambos países:

Creemos que la aceptación de dicho cine se debió a que en los dos países había situaciones similares: en Italia la guerra sacudía a la sociedad que se fugaba de la realidad asistiendo al cine, y en México se consumía ese cine por el deseo de olvidar los problemas inherentes a la Revolución. *La Luz* fue el resultado de la experiencia que en la exhibición de películas extranjeras tenía México.<sup>43</sup>

Cuando llegó la época de “modernizar” a México, el cine ya tenía varias décadas de experiencia en el país, misma que le ayudó a catapultarse como uno de los medios de comunicación más concurridos a la hora de legitimar el poder y la ideología. La autoridad del cine creció conforme el tiempo corría, este desarrollo

---

<sup>41</sup> Vid. Reyes, *op. cit.*, p. 204.

<sup>42</sup> Vid. García, *op. cit.*, p.p. 36-39.

<sup>43</sup> Reyes, *op. cit.*, p. 205.

se ve claramente unido a las condiciones sociales por las que México atravesaba, cuando el país lo necesitó, el cine tuvo que madurar para responder a las nuevas necesidades que traía consigo el paso de lo tradicional a lo moderno.

## **1.2. La función del cine en la sociedad mexicana**

El cine experimentó cambios radicales conforme se hacía una industria avanzada y extensa, los poderes que tenía rebasaban cualquier frontera, incluso cualquier idioma, así que el deseo por delimitarlo o más bien regirlo no se hizo esperar. Muy pronto las élites que gobernaban sus naciones se comenzaron a preguntar qué tipo de influencia traería consigo el cine y en qué lugar los ponía esa situación, así que, cuando se empieza a controlar el contenido y la producción de los films, es forzosamente el Estado quién pondrá orden a toda la industria cinematográfica.

Al principio se ejerció un poder fáctico sobre él, es decir, los hombres más poderosos influían apoyándolo o simplemente desechándolo al olvido; este soporte provenía desde el lado económico, pero también se utilizaba el poder político para influir en el sustento que se le daría dentro de las élites más exclusivas. Conforme el cine fue entrando en la vida de un mayor número de gente, no habría otra manera de controlarlo más que a través de las leyes, así podemos decir que desde su inicio, el cine en México ha estado a expensas de lo que las clases dominantes han creído mejor para beneficio propio.

Conforme el cine fue adentrándose en la vida de la gente, se dio una especie de simbiosis en donde éste formaría los gustos y anhelos de la sociedad mexicana, pero también fue precisamente esa sociedad, la que formó con sus peculiaridades en muchos sentidos al cine: “Pasamos el tiempo haciendo metáforas de la vida (versiones rigurosas o no, sistemas teóricas o justificaciones del sentido común) para poder seguir viviendo, es decir, para que dicha vida sea una gran metáfora habitable”.<sup>44</sup> Así fue como poco a poco los fotógrafos, cineastas, gobernantes, empresarios, etcétera, entendieron el alcance que podrían tener a la hora de “venderle” una idea a los espectadores.

El cine se moldeó desde distintas barricadas, porque todas las luchas ideológicas que se daban en aquellos días, se vieron reflejadas en la manera de hacer y ver el cine. Así que, en algunas ocasiones, el cine resultó revolucionario: “Un film pertenece a la lucha ideológica, a la cultura y al arte de su época. Esas características ponen al film en contacto con muchos aspectos de la realidad situados al margen del texto filmico y que dan origen a toda una serie de significaciones que para el hombre contemporáneo y para el historiador son a veces más esenciales que los problemas estrictamente estéticos”.<sup>45</sup>

Desde Porfirio Díaz hasta Lázaro Cárdenas, el cine funcionó para dar a conocer un conjunto de ideas que, en algunas ocasiones, estaban pensadas desde los círculos de poder y necesitaban urgentemente una manera sencilla de que todos se sintonizaran en el mismo canal, la construcción del México moderno:

---

<sup>44</sup> Alejandro Rozado Morales, “Emilio Fernández y el cine de los cuarenta: un enfoque sociológico”, en: Alfaro de la Vega, *et al.* (coords.), *Bye Bye Lumière... Investigación sobre cine en México*, México, Universidad de Guadalajara, p. 101.

<sup>45</sup> Yuri M. Lotman, *op. cit.*, p. 61.

“Repito: el cine nos constituye; nace de la sociedad, pero también organiza los valores sociales en un horizonte moral que da límite y forma nuestra conducta. Es –como diría Durkheim- un hecho social susceptible de ejercer sobre el individuo una coacción para pensar, sentir y actuar de cierta manera”.<sup>46</sup>

El México posrevolucionario necesitaba con urgencia un encuentro de sentido después del triunfo-fracaso de una guerra civil, los mexicanos no sabían bien a bien qué les deparaba el futuro y si en éste debían encontrarse sus tradiciones o una apertura hacia lo novedoso:

Un examen de las películas representativas de esa época nos puede ayudar a descubrir que aquel vigor fotogénico y ese arrojo instintivo por la imagen natural de México ocultó una ambigua aunque urgente necesidad cultural –plagada de inseguridades y sobre todo de incapacidad moral- para enfrentar la crisis espiritual que el progreso le planteó al país.<sup>47</sup>

El cambio que experimentaba el país se movió hacia una búsqueda de identidad social que ya no se entendía muy bien. Aquellos que “llevaban las riendas” supieron de inmediato de los resultados negativos que esto tendría y se impusieron como primera meta redefinir la identidad social, lo que de ahora en adelante podría decirse que era “lo mexicano” y el consecuente nacionalismo que nacería de ello.

Si como dicen Gudykunst y Dim, la identidad social es la manera en que “nos identificamos y nos evaluamos en términos de los grupos a los que pertenecemos y sus características, como el estatus social, el color de la piel, el

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>47</sup> *Idem*.

sexo, la habilidad para lograr el éxito, etc.”<sup>48</sup>, lo que se hizo a través del cine fue definir esas bases y de esta manera lograr precisar lo bueno de lo malo, lo mexicano de lo extranjero, la mujer del hombre, etcétera. El cine ayudó a catapultar las imágenes que se debían tener de algo para de esta manera lograr una conducta específica.

El influjo del cine sobre el espectador se volvió fundamental para el proceso que ayudaría a definir a través de sus imágenes. De todo ello se valieron diferentes sujetos políticos, intelectuales, artísticos, etcétera, ya fuera para apoyar una idea u otra: “El cine debe su influencia (...) como un conjunto de estructuras intelectuales y emocionales que ejercen sobre el espectador una acción compleja, que va de la simple impresión de las células de su memoria a la transformación de su personalidad”.<sup>49</sup>

Este cambio del México rural y tradicional al México urbano y moderno fue, probablemente, una de las cuestiones más difíciles que tuvo que vivir la sociedad mexicana en los años treinta y cuarenta del siglo XX, ya que aquellos que gobernaban al país querían moverlo hacia la industria y el resurgimiento económico a la altura de Estados Unidos y Europa, pero la población más numerosa, misma que aún esperaba una mejor calidad de vida después de la Revolución, aún no sabía qué le depararía el futuro:

---

<sup>48</sup> Eileen McEntee, *Comunicación intercultural. Bases para la comunicación efectiva en el mundo actual*, México, McGraw-Hill, 1998, p. 283.

<sup>49</sup> Yuri M. Lotman, *op. cit.*, p. 59.



El cine preside las informaciones: así viven los mexicanos, así se visten según su posición social, así se oyen, así se expresan, así se mueven, así intercambian voces, gestos, respuestas violentas o quejumbrosas. El-Ser-Humano-Hecho-en-México se apega a lo propuesto en la pantalla, de la que extrae las decoraciones indispensables: éstas son las reacciones pertinentes en casos de maternidad dolorosa, adulterio, trato varonil, pobreza sobrellevada con honradez, desgracias asumidas como obediencia a la ley de Dios.<sup>50</sup>

Los poderes fácticos de la sociedad mexicana en aquellos días, fueron los encargados de decir qué era lo correcto, qué debía hacerse y qué estaba prohibido. La Iglesia, el Estado, millonarios que pudieron sobrevivir a la revuelta civil, los caudillos, entre otros personajes, impulsaron el cine que haría que cada grupo social se moviera hacia sus intereses más importantes. Lo que se esperaba era que cada género y cada clase social se comportara como el cine mostraba era lo mejor y los roles que se asumirían desde entonces fueran los “adecuados” para todos.

Dada esta relación, el estado mexicano siempre se encargó de gobernar todo aquello que podría actuar en beneficio o perjuicio de los poderosos, esto como una técnica más para obtener el poder: “El estado ha penetrado siempre profundamente la sociedad civil (en sus dos sentido), no sólo a través del dinero y del derecho, no sólo con la presencia e intervención de sus aparatos represivos, sino también a través de sus aparatos ideológicos”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Carlos Monsiváis, *Historia mínima de la Cultura Mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, p. 308.

<sup>51</sup> Louis Althusser, *et. al.*, *Discutir el estado. Posiciones frente a una tesis de Louis Althusser*, México, D.F., Folios Ediciones, 1982, p. 15.

Desde varios ámbitos artísticos se dio una especie de apoyo a las ideas de la reconstrucción del México posrevolucionario. El cine, la literatura, la pintura, la escultura, etcétera, tuvieron un gran apoyo que provenía de la política llevada a cabo por José Vasconcelos [1921], que consistía en “incorporar el arte en los distintos niveles de la realidad nacional de modo que su influencia fuera general y cohesiva”.<sup>52</sup> Por supuesto todos estos movimientos resultaban particulares de acuerdo a la visión política y social que cada artista le impregnaba a sus obras, que si bien se encaminaban a describir y conocer al “nuevo México”, lo hacían desde distintas barricadas.

El muralismo fue de los movimientos artísticos no sólo más importantes de la época, sino del arte mexicano en general. Vasconcelos fue su gran impulsor dando apoyos extraordinarios, cosa que terminó cuando dejó de ser secretario de la SEP (Secretaría de Educación Pública). Hasta entonces, tanto Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, entre otros, se encontraban bastante unidos en cuanto al fin común de dar a conocer sus ideas mediante grandes espacios públicos, esto tal vez por la cercanía intelectual que había con algunos artistas de la entonces URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas).<sup>53</sup>

Cuando Bernardo Gastelum retiró gran parte de ese apoyo, los artistas comenzaron a buscar otros medios: “Siqueiros, por ejemplo se consagró al Partido Comunista y, por tanto, a la oposición política al gobierno. Los artistas mexicanos

---

<sup>52</sup> Alicia Azuela, “Educación Artística y Nacionalismo 1924-1934”, en: *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 219.

<sup>53</sup> *Vid. infra.*, p. 39.

aceptaban encargos en Estados Unidos y, a la inversa, numerosos artistas estadounidenses emprendían proyectos murales en México”.<sup>54</sup>

Y es que aunque el trío Rivera-Siqueiros-Orozco, pasarían a la historia como los artistas mexicanos más reconocidos de la época, la verdad es que con el gran apoyo que se logró al arte, hubo muchos más que lograron poner su granito de arena a la hora de construir la noción de México y lo mexicano. No se puede decir que toda esta comunidad artística conformaban una sola élite acoplada, más bien lo que los diferenciaba o unía eran los criterios políticos y personales.<sup>55</sup>

Se reconoció al muralismo como el arte revolucionario de México por excelencia, porque no sólo representó una aportación estética, también una nueva ideología que a veces contribuía al nuevo orden político y social establecido:

Ellos dos [Siqueiros y Rivera], y José Clemente Orozco, habían pintado ya la parte medular de su obra y quizá como reflejo o consecuencia de los cambios que se iniciaban en México, el muralismo, más identificado con las etapas activas de la revolución, y con él se inició la salida de la corriente mexicanista: las mujeres cultas con rebozos, chongos y vestidos indígenas.<sup>56</sup>

En dicha época se dio un apoyo trascendental al arte en México, pero había personajes cuyas ideas coincidían con las de los dirigentes políticos, en cambio, hubo otros cuyos ideales resultaron divergentes. Entonces el trabajo artístico de

---

<sup>54</sup> Adrian Locke, *México, La revolución del arte 1910-1940*, México, D.F., CONACULTA, Turner, 2013, p. 104.

<sup>55</sup> *Vid. Idem.*

<sup>56</sup> José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, D.F., Grupo Editorial Planeta de México, 1990, p. 20.

algunos se veía apoyado desde las filas del poder, hubo otros que si bien tuvieron libertad de expresión, no recibieron ningún apoyo y tuvieron que buscar otras plataformas –ejemplo de esto fueron las escuelas al aire libre-.<sup>57</sup>

El hecho de que en ocasiones los artistas hayan sido limitados o censurados –hablando de los exponentes del muralismo-, nos habla precisamente de la manera en que ideales como el comunismo o la crítica al imperialismo norteamericano permeaban algunas obras:

Como trabajaban a título individual en lugar de formar parte de un colectivo unido por intereses ideológicos o artísticos, el estilo y el contenido de sus murales variaban mucho. No formaban un grupo político radical que fomentara activamente el cambio social a través del arte, sino que expresaban sus opiniones personales y, por tanto, su arte solía suscitar recelos.<sup>58</sup>

Algunos otros artistas que destacaron en la época son María Izquierdo, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Manuel Álvarez Bravo, Frida Kahlo, Abraham Ángel, Agustín Lazo, Julio Castellanos, entre otros. Cabe hacer distinción respecto al hecho de que gracias al apoyo a los artistas en México, hubo personajes extranjeros como Serguei M. Einsenstein, Tina Modotti, Hugo Brehme, Antonin Artaud, entre otros, que encontraron en este país el lugar ideal no sólo para sus inspiraciones artísticas, sino también para el apoyo a sus obras.

---

<sup>57</sup> Vid. Azuela, *op. cit.*, p. 220.

<sup>58</sup> Locke, *op. cit.*, p. 104.

¿Y cómo no iba a ser tan distinto el arte que se producía, cuando los artistas provenían de vidas tan distintas y alejadas una de la otra? Por ejemplo, María Izquierdo y Frida Kahlo; la primera provenía de un ambiente, pobre, rural y por sus venas corría sangre indígena; la segunda pertenecía a una familia acomodada y culta de ascendencia alemana.<sup>59</sup> De estos ejemplos habrá muchos, como si la sentencia de Fernando Benítez se corroborara una y otra vez, “México no es un México, sino muchos Méxicos”.<sup>60</sup>

María Cenobia Izquierdo fue la primer pintora mexicana cuyas obras lograron exponerse de manera individual en el *Art Center* de Nueva York en 1930. Estudió cerca de un año en la Academia de San Carlos, aunque se dice que la mayor influencia que tuvo su arte la tomó de Rufino Tamayo, ya que compartieron estudio durante cuatro años hasta que, en 1934, se separaron.<sup>61</sup> También recibió cierta influencia del poeta francés Antonin Artaud. Los circos itinerantes y objetos de arte popular regional se convirtieron en materia prima para esta gran pintora.

El pintor Rufino Tamayo fue hijo de indígenas zapotecas que quedó huérfano a muy temprana edad. Aunque trabajó en algunas ocasiones con los muralistas, las características de su pintura se distinguen respecto de estos. Fue nombrado director de dibujo etnográfico del Museo Nacional de Arqueología y según Adrian Locke “este trabajo representó el comienzo de una pasión por el arte precolombino mexicano que le acompañaría durante toda su vida”.<sup>62</sup> La ciudad de

---

<sup>59</sup> Vid. *Ibidem.*, p. 109.

<sup>60</sup> Vid. Fernando Benítez, *Los indios de México: antología*, México, Editorial Siglo XXI, 2000.

<sup>61</sup> Vid. Locke, *op. cit.*, p.p. 109-110.

<sup>62</sup> *Idem.*

Nueva York resultó fundamental para Tamayo y su trabajo, ya que fue ahí donde vivió a partir de 1936 y donde expuso la mayor parte de su obra.

Manuel Álvarez Bravo es uno de los fotógrafos más reconocidos de esa época en México. A partir de que su nombre apareció en el *Primer salón mexicano de fotografía* en Bellas Artes en 1928, fue reconocido tanto nacional como internacionalmente. Tuvo total influencia del cineasta Eisenstein y también de André Breton, a quien conoció durante su estancia en México en 1938. Su fotografía se vio marcada por todos los cambios que México estaba experimentando: “podía recordar, por ejemplo, los cadáveres de las víctimas de la Revolución que había visto tirados en las calles de camino a la escuela”.<sup>63</sup> El trabajo de Álvarez Bravo es reconocido por capturar para la eternidad momentos de la vida cotidiana que se encontraba por las calles y mercados de México.

Magdalena Carmen Frida Kahlo, fue una de las pintoras más reconocidas en México y fuera de él. Sus enfermedades y el accidente que tuvo cuando era joven, marcaron el rumbo de su obra, que si bien se encontraba influenciada por su esposo, el muralista Diego Rivera, sus cuadros tienen un toque surrealista, cosa ella negó siempre. Kahlo fue la primer pintora mexicana cuyo cuadro *Autorretrato* fue adquirido por el Museo del Louvre.<sup>64</sup>

A través de la educación artística, se logró cierta aceptación del público hacia esas obras, ya que algunas de ellas más tarde se convertirían en portavoz de los intereses sociales.<sup>65</sup> Muchos se sintieron identificados con ese México de

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>64</sup> *Biografía*, en: <http://www.museofridakahlo.org.mx/esp/1/frida-kahlo/biografia>, consultado 16 de agosto de 2015.

<sup>65</sup> Azuela, *op. cit.* p. 220.

las pinturas, de las fotografías, de los murales, así que el trabajo de los artistas resultó fundamental para lograrlo.

Bajo todo este universo artístico es que se construyó una visión muy particular de lo que era ser mexicano, aquí fue donde comenzaron a establecerse los estereotipos que marcarían para siempre. De entre todos estos movimientos artísticos, el cine les enseñaba el rol que debían jugar en la gran nación que era México y que no saldría adelante sin el arduo trabajo de todos y cada uno de sus habitantes, desde el campesino hasta el latifundista. Los límites de las distintas clases sociales se comenzaron a marcar, cada quién tenía un papel en la construcción del México moderno, al menos eso era lo que podía observarse a través del cine.

Un estereotipo, según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), es una “idea o imagen aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”.<sup>66</sup> Lo que esto quiere decir es que el estereotipo es una función social, una convención en un tiempo y un espacio determinado que es aceptado por la mayoría. Así Barna nos explica para qué los utilizamos:

Reducen la amenaza de la incertidumbre al convertir al mundo en un mundo predecible. Esta es una de las funciones básicas de la cultura: entregar un mundo predecible al individuo, en el que esté firmemente orientado. Los estereotipos son generalizaciones, creencias de segunda mano que proveen las bases conceptuales mediante las cuales interpretamos lo que pasa a nuestro alrededor.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Diccionario de la Real Academia Española, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=estereotipo>, consultado 16 de enero de 2015.

<sup>67</sup> McEntee, *op. cit.*, p. 289.

Si el estereotipo es una función social que responde a ciertos determinismos culturales, no es difícil imaginar que la manera más sencilla de regularizarlos y perpetuarlos sean los medios de comunicación. A principios del siglo XX en México el cine era uno de los principales medios y por tanto se utilizó para operar una idea de lo que un mexicano y una mexicana debían ser.

Dichos estereotipos fueron construcciones renovadas que se miraron a través del cine, pero se retomaron elementos que ya estaban ampliamente aceptados como lo “típico mexicano”, de lugares y periodos que se podrían remontar a los pueblos prehispánicos. Todas esas imágenes que preceden a los estereotipos sustentados por el cine, eran y aún son, imágenes que relacionamos en directo a lo mexicano, así que durante esta época se renuevan y toman nuevo brío, “sus características se fueron refinando y estilizando gracias al constante rejuego que tuvieron a lo largo de miles de eventos y efemérides oficialistas, a su presencia en los programas educativos posrevolucionarios, pero sobre todo a su insistente explotación en los medios de comunicación masiva”.<sup>68</sup>

El camino a seguir no sería sencillo, reconstruir una imagen de México con elementos nuevos que hicieran que la naturaleza de lo mexicano llegara a todas partes y a toda la sociedad. Entonces las imágenes hegemónicas y contundentes aparecieron, la reivindicación de todo lo anterior a Occidente, pero con una visión novedosa y formada de ideas modernas. La fusión de lo viejo con lo nuevo comenzó, la historia de grandes héroes que con su sangre fundaron esta gran nación, la reivindicación de lo prehispánico y de la fusión de este con Occidente.

---

<sup>68</sup> Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*, México, CIESAS, 2007, p.p. 304-305.



Aquí podemos rastrear algunas explicaciones de los estereotipos, así como lo afirma Monsiváis algunos rasgos que se reprodujeron e inmortalizaron en la mayoría de esas películas son:

(...) 3. Poses arrogantes de la nacionalidad que necesitan el traje típico, las indumentarias –del calzón de manta al traje de charro- que inician su viaje al museo; (...) 5. Identificación de maternidad con sacrificio y de migraciones a la ciudad con el reparto nómada del infortunio; (...) 13. Galanes immaculados que restauran con su puño las facciones inarmónicas del villano; (...) 16. Mujeres cuya abnegación dicta el estilo de usar rebozo; (...).<sup>69</sup>

Si bien ese cine no copió la realidad por la que los mexicanos estaban pasando, sí la representó añadiéndole algunos elementos que correspondían a una ideología que sirvió para alimentar necesidades de carácter social “para bien o para mal, no reflejaron la realidad social, la representaron: le dieron otra dimensión. (...) el cine cuarentenal mexicano es a su sociedad como los padres son a sus hijos en lo que a formación del carácter y a impresión cosmogónica se refiere; por lo que la realidad de dicho cine tiene un carácter fundador.”<sup>70</sup>

El cine nacional posrevolucionario a veces intentó crear un nacionalismo que se pudiera identificar como “popular”, pero al final parece que sirvió más bien para imponer un cúmulo de invenciones de una élite en particular y que, finalmente sirvió para crear una manera de ver la vida y de las oportunidades que se tenían en ella.

---

<sup>69</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p. 312.

<sup>70</sup> Rozado, *op. cit.*, p. 103.

Esta imagen de lo que era México no sólo se compró entre los mexicanos, también en el extranjero. Cuando el cine comenzó a ser una verdadera industria en el país, mientras Hollywood y Europa estaban enfrascados en la Gran Guerra, México logró más que nunca exportar su cine, ese plagado de estereotipos y de “mexicanismos”. Así pues, la imagen que se veía en las pantallas pronto pareció sobrepasar la realidad y en el mundo entero México era caballos, rebozos, sombreros, huaraches, espuelas, etcétera.

Una de las influencias más importantes bajo las que se sentaron los estereotipos de lo mexicano fueron los *rushes* de Sergei M. Eisenstein: “(...) el Istmo de Tehuantepec, con sus tehuanas semidesnudas, sus hombres lánguidos y su exuberancia tropical, además de los igualmente famosos retratos sobre la trágica vida de los peones en Tetlapayac, la hacienda pulquera, y las demás filmaciones hechas en Yucatán y en el altiplano mexicano”.<sup>71</sup> Y a su vez esta mirada probablemente estuvo influenciada por los muralistas Diego Rivera y José Clemente Orozco y el pintor Miguel Covarrubias, quiénes fueron personajes bastante cercanos a Eisenstein.

Bajo este contexto es que algunos personajes como Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, entre otros, tuvieron la tarea de descubrir al México que reconquistaría al pueblo nacional e internacional. Gracias a todos estos elementos que constituyeron una época específica de México, el mundo cinematográfico con sus fotógrafos, guionistas, actores, etcétera, debían descubrir la esencia que haría que cualquier mexicano del norte o

---

<sup>71</sup> Pérez, *op. cit.*, p. 312.

del sur, dentro o fuera, pudiera reconocer sus raíces y de esta manera lograr una unión a través de la identificación con “lo mexicano”.

Al poner todos estos elementos juntos en el cine, se creó un México nuevo, pero que aún podía reconocerse fácilmente. Estos juicios y valores pretendieron olvidar lo plural del panorama mexicano, como lo dice Ricardo Pérez esto ayudó a las “vertientes conservadoras del nacionalismo chato en boga, más que a la defensa y definición de lo propio”.<sup>72</sup>

Entendámoslo así, México vivía uno de los momentos históricos más difíciles como nación y así lo vieron aquellos grupos que dominaban el país (aún después de la Revolución Mexicana); en medio de esa coyuntura, había que utilizar todos los recursos que se tenían a la mano para hacer del país la construcción cultural que estas élites (artistas, políticos, hacendados, intelectuales) creían más adecuada. Los grupos que no pertenecían a estas élites fueron los captadores de todas estas ideas, ellos actuarían como agentes casi pasivos aprehendiendo todo lo que se les enseñaba en el cine, el periódico, los libros, la pintura, el teatro, etcétera.

La imagen que se tenía de la mujer resulta parte de ese todo, para la labor que aquí nos ocupa se desglosará particularmente y así lograr entender la manera en que un concepto de mujer se afianzó. La representación de “mujer mexicana” fue una creación cultural que se vio apoyada desde varios frentes. Partimos del supuesto de que si bien el concepto de mujer parte de una premisa natural, se complementa con la construcción cultural que puede distinguirse en tiempo y espacio.

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 320.

### 1.3. La mujer mexicana frente a la modernidad

El ser mujer es un concepto que ha ido cambiando a través del tiempo, no significaba lo mismo ser una mujer europea de la Edad Media, a ser una mujer mexicana que vivió los albores de la modernidad. Por tal, si se quiere entender la manera en que el cine funcionaba para la mujer de la década de los cuarenta del siglo XX en México, debe entenderse primero cómo se veía a la mujer en torno a la distribución de elementos no sólo biológicos, sino también sociales.

Son precisamente éstos, los aspectos de la vida social, los que darán materia prima a la hora de abordar la vida de la mujer mexicana. Cabe hacer mención al hecho de que, al hablar de “la mujer mexicana”, no estamos queriendo decir que todas actuaban de la misma forma y que puede darse una especie de unificación de pensamientos y manera de actuar; más bien lo que se intenta decir es que había una mayoría que predominaba sobre algunas particularidades.<sup>73</sup> Estamos conscientes de que esas particularidades existen, pero para la labor que aquí nos ocupa, utilizaremos a la mayoría que nos permitirán entender cómo funcionaba la sociedad en general.

Como se mencionará más adelante, México atravesaba por un periodo de restauración en el que el “nuevo mexicano” debía encontrar su lugar en el país moderno, las mujeres no fueron la excepción.<sup>74</sup> Ellas comenzaban a unirse a las filas del trabajo, pero aún sin deslindarse por completo de la imagen de familia que

---

<sup>73</sup> Algunas de esas particularidades son, por ejemplo, la fundación del Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM), que contaba con representantes como Frida Kahlo, Concha Michel, Adelina Zendejas, entre otras. Este Frente tenía ideas de izquierda que, al llegar el periodo de Manuel Ávila Camacho, desapareció al ser absorbido por el PRM, *Vid.* José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, D.F., Grupo Editorial Planeta de México, 1990, p. 43.

<sup>74</sup> *Vid. Infra.*, p. 71.

preponderaba en la época: “Las mujeres de los nuevos tiempos, que en la ciudad son muchas veces sirvientas, secretarias, empleadas que habitan los rumbos urbanos populares o de clase media, que conforman esas familias complejas y que, seguramente muchas veces, eran madres fuera de la institución matrimonial”.<sup>75</sup>

Salían de sus casas a divertirse al cine, los recién inaugurados cafés, pasearse en los parques con la familia, las amigas o el novio. Estos paseos parecen ser todo un ritual a la hora del arreglo para parecerse a esas estrellas de las películas hollywoodenses, o incluso a María Félix con “la melena leonina, los pies grandes, las pestañas interminables, (...)”.<sup>76</sup> Como si la calle fuese un desfile de modas, se puede imaginar a las mujeres andando por las calles con toda la elegancia que su clase social les permitía.

Se arreglaba uno como si fuera a una fiesta, bien peinada, bien pintada, blusitas de encaje con su collarcito y muy arregladas [...] era la época de María Victoria y los peinados de ondas. (...) Todo el arreglo era idéntico, de todas las muchachas, la misma ropa, los mismo peinados, todo igual, y ahora no, cada quien se viste, se peina, se todo de diferente modo, como le acomode a uno, y antes o, antes se usaba un prendedor y toda la gente usaba prendedores, igual.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Tuñón, *Mujeres de luz...*, p. 63.

<sup>76</sup> *Ibidem.*, p. 65.

<sup>77</sup> Isabel Alba, *cit. pos.*, Tuñón, *Mujeres de luz...*, p.p. 64-65.

Aunque se habla de una abertura de las mujeres hacia el trabajo, tampoco se puede afirmar que esta situación llegaba a la mayoría de hogares mexicanos. La tradición de que las mujeres se quedaran en sus casas a las labores domésticas seguía imperando, no como antes, pero las normas morales eran estrictas: “Las mujeres también usaban variedades inagotables de sombreros y seguían las modas de los vestidos largos, con mucha tela, debajo de la rodilla, medias con su debida raya en la parte trasera, blusas abotonadas hasta el cuello, pues la moralidad imperante era 'estricta’”.<sup>78</sup>

También se concedió el voto a la mujer a finales de la década de los cuarenta. El 17 de febrero de 1947, durante el gobierno de Miguel Alemán, se publicó en el Diario Oficial de la Federación la reforma al artículo 115 de la Constitución Mexicana, la cual otorgaba a la mujer el derecho de votar sólo en elecciones municipales.<sup>79</sup> Fue hasta 1953 que se otorgaron los mismos derechos de voto que el hombre tenía.

El ingreso de las mujeres al mercado laboral, parece estar ligado al aumento del número de ellas que ingresaron a la educación superior. Este número creció considerablemente en la década de los cuarenta -20.73%-, ya que en las dos décadas subsecuentes decayó hasta un 17.62%;<sup>80</sup> lo que significa que por cada diez mil habitantes, una mujer asistía a la Universidad. Aunque son números

---

<sup>78</sup> José Agustín, *op. cit.*, p. 43.

<sup>79</sup> Carlos Rodríguez Velasco, *Reforma al Artículo 115 constitucional*, en, <http://www.diputados.gob.mx/cronica57/contenido/cont8/leer5.htm>, consultado 30 de diciembre de 2015.

<sup>80</sup> Anuario Estadístico UNAM, *cit. pos.*, Martha Córdova, *La mujer mexicana como estudiante de la educación superior*, en: <http://www.psicolatina.org/Cuatro/mexicana.html>, consultado 30 de diciembre de 2015.

relativamente bajos, es importante señalarlo a fin de mostrar que el mundo de las mujeres ya no sólo se reducía a las labores domésticas.

Era una época en la que la imagen contaba más que nunca, sin duda alguna, el cine contribuyó a todo este *glamour*, no sólo por la imagen que se veía a través de las pantallas, también porque asistir al cine se convirtió en uno de los pasatiempos favoritos de mujeres y hombres. El cine englobaba toda una parafernalia: “Ir al cine está rodeado de emoción en esos años de la XEW y las mujeres acceden no sólo al sueño de la sala, sino también al paseo en la calle, en el trayecto de ida y vuelta, prerrogativa que no da el radio; además, otorga el pretexto para arreglarse, estrenar vestido o peinado”.<sup>81</sup>

La pregunta en este caso sería, ¿de qué manera podemos medir o saber la manera en que el cine era recibido por las mujeres? Para ello tenemos a diversas disciplinas que nos ayudan a dilucidar la realidad que vivían miles de mujeres mexicanas:

Como señala Teresa de Laurentis, las mujeres traían a estos espectáculos un repertorio previo completo de “experiencias”. Además, ¿cómo sabemos la experiencia que tenían las mujeres, a menos que estemos preparados para aceptar estados de la cuenta de comportamiento o empirista? Las experiencias de otras mujeres llegan a nosotros a través de discursos- historias de vida, estudios de caso, o estudios etnográficos que cuentan con su propia carga ideológica.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Tuñón, *Mujeres de luz...*, p. 64.

<sup>82</sup> Jean Franco, *Plotting women. Gender and representation in Mexico*, New York, Columbia University Press, 1989, p. 159. La traducción es mía.

Probablemente fue el cine el que ofreció la catarsis perfecta para aliviar la vida diaria de las mujeres, ya sea porque necesitaran salir de sus casas y huir al trabajo doméstico o porque podían salir de la rutina del trabajo. El cine no era el único medio de comunicación de la época –el radio tenía también una gran influencia-, pero gracias a la fascinación que la gente experimentaba con las imágenes y con la posibilidad de mirar otras vidas diferentes a la propia, resultó el medio ideal para la época.



# Capítulo 2

## El género y la semiótica como categorías de análisis

*El cine nos habla, nos habla con muchas voces que forman contrapuntos muy complejos. Nos habla y quiere que le comprendamos.*

Yuri M. Lotman

### 2.1. Los estudios de género

En medio de los grandes cambios que atrajo consigo el paso del siglo XX, hubo una corriente teórica que se levantó fuertemente y comenzó a examinar todo aquello que hasta entonces se había dado por sentado en las sociedades emergentes: el papel de la mujer en las distintas culturas.

El feminismo comenzó a gestarse a finales del siglo XIX, vio la luz en los países más desarrollados que experimentaban una especie de alergia al autoritarismo gubernamental que hasta entonces se respiraba en algunos lugares como Estados Unidos, el Reino Unido, Alemania, naciones de Latinoamérica, entre otras. Comenzaron a esparcirse los libros de algunas feministas: Kate Millet, Bety Friedan, Shulamite Firestone y, por supuesto, Simone de Beauvoir.

Esta corriente teórica se supone como la “toma de conciencia de la opresión y de la explotación de la mujer en el trabajo, en el hogar y en la sociedad, así como la iniciativa política deliberada tomada por las mujeres para rectificar su situación”.<sup>83</sup> Pero esta toma de conciencia requería de los métodos más activos en las sociedades modernas, por tal, Linda Zerilli afirma que es también un

---

<sup>83</sup> Henrietta Moore, *Antropología y feminismo*, Madrid, Cátedra, Instituto de la mujer, PUV, 2004, p. 23.

“movimiento político que ha aspirado a unir a las mujeres en la lucha por la libertad, precisamente refutando esa feminidad naturalizada en la que se basa la ilusión de una identidad común a todas”.<sup>84</sup>

Y había una necesidad de concientizar a un grupo específico de la sociedad, porque al parecer había un panorama de omisión generalizado referente a la mujer, por tanto la brecha comenzó a abrirse a finales del siglo XIX y comienzos del XX, a la lucha sufragista y a los avances conseguidos en la educación de las mujeres.<sup>85</sup> Gracias al nuevo camino que abrió la historia cultural y al desarrollo del movimiento feminista, estos estudios comenzaron a tomar cada vez más fuerza.

Pasarían algunos años antes de que esta corriente de pensamiento tomara seriedad en México, una de las pioneras de los estudios sobre la mujer sería Rosario Castellanos, quien en sus libros *Mujer que sabe latín* (1973) y *El eterno femenino* (1975), se preguntaba acerca del papel de la mujer en las sociedades modernas.

El contexto intelectual y social por el que atravesaba el mundo en la década de los setenta, hacía que las universidades y las instituciones científicas comenzaran a abrir sus puertas a los estudios culturales y por tanto al feminismo: “Así, con vagas certezas y fuertes interrogantes, arrancaron los estudios de la mujer planteando una severa crítica a los cuerpos teóricos de las diversas

---

<sup>84</sup> Linda M.G. Zerilli, *El feminismo y el abismo de la libertad*, Buenos Aires, FCE, 2008, p. 14.

<sup>85</sup> María Antonia Bel Bravo, *Mujer y cambio social en la Edad Moderna*, Madrid, Encuentro, 2009, p. 38.

disciplinas, hasta poner en tela de juicio la validez científica de las investigaciones que se habían llevado a cabo a partir de grandes premisas”.<sup>86</sup>

Hablar de la historia cultural se vuelve fundamental para el entendimiento del feminismo y la teoría de género, porque gracias a este nuevo enfoque en las disciplinas humanas es que se comenzó a dar cabida a otro tipo de estudios que ya no se enfocaban en el comportamiento colectivo, sino en algo más privado como la edad, la condición psicológica, el lugar, la clase y por supuesto el género. La estructura social y la cultura material aún marcan a los individuos (sujeto de estudio de la historia), pero también lo harán mecanismos que se pueden entender a partir de lo particular y ya no de lo general.<sup>87</sup>

Estos estudios de la mujer no fueron iguales en todos lados, a partir de que se fundaron hasta ya varias décadas después, fueron mutando conforme se iban presentando nuevas interrogantes a las cuales se debía responder. Poco a poco cada una de estas corrientes se fueron perfilando por lugares distintos, haciendo que el feminismo se moviera hacia uno de sus cánones más importantes: el cambio social.<sup>88</sup>

Todas estas reflexiones fueron cambiando hasta llegar a un punto en donde la dominación de lo femenino tenía dos orígenes: la primera en el patriarcado y la segunda en el capitalismo. El patriarcado se refería a un sistema cultural basado en la necesidad del hombre por dominar a la mujer a través de una imagen sexual construida. Por otro lado se encontraba la creencia de que este origen debía

---

<sup>86</sup> Elsa Muñiz, “¿Qué son los estudios de género? De la militancia a la Academia”, en *Vorágine*, núm. VII, Abril 2010, p. 6.

<sup>87</sup> *Vid. Bel, op. cit.*, p. 19.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 41.

rastrearse en el modo de producción en turno, en este caso el capitalismo. La lógica del capital hacía que la mujer fuera vista de una forma cósmica y utilitaria.<sup>89</sup>

Aunque no tardaron en aparecer los estudios en donde ambas cuestiones se interrelacionaban para explicar la manera en que la mujer ha sido vista a través de las distintas culturas, aquí es donde comienzan a separarse los estudios de género y el feminismo como tal.

Si bien podemos afirmar que los estudios de género son resultado de la corriente teórica, estos comenzaron a trabajar de cierta forma autónoma al feminismo. Mientras este último buscaba conocer más acerca del sistema del patriarcado, los estudios de género comenzaron a preguntarse la manera en que cierta opresión podía responder a un sistema socioeconómico establecido en donde el orden cultural decía que era el varón quien debía dominar: “La inclusión de la categoría de género contribuye a ampliar nuestra comprensión, ya no sólo de los procesos de dominación de un ser humano sobre otro, sino de aquellas categorías 'fundantes' de lo que nosotros mismos somos, pero que desconocemos”.<sup>90</sup>

El estudio de la categoría género comenzó a tomar nuevo brío al mostrar que dichas condiciones son creaciones sociales y culturales que han sido cimentadas conscientemente a través del tiempo. Por tal no se estudiaría la diferencia entre mujer y hombre a través de la naturaleza sino a través de los roles que enmarcarían a ambos y su actuación en las sociedades modernas.

---

<sup>89</sup> Vid. Muñiz, *op. cit.*, p. 6.

<sup>90</sup> Medardo Tapia Uribe, “Del campo a la escuela y de la escuela al trabajo: campos sociales de construcción de nuevas necesidades y del concepto de género”, en: Velázquez, Margarita, *et al.* (coord.), *Género, análisis y multidisciplinaria*, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, México, 1997, p. 39.

La teoría de género es una corriente de pensamiento que defiende que la persona es un constructo social, en otras palabras que carece totalmente de una naturaleza, de una esencia,<sup>91</sup> que la mayor parte de lo que es o no es una persona, se da gracias a las características que va adquiriendo culturalmente. Es hasta 1986 que se ve inaugurada la teoría de género con la publicación y traducción del artículo denominado *El tráfico de mujeres. Notas para una economía política del sexo*, de Gabyle Rubin:

Significativo porque representó la iniciativa de dar contenido a una categoría que permitía analizar las diferentes formas que adopta la opresión de las mujeres, al tiempo que profundizaba en los procesos de construcción de la diferencia sexual. La categoría sexo-género dilucidaba así, la dimensión cultural e histórica del género (...) metodológicamente el género ha resuelto algunas inquietudes acerca de la construcción de las desigualdades sociales entre individuos de diferente sexo.<sup>92</sup>

La teoría de género no sólo se basa en las diferencias de un hombre con respecto a una mujer, sino más bien en el estudio de las relaciones que se dan entre ambos a través de esa diferenciación. Así mismo, se remite al orden simbólico que cada cultura elabora para la diferencia sexual que, se supone, existe desde la naturaleza y no desde la cultura. Para la teoría de género el problema se debe mirar desde la perspectiva de familia, de la mujer en su entorno social y, por supuesto, desde la religión.

---

<sup>91</sup> Vid. Carolina Murube Jiménez, "La 'Ideología de género' en la I Conferencia Mundial de la Mujer, 1975", en: Sánchez Maíllo, Carmen (ed.), *La ideología de género: apariencia y realidad*, Madrid, CEU Ediciones, 2011, p. 239.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 8.

Debemos recordar que el concepto de familia es una construcción moderna, por tanto, los roles de las mujeres dentro de ella también lo son y así se adentra en el estudio de la mujer como género dentro del núcleo familiar: “La perspectiva adoptada por la Edad Moderna ante el tema social es el de la necesidad de una familia estable para una sociedad estable, segura y sana: no se puede pretender una sociedad mejor que la de las familias que la componen. Y, si retrocedemos en la historia de las ideas, veremos que esto es lo que piensan quienes escriben denunciando los problemas en su respectivo entorno social”.<sup>93</sup>

Por otro lado encontramos a la mujer actuando en su entorno social, para María Antonia Bel,<sup>94</sup> la mujer ha roto el esquema organizativo de la vida social con su real incorporación al mercado laboral. Los elementos que obligan a la mujer a salir ahora de sus hogares y adentrarse en un mundo netamente “masculino” es lo que dará respuestas acerca de cómo vive una mujer y cómo es vista dentro de su misma sociedad.

Por último se encuentra el escalafón de la religión, ya que el pensamiento católico, musulmán, pagano, etcétera, era el que dictaba las normas sociales de lo que estaba permitido y aquello que no lo era, las creencias de los individuos en una sociedad estaban enmarcadas por estas Iglesias que entendían muy bien la diferencia entre lo femenino y lo masculino. Aunque estas tres cuestiones se pueden basar en algo llamado general, tampoco se puede dejar de lado la importancia de estudiar todo aquello que se sale de estas líneas de comprensión:

---

<sup>93</sup> Bel, *op. cit.*, p. 54.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 163.

Otra cuestión sería su observancia en la práctica: existen conductas personales que atestiguan la transgresión y, por consiguiente, una incoherencia entre la forma de vida de algunos individuos y el sistema filosófico en que buscaban sentido a su existencia. (...) El mismo comportamiento de los transgresores admite interpretar la reintegración de lo social mediante el arrepentimiento o, en cualquier caso, la simulación (...).<sup>95</sup>

Y es precisamente ese orden simbólico el que se representa a través del cine, no sólo a través de él, sino a partir de los medios más idóneos que se encontraron para la propaganda política: “A través de las pantallas, los hombres y las mujeres que hoy tienen o tendrían unos 80 o 90 años, asistieron a la emergencia de nuevos modelos femeninos, llamados a instalarse y a evolucionar, tanto en la ficción como en la realidad”.<sup>96</sup>

Ser mujer o ser hombre, parte de características sumamente específicas en donde nada más puede ser aceptado, pero estas características se han permeado del contexto en el que se desarrollan los roles de género, tal como lo afirma Julia Tuñón: “Ser mujer o ser hombre en los años cuarenta de nuestro siglo no significaba lo mismo que hoy en día, (...) muy de acuerdo con las teorías que dan cuenta de que los sexos se han historizado y los trabajos que observan las formas que han asumido en cada tiempo y en cada espacio”.<sup>97</sup>

Lo femenino y lo masculino se vuelven la manera más sencilla y aceptada de dividir el mundo humano, de esto se nutre precisamente el cine, en donde la estructura de la diferencia sexual nos habla de la forma en que una sociedad mira

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>96</sup> Ana Lanuza Avello, “La femme fatale del cine negro: una nueva concepción de la mujer y su influencia sobre los estudios de género”, en: Sánchez Maíllo, Carmen (ed.), *La ideología de género: apariencia y realidad*, Madrid, CEU Ediciones, 2011, p. 296.

<sup>97</sup> Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 23.

a sus hombres y a sus mujeres. Todo esto además con un lenguaje específico: “En nuestro siglo, el cine es uno de los medios de privilegio para este proceso de circulación de las ideas, por la fuerza que ejerce en los ánimos de gran parte de la población y por su lenguaje conformado por símbolos”.<sup>98</sup>

A través del cine se aprehendieron ciertos símbolos culturales y se les dieron múltiples representaciones, a través de ellas las instituciones políticas y sociales reafirmaron las identidades subjetivas que, poco a poco, se iban construyendo a partir de lo que una sociedad creía. Porque tal como lo afirma Joan Scott, el género nos proporciona una vía de descodificación del sentido y de la comprensión de las conexiones entre las formas de la interacción humana.<sup>99</sup>

Esta relación hombre-mujer se vuelve fundamental para nuestro estudio, ya que a través de dicha relación podemos desentramar algunos códigos culturales y sociales que, en ocasiones, ni siquiera se ponen a juicio: “Para comprender los andamios de esa construcción, es necesario, además, tomar en cuenta los elementos precisos de clase, etnia, región, religión y generación que modelan al sujeto particular que se haya elegido estudiar”.<sup>100</sup>

Si bien es cierto que los estudios de género han tenido una parte crítica bastante ardua por parte de algunas feministas como Judith Butler y Monique Wittig, para el ejercicio que aquí nos compete se vuelve el pináculo perfecto para intentar comprender ya no la manera en que se han creado estos determinismos, sino la manera en que se relacionan y complementan mutuamente: “el modelo es una construcción teórica y no debe confundirse con la sociedad misma, pues es

---

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> Joan Scott, *Género e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, UACM, 2008, p. 69.

<sup>100</sup> Tuñón, *Mujeres de luz...*, p. 24.



siempre más simple y esquemático que la realidad, pero la representa y permite precisar sus líneas generales para el análisis”.<sup>101</sup> Es decir, entender la forma en que se mostraron e identificar dichos cambios y adaptaciones dentro de las estructuras de poder que se presentaron en la “Época de Oro” del cine en México.

## 2.2. Herramientas de análisis: semiótica del cine

Conforme el cine comienza a tomar más seriedad en el mundo de las ciencias sociales y humanas, también se da una apertura grande con respecto a la manera de llegar a nuevos conocimientos a través de teoría que ya no se encontraba atada a una idea de “verdad absoluta”.<sup>102</sup> El relato ha sido una constante a lo largo de toda la historia de la humanidad, lo que ha cambiado son las formas de expresión a través de los tiempos, pero “en todas épocas, todos los lugares, todas las sociedades (...), no existe, no existió nunca en ninguna parte, un pueblo sin relatos”.<sup>103</sup>

Gracias a esto nacen los estudios semióticos, primero aplicados a las lenguas naturales\* en la sociedad, tendrían que pasar algunos años para que estos conocimientos llegaran a las producciones culturales como posibilidad formal de estudio del lenguaje. Los estudios semióticos ayudan al cine a encontrar

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>102</sup> *Vid. supra.*, p. 42.

<sup>103</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 163.

\*Las lenguas naturales son aquellas creaciones humanas que nacen con el fin de la comunicación, están dotadas de una sintaxis y están normalmente basadas en símbolos sonoros que con el paso del tiempo fueron modificándose hasta llegar a ser los idiomas como el chino, el francés, ruso, checo, español, etcétera.

nuevas perspectivas de indagación en las que es necesario explicarse desde la base.

El lenguaje es un sistema ordenado de signos utilizados para la comunicación, es decir, su función social consiste en intercambiar, almacenar y acumular información. Gracias a esta función se puede hablar de dos tipos de lenguaje: el sonoro y el visual; las lenguas naturales cuentan con estos dos tipos, ya que no sólo tienen capacidad oral sino también gráfica.<sup>104</sup>

Si el lenguaje son signos, entonces estos tienen como misión volverse los sustitutos materiales de objetos, fenómenos, conceptos, etcétera, estos facilitan el intercambio de información en una sociedad. Los signos pueden ser de dos tipos: convencionales o figurativos; los convencionales son aquellos en los que la figuración y el contenido no están ligados por una motivación interna, es decir, por una motivación nacida de la relación figura-representación, el ejemplo perfecto de esto son las cadenas sintagmáticas (las palabras). Los figurativos son aquellos que recogen la imagen natural de los significados, se dice que éstos son signos en menor grado pero aún lo son, por ejemplo un dibujo.<sup>105</sup>

Dejando claro lo que se entiende por signo, la semiótica es el estudio de esos signos en la vida social, o como diría Lotman “la ciencia de los signos, sistemas de signos y prácticas significantes”.<sup>106</sup> Esta ciencia no sólo estudia la creación de signos y la manera en que han sido utilizados, también espera encontrar la relación que tienen éstos con los objetos que los sustituyen, esta relación que determina el contenido de algo específico, será la semántica del

---

<sup>104</sup> Vid. Lotman, *op. cit.*, p. 25.

<sup>105</sup> Vid. *Ibidem*, p. 32.

<sup>106</sup> *Idem*.

signo. La cultura se vuelve el “instrumento básico para permitir semiosis”<sup>107</sup>, razonamiento mediante el cual se pueden vincular los signos con la sociedad que los crea y distribuye.

Los dos pensadores a los que les debemos las principales ideas en torno a la semiótica contemporánea, son el filósofo pragmático americano Charles Sanders Peirce y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure. El primero funda la ciencia de la semiótica, el segundo la semiología; aunque ninguno se conoció y menos supieron de los estudios del otro, muchas de sus investigaciones tienen lugares comunes, ahondemos más al respecto.

Para Peirce los símbolos eran la “trama y urdimbre” de todo pensamiento científico, el significado de un símbolo se debía rastrear en tres entidades: el signo, su objeto y su interpretante; el objeto es lo que representa el signo y el interpretante es el efecto mental generado por la relación entre el signo y el objeto.<sup>108</sup> Otra contribución fundamental para la ciencia semiótica fue la clasificación de signos en iconos, índices y símbolos. El símbolo icónico representa al objeto a través de una similitud, el índice por una implicación entre el signo mismo y el interpretante, por último, el simbólico implica un nexo convencional, es decir algo social.<sup>109</sup>

Saussure creía que el lenguaje era uno más de los sistemas semiológicos, aunque tenía un papel privilegiado no sólo por ser el más complejo y universal, también por ser el más característico. Así la lingüística se convirtió en el modelo

---

<sup>107</sup> Umberto Eco, *Cultura y semiótica*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009, p. 29.

<sup>108</sup> Vid. Robert Stam, et al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, p. 21.

<sup>109</sup> Vid. Charles S. Peirce, *El hombre, un signo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, p.p. 144-161.

maestro para todas las ramas de la semiología. Saussure creía en la oposición significante-significado como el principio básico de la lingüística estructural. El significante es la señal material o visual que produce la concepción mental de algo, este algo será el significado.<sup>110</sup>

Para Saussure, los signos entrarían en dos tipos de relación: paradigmática y sintagmática. El paradigma consiste en un grupo que tiene relaciones de similitud y que pueden elegirse para combinarse con otras, por ejemplo el alfabeto. El sintagma tiene que ver con las relaciones paradigmáticas pero en el sentido de combinación, no elección.<sup>111</sup>

Anteriormente los términos semiótica y semiología eran utilizados como sinónimos para el estudio del lenguaje y sus símbolos, pero tal como lo afirma Stam, últimamente se ha elegido el término semiótica por referirse a una disciplina "menos estática y taxonómica que semiología".<sup>112</sup> Tampoco se puede afirmar que la idea del estudio de los signos es novedosa hasta Saussure o Peirce, esta práctica encuentra su origen en la tradición filosófica occidental, en lo que concierne al lenguaje y su relación con las palabras y cosas:

Podemos distinguir dentro de la filosofía clásica entre el realismo platónico, la afirmación de la absoluta y objetiva existencia de universales, es decir, la creencia de que formas, esencias y abstracciones tales como "humanidad" y "verdad", existen de forma independiente a la percepción humana, bien sea en el mundo exterior o en el reino de las formas perfectas, y el realismo aristotélico, la opinión

---

<sup>110</sup> Vid. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, p.p. 127-130.

<sup>111</sup> Vid., Stam, *op. cit.*, p.p. 209- 213.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 21.

de que los universales sólo existen dentro de los objetos en el mundo exterior (más que en el mundo extramaterial de las esencias).<sup>113</sup>

Si bien no es la primera vez que el lenguaje es el medio para conocer más a una sociedad o las creaciones culturales de ésta, lo que sí resulta novedoso es mirar al lenguaje como un fenómeno sincrónico, ya no diacrónico.<sup>114</sup> Lo que esto significa es que, por vez primera, se entendió que el lenguaje es un fenómeno que sufre cambios a lo largo del tiempo, en oposición a lo diacrónico, se debe poner especial atención a la época de la que hagamos referencia y no a una totalidad estática en donde la evolución no tendría ninguna importancia.

A lo que se aspira a través de la semiótica, es entender y conocer el lenguaje particular con el que cuenta el cine y entonces poder concebir el mensaje que el director quiere dar. Y es que el lenguaje cinematográfico es sumamente especial, ya que no sólo cuenta con el sonoro, también con el visual que lo hace único y potencial para la labor comunicativa. La luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, los personajes, el argumento, etcétera, son parte de ese lenguaje que no podemos encontrar en otra figura artística, al menos no de la manera en que hoy se utilizan.

Si damos la escueta definición del cine como una narración a través de imágenes, se podría pensar simplemente en que lo verbal o sonoro queda relegado, pero no es así, ya que ambas formas de narración complementan la esencia del cine en donde “la síntesis de los signos verbales y figurativos, (...) en el cinematógrafo da lugar a dos tipos paralelos de narración. Mas en este caso lo

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>114</sup> Saussure, *cit. pos.*, Lotman, *op. cit.*, p. 56.

que nos importa es la interpenetración de dos sistemas semióticos básicamente distintos”.<sup>115</sup>

Para esta labor se tiene que entender la importancia de conocer ese lenguaje, si no puede caerse en la ilusión aparente de relacionar la realidad o el entorno con la recreación que vemos en la pantalla. El cine se parece demasiado al mundo que vemos a diario, “lo otro se disfraza de propio”,<sup>116</sup> y por ello utilizar la semiótica se vuelve fundante para no caer en un estudio ficticio e inservible.

Y es que la concepción del cine como producto cultural o como arte, no se dedica solamente a la reproducción del mundo con irreflexión, más bien convierte las imágenes de ese mundo en signos que se llenan de significados potenciales para el análisis. La información que dan estos signos corresponde a la libre elección del cineasta, lo que le confiere un valor inestimable para la sociedad:

Cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado, es portadora de información. Este significado puede tener un carácter doble. Por una parte, las imágenes de la pantalla reproducen los objetos del mundo real; entre estos objetos y sus imágenes en la pantalla se establece una relación semántica. Los objetos se convierten en las significaciones de las imágenes que son reproducidas en la pantalla.<sup>117</sup>

El cine se vuelve una mezcla de estructuras emocionales y científicas que mueven al espectador a acciones complejas, que van desde la simple impresión en la memoria, hasta la transformación de su personalidad. El estudio de este mecanismo de acción constituye la semiótica del film. Esto es así porque el cine

---

<sup>115</sup> Lotman, *op. cit.*, p. 53.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 45.

tiene la capacidad de asemejar las relaciones habituales y las tradiciones sociales; es decir “la cultura no hace otra cosa más que seleccionar los datos de su propia memoria. (...) se entiende que la cultura es un proceso continuo de reescritura y selección de la información”.<sup>118</sup>

### **2.2.1. El análisis semiótico a través del personaje**

Como ya se mencionó, la semiótica es el estudio de los signos, sistema de signos y prácticas significantes,<sup>119</sup> tomar al personaje como sustitución material de fenómenos o conceptos resulta una práctica fundamental a la hora de entender al cine como medio de comunicación y fenómeno discursivo. El lenguaje cinematográfico hablará a través de los poros de los personajes y de esta manera nos dará a conocer cierta significación.

Algunos de estos signos son las actitudes del personaje, el contexto que los enmarca, la proxemia, la mímica y el ademán, la vestimenta, el lenguaje que utiliza, el texto gráfico, el actor que interpreta al personaje, entre otros. Todos estos elementos en conjunto crean un sentido específico al cual se desea acceder a través de la descodificación de cada uno en lo particular.

El contexto que enmarca al personaje versará tanto en el argumento como en el montaje. Es aquí donde el director jerarquiza las opciones que tiene para mirar al personaje de una u otra manera, lo pule hasta que el protagonista

---

<sup>118</sup> Eco, *op. cit.*, p. 43.

<sup>119</sup> *Vid. supra.*, p. 56.

encuadra perfectamente no sólo con la historia del film, también con sus propias creencias y opiniones.

El montaje nos habla del orden que el director quiere que tengan las cosas dentro de su película (la narración), no es un orden natural porque se trata de una combinación completamente consciente de los elementos constitutivos de un film. Aquí los ángulos, desplazamientos, deformaciones de la imagen, no se hacen al azar tienen “una serie rítmica y el signo del objeto empieza a distanciarse de su significado visible”.<sup>120</sup> Los objetos, conceptos o fenómenos ya no son aquellos que suceden en la vida real, sino construcciones conscientes y particulares que sirven específicamente al discurso cinematográfico. Tal como lo afirmaba Barthes,<sup>121</sup> los personajes en sí mismos pueden hablarnos del discurso pero su inteligibilidad proviene hasta que se les integra al nivel de la narración, de ahí su importancia.

Con esta nueva estructura del mundo, el personaje principal tiene fronteras que no puede sobrepasar, al trasgredir estas (sea o no sea consciente su elección) se producirá una especie de ondas expansivas en donde los actos comienzan a derivar en caminos insospechados. Esta cadena de acontecimientos será el argumento. Así se delinea la historia o historias que serán la columna vertebral de un film, es decir el sentido. El argumento “se desarrolla en un ambiente con dos o más jerarquías de prohibiciones, de una u otra forma correlacionadas (...). Por eso, si el argumento no artístico es lineal y puede representarse gráficamente como la trayectoria de un punto en movimiento, el

---

<sup>120</sup> Lotman, *op. cit.*, p. 64.

<sup>121</sup> *Vid.* Barthes, *op. cit.*, p. 188.



argumento artístico es un entrecruce de líneas, que adquieren sentido sólo en un contexto dinámico complejo”.<sup>122</sup>

Cuando se habla de proxemia o proxémica nos referimos a esa parte de la semiótica que se dedica al estudio del espacio, en este caso la relación del espacio cinematográfico con los personajes. Estudia dicha relación a través de la interacción, las posturas y el contacto físico con el medio u otros personajes, este análisis nos conducirá a entender el significado de estos comportamientos y lo que se quiere dar a entender con ello.

Según el antropólogo Edward T. Hall, la proxémica responde a un “complejo sistema de restricciones sociales que pueden observarse en relación con el sexo, la edad y la procedencia social y cultural de las personas”.<sup>123</sup> De acuerdo a esto tendremos que mirar al personaje en su lógica social, para de esta forma lograr entender la manera en que interactúa con su mundo, aunque todo esto suceda sólo en el espacio cinematográfico. Este autor diseña también un modelo en el que clasifica el espacio en cuatro:

- Espacio íntimo: la enmarca en el contacto físico hasta 45 cm. El contacto físico supone una situación comunicativa de máxima intimidad y de privacidad.
- Espacio casual-personal: va de los 45 a los 120 cm, distancia habitual en las relaciones interpersonales, que aunque permite el contacto físico con otros individuos este no tiene que relacionarse con una máxima intimidad.

---

<sup>122</sup> Lotman, *op. cit.*, p. 92.

<sup>123</sup> *Proxémica*, en: Centro Virtual Cervantes, [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/proxemica.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/proxemica.htm), consultado 1 de abril de 2015.

- Espacio social-consultivo: de los 120 a los 364 cm, este espacio se refiere a situaciones en donde se intercambia comunicación no personal.
- Espacio público: de los 364 cm hasta el término de lo visible, a esta distancia las personas tienen que aumentar el uso de algunos recursos tales como la voz para poder completar el proceso de comunicación.

Más que definir exactamente los límites entre una y otra, lo importante será resaltar cómo son los personajes con respecto al espacio en el que se mueven, cuáles son las diferencias de comportamiento entre uno y otro y de qué manera se da esta interacción. Los espacios podrán no aplicarse de igual manera en la vida cotidiana y en el cine, más que querer cerrar este estudio en enunciados determinativos, lo que nos ayudará a la labor semiótica será mirar al personaje a través del lenguaje no verbal.

Se piensa que cuando el cine se vuelve sonoro el texto gráfico de los films desaparece, pero esto no es necesariamente cierto. Los nombres de los personajes y hasta los monólogos internos ahora cumplen esa función, misma que resulta imprescindible por la máxima significación que se pretende encontrar en ellos. Así “también el lenguaje sonoro, no gráfico, puede estar impregnado de 'iconicidad', con lo que cumple una función semejante a la del acompañamiento musical de un texto en imágenes”.<sup>124</sup>

La carga emotiva en los personajes de “el Indio” Fernández resulta fundamental, es por ello que estos tienen que recurrir al arte teatral para que el relato narrado se cargue de un significado específico, el cual explicaremos más

---

<sup>124</sup> Lotman, *op. cit.*, p. 55.

adelante. Por supuesto que esta carga emotiva será distinta dependiendo el personaje del cual hablemos, ya que la protagonista femenina tiene un cariz bastante peculiar.

Los personajes se suelen valer de la mímica o los gestos exagerados para lograr envolver al espectador en el discurso. La teatralidad utiliza todas estas nociones para conseguir que el público mire el lugar en que se desarrolla el film, así se logra entrecruzar la experiencia irreal del personaje en el film y la experiencia real del espectador. Además de esto será igual de importante abordar los siguientes tres aspectos semióticos en donde el mensaje se encuentra codificado: la idea del personaje que tenga el director, la similitud de dicho personaje con su símil cotidiano y real y por último la interpretación del actor.

Gracias a esto, algunos elementos tales como la vestimenta y el lenguaje que el personaje utiliza se vuelven materia prima para la semiótica. Es verdad que el símil con la realidad se vuelve constante, pero también el hecho de que el personaje pasa por un proceso de delineación (por parte del director y por supuesto del actor), de este modo la manera en que viste o la forma en que habla serán una creación exclusiva del film, que nos ayudará a entenderlos como íconos.

El *star system* de la Época de Oro del Cine no responde a una simple copia servil de las producciones hollywoodenses,<sup>125</sup> este sistema cobra importancia cuando la imagen de ciertos actores ayuda a catapultar a estos en héroes o a reforzar algunas ideas o mitos. Analizar qué actor da vida a un personaje nos

---

<sup>125</sup> Vid. *infra.*, p. 81.

dejará ver esos significados que rodean al actor y a hechos objetivos, cosa que el director tomará en cuenta a la hora de seleccionar a alguien para un papel.

Todos estos elementos en su conjunto ayudarán a mirar a las protagonistas femeninas de las películas *María Candelaria* y *Río Escondido*, es decir, María Candelaria y Rosaura Salazar. Entender cómo ha operado la representación fílmica de la mujer en la Época del Cine de Oro y reconocer en ellos todos los elementos cargados de semiótica, que no nos hablan de una realidad como tal, sino de una visión de ella.

# Capítulo 3

## El mundo en la década de los cuarenta: identidad mexicana y la industria del cine

*México, creo en ti,  
porque escribes tu nombre con la equis,  
que algo tiene de cruz y de calvario.*

*Ricardo López Méndez*

### 3.1. El México de los años cuarenta

Cuando escuchamos hablar del “Maximato” y el consecuente “Milagro Mexicano” nos imaginamos una época de gran esplendor en donde la economía, la política y la cultura convivieron a favor de la mayoría de los mexicanos durante un tiempo. Sin embargo, para poder hablar de este “milagro”, se necesitaría esbozar con profundidad las características que le dieron identidad.

El lapso denominado “periodo de entre guerras” fue una época en la que sucedieron grandes cambios dentro del territorio mexicano, muchos de estos se dieron desde las entrañas de los modelos económicos, políticos y sociales. Dicho periodo logró un desarrollo sostenido desde 1935 a ya bien entrada la década de los cincuenta. La consecuencia de todos los cambios que ocurrieron en estos años fue lo que más tarde se denominaría el “desarrollo estabilizador”, tal como lo afirma Leopoldo Solís:

En este periodo se formó la base del actual sistema político, se acabó con el predominio de los caudillos militares y se organizó en el seno del partido oficial a obreros y campesinos; se reformó la política de gasto público para orientarla al fomento económico y social; se establecieron los fundamentos del sistema financiero con la creación del Banco de México, las instituciones nacionales de crédito agrícola industrial y de servicios públicos y la Ley de Instituciones de Crédito; se dio impulso a la Reforma Agraria, se nacionalizó el petróleo y se creó la Comisión Federal de Electricidad.<sup>126</sup>

Todos estos cambios no se dieron de la noche a la mañana, tampoco porque a México le urgiera salir de la pobreza, esto más bien se explica bajo algunas cuestiones como lo son el contexto internacional, las reminiscencias de la Revolución Mexicana y los contrastes que experimentó la sociedad después de la implantación de la paz dentro del país.

Es lógico afirmar que mientras un país se encuentra en medio de una guerra civil, los factores económicos decaen con gran rapidez, esto se explica a través de varios elementos, uno de ellos es el papel que los trabajadores (base de todo régimen capitalista), juegan en estos conflictos. Durante los primeros años de la Revolución, la economía mexicana se vio afectada por la baja en la producción minera y manufacturera, principales industrias en aquella época. El sector minero vio una baja del cuarenta por ciento en su producción, mientras que el manufacturero de un nueve por ciento.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Leopoldo Solís, *La realidad económico mexicana: retrovisión y perspectivas*, México, Siglo XXI Editores, 1991, p.p. 87-88.

<sup>127</sup> Vid. Roger D. Hansen, *La política del desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI Editores, 1975, p. 43.

No entraremos en la discusión acerca de la fecha exacta en que la Revolución Mexicana terminó y si esto pudo darse como un momento de cambio tajante o si más bien este proceso fue desvaneciéndose poco a poco, lo que sí podemos afirmar es que después de dicho movimiento el poder que logró consolidarse cayó en las manos de aquellos que traicionaron los ideales revolucionarios: “La burguesía producto del movimiento de 1910 que consolida su poder, cae en la dominación del imperialismo que le da sus características más acentuadas. Es una burguesía inculta, dependiente, despilfarradora y poco frugal (...)”.<sup>128</sup>

Esto no es un simple discurso en contra del Maximato, es más bien una de las características de la política mexicana que explican la manera en que se utilizaron los recursos y la ideología que permeó a un país que necesitaba dejar de lado la tradición para moverse a la modernidad mundial.

Las inversiones extranjeras voltearon a ver a México, la emigración del campo a las ciudades comenzó a hacerse visible con bastante rapidez, la estabilidad política creó un ambiente de seguridad y bienestar, no sólo entre la población mexicana, sino a los ojos de todo el mundo: “grandes proporciones de la inversión pública se destinaron a los renglones de la energía eléctrica y el petróleo, lo que dio por resultado tasas anuales de crecimiento del 10 por ciento para la capacidad eléctrica instalada, y del 6.6 por ciento para la producción de gas y petróleo”.<sup>129</sup> Al parecer la época de bonanza económica había llegado a territorio mexicano.

---

<sup>128</sup> Fernando Carmona, *et al.*, *El milagro mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1973, p. 106.

<sup>129</sup> Hansen, *op. cit.*, p.p. 62-63.

Otro aspecto importante es el estado de relativa paz que reinó en México después de la Revolución Mexicana. Hay una especie de convencimiento entre los estudiosos del tema acerca de que el comportamiento económico del país en ese entonces estuvo directamente relacionado con lo político, es decir, a partir de 1930 parece evidente que el crecimiento económico que experimentó el país tuvo su origen en el orden gubernamental y las estrategias que estos realizaron.

Esto se confirma cuando sabemos que “el grueso de las nuevas inversiones provino del sector privado (...) cerca del 70 por ciento de la inversión interna mexicana, a partir de 1940, fue generado por el sector privado”.<sup>130</sup> El sector privado nacional se vio impulsado a invertir en el país cuando se vivió un periodo de calma y estabilidad. Esta bonanza se debió a toda una serie de cambios que hicieron que la economía mexicana tuviera un crecimiento sostenido:

Como resultado, los ferrocarriles, los transportes eléctricos, el petróleo y, a la postre, la electricidad (cuando quedó nacionalizada en 1960, la CFE ya generaba el grueso del fluido), vinieron a reforzar el sector estatal de la economía; y las tierras de no pocos latifundios, los bancos y otras instituciones financieras, algunas minas y diversas sociedades extranjeras pasaron a manos de mexicanos. En lo sucesivo, otras industrias y servicios “estratégicos” habrían de descansar en la iniciativa estatal y no en inversiones extranjeras, (...) Y desde luego, ningún gobierno revolucionario, de Carranza a Cárdenas, volvió a comprometer al país con empréstitos extranjeros.<sup>131</sup>

Uno de los sectores que impulsaron a México a dar este gran paso fue el agrícola. Desde el mandato de Lázaro Cárdenas se dio un apoyo a los campesinos para que no abandonaran sus tierras y emigraran a las ciudades, tal

---

<sup>130</sup> *Idem.*

<sup>131</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 60.



como sucedió en la década de los veinte y treinta. Leopoldo Solís afirma que en la década de los cuarenta se inició una fase de desarrollo impulsado por el crecimiento de la agricultura, que ya se exportaba en forma considerable.<sup>132</sup>

Si este orden fue benéfico para el grueso de la sociedad mexicana no es algo que pueda aceptarse con el simple hecho de advertir la estabilidad social o el incremento en las inversiones privadas en México. Hay algunos economistas e historiadores mexicanos que se han dedicado a estudiar si esta bonanza llegó a cambiar la vida de la mayoría de habitantes en el país. No es lo mismo hablar de que en aquella época se produjo un crecimiento económico considerable a afirmar que se dio un desarrollo económico que benefició a la mayoría de la población mexicana:

Las mejores pruebas estadísticas de que se dispone sugieren que durante el periodo de 1940-1950 los salarios reales descendieron, tanto en las actividades agrícolas como en las no agrícolas, mientras que el ingreso real de los empresarios se elevó rápidamente. El incremento de los salarios quedó muy atrás del aumento de los precios, por dos razones: Primero, la emigración de las áreas rurales a las urbanas significó, para los sectores industriales y de servicios, una oferta de mano de obra casi infinitamente elástica. En segundo lugar, para mediados de la quinta década el movimiento obrero mexicano estaba firmemente controlado por el Partido Revolucionario Institucional y la élite gobernante que lo dominaba.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Solís, *op. cit.*, p. 96.

<sup>133</sup> Hansen, *op. cit.*, p.p. 69-70.

La élite gobernante apostó por una imagen de país desarrollado en el que era seguro invertir y en el que su población poco a poco vivía mejor. Aunque con distintos tintes<sup>134</sup>, los gobernantes crearon un México que era diferente al de antaño, un país en donde la paz reinaba y donde su población ya podía acceder a los bienes y servicios de una manera mucho más sencilla, así mejorar su calidad de vida. Y aunque es cierto que el país experimentó una sucesión de cambios que lograron atraer más inversiones y alcanzar un mejoramiento en algunos rubros, este cambio no benefició de manera directa a las clases media y baja, que poco a poco se dieron cuenta que una vez más no serían tomados en cuenta por el sector gubernamental.

Los números de aquella época no mienten, es cierto que hubo una serie de avances que crearon cierto ambiente de prosperidad en el país, pero también se debe tener en cuenta la época con la que normalmente se compara dicha “prosperidad”. México venía de un periodo de disturbios sociales, políticos y económicos fuertes, la Revolución Mexicana cobró importe alto a los mexicanos y la mayoría de los que tuvieron que pagar esa factura fue la clase trabajadora, es decir, la mayoría de mexicanos.

Es lógico pensar que, comparado con la época de la Revolución, la etapa que le siguió fue mucho más serena para la población en general. Si no fueron ganadores directos, al menos sí mejoró la calidad de vida para la gente, por esto

---

<sup>134</sup> Cabe hacer esta distinción a fin de no olvidar las diversas maneras en que presidentes como Lázaro Cárdenas o Abelardo Rodríguez actuaron conforme al contexto social. Por un lado Lázaro Cárdenas apostó por el apoyo a los campesinos, obreros, etcétera, al nacionalizar el petróleo y optar por el fortalecimiento de las empresas mexicanas; por su lado los presidentes del Maximato creyeron en la imagen de un país fortalecido en sus instituciones y la construcción de una imagen del México moderno. Para la confrontación de estos datos véase los cuadros de crecimiento en México en los años que aquí nos ocupan, *Vid. Solís, op. cit.*, p. 96.

es que se le puede catalogar como “milagro mexicano”. Aunque eso tampoco significó un cambio de vida radical y mucho menos que todos los problemas habían terminado.

Aunado a esto se vivió una especie de desilusión respecto a los resultados que produjo la Revolución, la clase dominante volvió a utilizar los viejos recursos por los cuales se derramó tanta sangre:

Una imagen de tal modo maquillada y glamorizada por las inversiones, préstamos y ayudas norteamericanas y por los gobernantes mexicanos que intentan ocultar su supeditación al imperialismo vistiéndose de bandera tricolor, es muy conveniente para el dual propósito de exhibir el triunfo de la democracia representativa y la coexistencia pacífica con los Estados Unidos, y a la vez salir admonitoriamente al paso de los movimientos revolucionarios que agitan a la mayoría de los pueblos latinoamericanos.<sup>135</sup>

Los ideales de la Revolución se fueron perdiendo para dar lugar no sólo a una clase gobernante que copiaba los viejos métodos, también a una población, que desilusionada, veía cómo cambiaba el personaje y el discurso pero no las condiciones de vida.

---

<sup>135</sup> Carmona, *op. cit.*, p. 7.

## 3.2. El mundo y sus guerras

Mientras todo esto sucedía en México el mundo también experimentaba una serie de cambios a los cuales absolutamente nadie en el globo terrestre pudo huir. La Segunda Guerra Mundial inundó todos los campos: el arte, la economía, la geografía, la tecnología, entre otros. Al parecer el costo de la Primera Guerra Mundial había sido bastante bajo en comparación con el de la siguiente. La humanidad no había sufrido nunca antes pérdidas humanas tan considerables en relativo poco tiempo.

“Alrededor de 400,000 soldados y civiles ingleses perdieron la vida; 300,000 soldados estadounidenses. Alemania perdió aproximadamente 4 millones y Japón alrededor de 2 millones de vidas en la Guerra. El total de pérdidas del globo arroja un aproximado de 60 millones, un número que incluye a los 6 millones que fueron asesinados por ser judíos”.<sup>136</sup> La URSS fue la nación que obtuvo las bajas más considerables, arrojando un número aproximado de 17 millones de personas que perdieron la vida; la situación en los demás países de Asia y Europa no fue tan diferente, había ciudades enteras destruidas por los bombardeos aéreos, el intento de exterminio de algunos pueblos como el judío y el gitano dejó una huella dolorosa que, ni aún después de 70 años, se ha podido olvidar. El desplazamiento de millones de personas lograban un cuadro desolador y triste en el cual, la humanidad comenzó a hacerse preguntas que cambiarían su visión de las cosas para siempre.

---

<sup>136</sup> Gerhard L. Weinberg, *A world at arms. A global history of World War II*, Cambridge University Press, United States of America, 2005, p. 894. La traducción es mía.

Un hecho como la Segunda Guerra no fue algo aislado se debió a una serie de elementos que derivaron en una de las peores masacres entre la humanidad. Y aunque el tema de los genocidios ya había ocurrido con anterioridad, las condiciones en que fueron exterminados más de seis millones de personas fue simplemente increíble. Muchos historiadores y científicos sociales aseguran que todos estos hechos fueron producto del sistema económico en turno:

Las formas parlamentarias persistieron con dificultades hasta 1929 y entonces la economía mundial inició su colapso (...). El 'capitalismo', que es el nombre que le debemos otorgar, había sido un gran éxito, proporcionando a Occidente la ilusión fatal de su superioridad que trajo consigo esos 'imperios de pacotilla, unidos a martillazos' (según la expresión de Jack Gallagher en la *New Cambridge Modern History*).<sup>137</sup>

Los primeros cincuenta años del siglo XX resultaron una especie de prueba para el ser humano, una en la que el hombre conocería de todo su potencial, para bien o para mal. El periodo de entreguerras no sólo significó el fin para millones de personas alrededor del mundo, también la conclusión de una era en las ciencias humanas, en la que el hombre se tuvo que preguntar si en verdad iba encaminado al progreso o no. El arte como producto cultural, reflejó toda esta serie de preocupaciones y logró plasmar para la historia todas aquellas inquietudes que movían al ser humano.

Un nuevo mundo emergía, uno en el que la lección de la guerra parecía ser lo primero en aprender para no repetir el pasado, aunque esto no sucedió así: “Peores aún fueron los estragos hechos en la mente y la conducta humanas. La

---

<sup>137</sup> Norman Stone, *Breve historia de la Segunda Guerra Mundial*, España, Editorial Ariel, 2013, p. 13.

violencia y la desconsideración bárbara sobre los derechos humanos elementales, empezando con el derecho a la vida, desplegadas en gran escala como algo nunca visto durante y después de la Primera Guerra Mundial, ya de por sí bastante desastrosa al respecto”.<sup>138</sup>

Aunque surgieron instituciones que serían las encargadas de salvaguardar la integridad y la libertad de los hombres, como la ONU (Organización de las Naciones Unidas), esto no fue suficiente para lograr que las guerras terminaran. Al contrario, el nuevo orden que brotó volvió a enfrentar los intereses particulares no sólo de los dirigentes de grandes naciones, sino de aquellos que poseían cierto poder y estatus dentro de las mismas. La Guerra Fría es el más grande ejemplo de ello, en donde las amenazas de bombas nucleares, de invasiónismo y otras tantas cuestiones sólo mostraron un mundo que continuaba lleno de desigualdad.<sup>139</sup>

El mundo sumido en guerra provocó la urgencia de cambios radicales, estos se vieron forzados desde el fracaso de los modelos de paz y convivencia pensados y puestos en práctica por las sociedades anteriores. Esto significó una toma de conciencia fundamental acerca del progreso en la historia del hombre, pero también la sensación de culpa y decepción del ser humano, siempre en busca de certezas y esperanzas que, por algunos años, no encontró.

Con todo esto a cuestas, las producciones culturales se vieron permeadas de dichos estragos y pensamientos. Ya que como lo afirma Vicente Alemany, “el

---

<sup>138</sup> Ernest Mandel, *El significado de la Segunda Guerra Mundial*, México, D.F., Fontamara, 1991, p. 185.

<sup>139</sup> Vid. Rafael Doblado González, *La Organización de las Naciones Unidas*, en: El sitio web de la historia de siglo XX, <http://www.historiasiglo20.org/IIGM/ONU.htm>, consultado 3 de noviembre de 2014.

arte es al mismo tiempo un modo de relación entre individuos que constituye un espacio de integración y comunicación cultural”.<sup>140</sup> Las vanguardias enseñaron un modo de ser, ver y actuar que la humanidad no había comprobado con anterioridad.

El arte de la mayor parte del siglo XX estuvo caracterizado por la Vanguardia. Esta asociación defendía un comportamiento creativo vinculado al concepto de Modernidad. En distintos momentos de la historia existió una consideración y una defensa de la contemporaneidad cultural como un valor específico, característico y singular. La modernidad se reconoce como un elemento sustancial de la identidad cultural de determinados periodos históricos, siendo una noción compleja asociada al concepto de progreso.<sup>141</sup>

Es precisamente el término “modernidad” el que ahora traía una serie de complejos pensamientos para las sociedades que sobrevivieron a los estragos de la guerra. El sentido de la humanidad y el camino a recorrer, eran preocupaciones que inundaron los círculos artísticos y científicos.

El cine como producción cultural reunió los efectos de un desarrollo de sucesos sumamente significativos en una historia activa, para hacerlo recurrió a la aprehensión de signos universales y fácilmente reconocibles para las civilizaciones contemporáneas. La experiencia de un continuo desarrollo en campos científicos logró reafirmarse en signos perennes, estas expresiones culturales son huellas de un pasado real y doloroso.

---

<sup>140</sup> Vicente Alemany Sánchez-Moscoso, *Arte del siglo XX. Apuntes al principio de un siglo*, Madrid, Editorial Dykinson, 2003, p. 13.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 21.

Mientras Estados Unidos, Europa y parte de Asia se enfrascaban en estas guerras, su economía, política y cultura entera se vieron lastimadas, fue aquí cuando las industrias de algunos países que no participaron abiertamente en estos conflictos y que eran llamados “países en vías de desarrollo”, aprovecharon las circunstancias que prevalecían para lograr posicionar a sus empresas a nivel mundial. Estas compañías llegaron a ocupar los lugares que dejaron las de los países más importantes del mundo, económicamente hablando.

México ganó terreno en la industria cinematográfica cuando las grandes empresas internacionales relacionadas al cine quebraron, o cuando algunos hombres adinerados que invertían su capital en la industria del cine voltearon a ver por vez primera a algunos países de Latinoamérica. México recibió la inversión directa de algunas industrias cinematográficas en Estados Unidos y logró así consolidarse como una Época de Oro dentro de la cinematografía mundial.

Pero la industria cinematográfica en México se relacionó siempre con los monopolios. Esta fue la constante que permaneció durante toda su historia, ya que los hombres que invertían su capital siempre vieron al cine mexicano como el medio para lograr fines económicos y políticos: “(...) entonces al fundarse el primer Banco Cinematográfico, a iniciativa de varios banqueros, principalmente del Banco Nacional, el Ingeniero Alberto J. Pani y otras personas interesadas, intervino el Gobierno del General Ávila Camacho, hasta constituirse en accionista mayoritario el Gobierno y siguiendo el organismo monopolista de Jenkins”.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Miguel Contreras Torres, *El libro negro del Cine Mexicano*, México, 1960, p. 18.



### 3.3. La nueva meca de Hollywood

Mientras todo esto sucedía en el mundo, no es ilógico pensar que las grandes empresas cinematográficas que se encontraban en Estados Unidos y algunos países de Europa, entraran en una etapa de recesión en donde los antiguos espectadores tenían otro tipo de necesidades y preocupaciones. Tampoco es ilógico pensar que, para no perder todo su capital, decidieran invertirlo en otras compañías cinematográficas.

(...) la industria nacional aprovecha que en la Segunda Guerra Mundial, Hollywood disminuya temporalmente su producción fílmica: Estados Unidos se encuentra enfrascado en el conflicto bélico. Coincide con que España se reconstruye después de la Guerra civil y Argentina padece un boicot de película virgen por parte de Norteamérica, a causa de su evidente simpatía por las naciones del Eje.<sup>143</sup>

Además de su cercanía con Estados Unidos, México parecía el lugar ideal para esto por dos razones principales: que el país no se encontraba en ningún conflicto bélico interno ni externo y por la aparente estabilidad económica derivada de las técnicas de los gobiernos en turno. México se convirtió en el receptáculo de ideas, inversiones e innovaciones en el mundo del cine, en la nueva meca de Hollywood. Se crea un Comité llamado *War Activities Committee* en 1943, por parte de los sectores del cine estadounidense y por el gobierno de aquel país, esto para definir la estrategia a seguir durante la guerra,<sup>144</sup> ello significaba entregar (al

---

<sup>143</sup> Julia Tuñón, *Por su brillo...*, p. 16.

<sup>144</sup> *Vid. Ídem.*

menos por un tiempo) la estafeta de la industria a algún otro país. Esto les ayudaría a seguir recibiendo bonanzas económicas sin darle fin al negocio:

Unos arreglos con la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, previeron en 1943 la ayuda norteamericana al cine mexicano en tres renglones básicos: refacción de maquinaria para los estudios; refacción económica a los productores de cine; asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.<sup>145</sup>

Gracias a las medidas tomadas por los gobiernos mexicanos en cuanto a la industrialización del país se refiere, comenzaron los cambios más radicales en la forma de vivir de los mexicanos: “El crecimiento urbano que implicaba el industrial influyó en el de algunas zonas del país, básicamente de la central, en detrimento de otras. Influyó también en la consideración de que riqueza y bienestar quedan asociadas a la vida urbana, alterando el sentido de la realidad de la vida rural y abriendo otras perspectivas al respecto”.<sup>146</sup> Estos cambios fueron absorbidos por el cine, que mostraba precisamente esa permutación de la población en México.

Parecía que no sólo convenía a los magnates de las industrias cinematográficas en el extranjero que el cine fuera catapultado, también se encontraba la élite política que requería de los más medios posibles para sentar las bases ideológicas que tenían para su “nuevo proyecto de nación”, el cine resultó el medio idóneo para ello.

---

<sup>145</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del Cine Mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones MAPA, 1998, p. 120.

<sup>146</sup> Julia Tuñón, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 32.

Así que el apoyo a la industria y a todos sus elementos se dio desde dos flancos indispensables, que no sólo se dedicaron a inyectarle recursos económicos, también a utilizarlo con fines ideológicos y culturales. El número de películas, actores, directores, etcétera, aumentó considerablemente, haciendo de esta industria una de las más importantes de la época: “Para 1945, ya trabajaban en la producción de cine mexicano unas cuatro mil personas: 2 500 actores y extras, 1 100 técnicos y manuales, 140 autores y adaptadores, 146 músicos y filarmónicos y 60 directores (...)”.<sup>147</sup>

A la construcción de lo “mexicano” y al nacionalismo implementado por las élites dominantes en México, les cayó como “anillo al dedo”; el furor tan grande que comenzaba a experimentar el cine, se convirtió en un medio ideal para construir el “nuevo” México:

Como sea, la expresión cultural del nacionalismo se propone dotar al país de formas expresivas que, al serle propias, configuren la fisonomía espiritual y la identidad intransferible, y obtengan el reconocimiento internacional y las enmiendas políticas concretas. Si hay que destruir el oprobio moral y psicológico de los siglos de la ausencia de libertades, los antídotos son la dotación de identidades y la originalidad.<sup>148</sup>

La industria cinematográfica en México reprodujo los pasos de su símil en Estados Unidos, no sólo por el hecho de que la mayoría de recursos vinieran de ahí, también porque era un éxito comprobado que solamente se adaptó al contexto mexicano. Aquí es donde probablemente podemos rastrear otro valor

---

<sup>147</sup> García, *op. cit.*, p. 122.

<sup>148</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p. 211.

que, como diría Julia Tuñón, asimilaba “lo bueno con lo norteamericano”,<sup>149</sup> esto significó adaptar las normas y el estilo de vida norteamericano al mexicano, cuando lo estadounidense era lo mejor y lo demás tenía un valor menor.

Otro aspecto que se retomó del cine hollywoodense fue el *star system*, método ya comprobado en el país vecino y que consistía en seleccionar un grupo relativamente pequeño de actores y catapultarlos en todas las producciones cinematográficas. Se hacía de ellos una especie de héroes o dioses que el público amaba al idealizarlos, la imagen de todas esas estrellas era cuidada hasta el más mínimo detalle. En México figuras como Pedro Armendáriz, María Félix, Dolores del Río, Sara García, Jorge Negrete, Domingo Soler, Gloria Marín, Pedro Infante, entre otros muchos, eran los que representaban el “sistema de estrellas” mexicano.

La industria se revitalizó en todas sus etapas: apoyo financiero para la producción de películas, la comercialización o distribución y la exhibición. El primer resultado a tal nivel de apoyo fue por supuesto el consumo de las audiencias, quienes hicieron del cine una de sus aficiones más importantes: “El público vuelve a ser el Pueblo y el cine produce la primera versión unificada de la nación, distinta a la de la enseñanza elemental”.<sup>150</sup>

La industria en México por tanto se vio íntimamente unida a aquellos hollywoodenses que trajeron sus negocios, de hecho estuvieron tan ligados que, sin ese apoyo, sería muy difícil pensar en la grandeza de la industria cinematográfica en México. Esta fue una de las causas por las que, cuando el dinero del país vecino ya no se invirtió aquí, la industria se fue en picada.

---

<sup>149</sup> Vid. Tuñón, *Historia de un...*, p. 33.

<sup>150</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p. 308.

Conforme la década de los cuarenta iba pasando, la nueva meca de Hollywood experimentó una serie de situaciones nacionales e internacionales que lo movieron desde una participación indirecta por parte del gobierno mexicano, hasta el punto en donde se decretaron apoyos para el cine. Si se utilizaría al cine para fines de una construcción cultural de lo mexicano se haría a lo grande: “el nacionalismo impulsa mucho de lo mejor y mucho de lo más deleznable en películas, canciones, arte popular, pintura, música, danza, escultura, artes gráficas, estilos de actuación. (...) Así de vago, así de convincente en su momento”.<sup>151</sup>

Así, la Época Dorada del Cine en México, respondió a elementos internos y externos que lo catapultaron como el medio de comunicación más efectivo y del cual se valió el gobierno mexicano para promover una visión específica del “nuevo” México:

No se acude al cine a soñar: se va a aprender. (...) el público se reconoce y se transforma, se apacigua y se subleva, todo en la obscuridad. Esta pasión sugerente y didáctica se acrecienta en provincia, donde la gente se aleja de lo que siempre ha sido suyo y lo juzga, con o sin estas palabras, “típico y pintoresco”. Y en todos los sectores se efectúa otro aprendizaje de la nación.<sup>152</sup>

Precisamente a este periodo en el que la industria cinematográfica comenzó a crecer y establecerse, se le denomina “Época de Oro”, tiempo en el que la industria mexicana de cinematografía produjo cintas con cierto carácter propio y que tuvieron un éxito abismal en el público nacional, pero también en el

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 310.

internacional, de esta manera se logró un estatus económico de la industria bastante considerable.

La industria cinematográfica llegó a ser la segunda industria más importante en México en el periodo de Lázaro Cárdenas,<sup>153</sup> el gobierno comenzó a dictar las leyes que favorecerían a la industria y lograrían catapultar al cine cada vez más: “Como señalan el entusiasmo colectivo, el sollozo o la carcajada en coro, la pantalla es el nuevo criterio de realidad: los ídolos reaparecen como los iconos, el habla popular urbana vuelve como tatuaje verbal”.<sup>154</sup>

Al inicio de la década de los treinta, el gobierno mexicano impuso aranceles a las películas norteamericanas, las primeras que hacían competencia directa con el cine hecho en México. Después se crearon cuatro estudios cinematográficos que acapararon todo el mercado mexicano, la Compañía Nacional de Películas, México Films, Industrial Cinematográfica y aunque nació algún tiempo después que estas, Clasa. Los estudios en donde se filmaban estas películas crecieron considerablemente, en la Ciudad de México se encontraban Cuauhtémoc, Azteca, Clasa (Cinematografía Latino Americanas, S.A.), San Ángel y Tepeyac.<sup>155</sup>

Todos los estudios cinematográficos en México importaban los elementos materiales que se necesitaba para filmar una película, el más importante de ellos: el celuloide. Esto significaba una dependencia total del país vecino, principal exportador de esta materia prima. La industria cinematográfica crecía a pasos agigantados, pero lo hacía apoyado por elementos ajenos al país y al gobierno mexicano (esta dependencia cobraría una factura muy alta más adelante).

---

<sup>153</sup> Vid. Tuñón, *Por su...*, p. 13.

<sup>154</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p. 307.

<sup>155</sup> Vid. Tuñón, *Por su...*, p. 18.

Este apoyo, tanto del gobierno mexicano como del país vecino, siempre estuvo atado al monopolio, ya que al cine se le miró como cualquier otra industria que le daría a México la posibilidad de acercarse al proyecto de nación moderna. La industria cinematografía, por tal, siempre estuvo cerrada a un círculo muy reducido de gente, ya por su talento, ya por sus ideales, ya por su apoyo a la clase política: “El Gobierno, cuyos dirigentes estaban en la más inmoral connivencia con Jenkins y su grupo, se hacía sordo y dejaba pasar el temporal para volver a arremeter, ya fuera Alarcón con una nueva empresa atrevida que acrecentaba el MONOPOLIO del cine, ya fuera el suave señor Espinosa con un desplante financiero que atraía cada vez más adeptos a los métodos monopolísticos”.<sup>156</sup>

Cuando termina la guerra (1945), Estados Unidos vuelve la mirada a sus industrias y al fortalecimiento de su poder hegemónico. Hollywood vuelve a adquirir el poder que tuvo desde el inicio, incluso mayor, puesto que tiene “un as bajo la manga”: el cine a color. El dinero que invertía aquella nación en la industria cinematográfica mexicana dejó de llegar, la falta de materia prima para la filmación de las películas también nubló el panorama y por último, los sindicatos mexicanos no lograban llegar a acuerdos.

En 1940 se fundó el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, pero los líderes estuvieron en constante riña por las distintas maneras de ver a la industria y la manera de beneficiar a varios sectores, la famosa bofetada que recibe Gabriel Figueroa en una de estas riñas es muestra de ello. Se dividen y forman otra asociación llamada Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

---

<sup>156</sup> Contreras, *op. cit.*, p.p. 49-50.

En aras de que esos problemas se solucionaran de la mejor manera, el gobierno delega responsabilidades a ambos, al primero se le da la facultad de realizar cortometrajes mientras al segundo se le permite realizar largometrajes. Lo que todo esto logró fue que dentro de cada uno de los sindicatos se diera una especie de “cierre de puertas” hacia aquellos que deseaban incursionar en el cine, pero que hasta ese momento no habían podido hacerlo.

Todos los problemas de sindicatos llegaron a afectar no sólo a los actores y directores, también alcanzaron a los ramos de producción y exhibición de las películas; aquéllos que pertenecían a estos sectores, siguiendo la política de monopolios que existía en la industria cinematográfica mexicana, deseaban sacar la “rebanada de pastel” más grande, esto mismo nos cuenta Miguel Contreras:

No se puede desconocer que existe un duelo entre las ramas de la producción y la exhibición. Ninguno de los dos sectores son alados angelitos. Ambos reaccionan de acuerdo con sus particulares intereses, desentendiéndose del prestigio de la cinematografía mexicana. (...) El Sindicato de la Producción se inclina del lado de los productores. Ellos tienen toda la razón, en relación al sector avorazado, insaciable, de los exhibidores.<sup>157</sup>

Todas estas medidas sólo prolongaron la caída de la industria de la Época de Oro del Cine, cuando las antiguas potencias mundiales regresaron a sus vidas habituales, siguieron controlando al mundo a través de sus industrias. Frente a este panorama y aunque México quiso aprovechar el momento de bonanza para

---

<sup>157</sup> *Ibidem.*, p. 81.



sentar las bases de una economía que se sostuviera a pesar de todo, esto no sucedió así, la industria cinematográfica fue una de las más afectadas y jamás se levantaría de todas las cosas que tuvo que vivir al terminar la Segunda Guerra Mundial.

### **3.4. El mundo dorado del cine mexicano**

Si bien es cierto que es muy complicado hablar de un año de inicio y otro de fin, sí podemos decir que para definir cronológicamente a la Época de Oro del cine se debe tomar en cuenta no sólo el número de películas que se lograron, sino el carácter que tuvieron y el éxito que representaron en la sociedad mexicana, podríamos hablar desde el año de 1936, época en que se estrena la película *Allá en el Rancho Grande* (1936), hasta bien entrada la primera mitad de la década de los cincuenta.

Algunos investigadores del cine mexicano han estado de acuerdo en que posiblemente sea el estreno de la película *Santa* (1932) de Antonio Moreno, uno de los eventos fundantes que derivaron en el crecimiento de la industria cinematográfica en México.<sup>158</sup> Esto por dos motivos principales que sin duda van unidos: *Santa* es la primer película sonora en la historia del cine mexicano y además tuvo un éxito abrumador en taquilla.

Esta película utilizó un sistema de sonido inventado por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, la fotografía estuvo a cargo de Alex Phillips, el reparto estuvo integrado por Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez

---

<sup>158</sup> Algunos como Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera y Aurelio de los Reyes.

Casado, Donald Reed y Mimí Derba. Esto muestra el sistema que se utilizaría en casi todas las películas realizadas en la Época del Cine de Oro después. Además de estos detalles, quizá hubo uno más que ayudó a catapultar esta cinta, el hecho de que estaba basada en la novela del mismo nombre, del escritor Federico Gamboa. Así podemos observar la unión tan estrecha que mantuvo el cine con la literatura, al menos en sus primeros años de vida.

Cuatro años después, llega el éxito arrollador *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, la fotografía corrió a cargo de Gabriel Figueroa, quién ganó un premio en el festival de Cannes haciéndolo el primero en su tipo en México. Fue la primera vez que la actriz Esther Fernández brilló por su belleza campesina ideal,<sup>159</sup> utilizada en varias películas posteriores. Este film es el que se toma como el inicio de la Época Dorada del Cine, esto tal vez por el establecimiento del género musical campirano que se consigue, ser la primer película premiada por su fotografía en el extranjero, el impacto internacional y su éxito en taquilla.

Rápidamente surgió un tema que sobresaldría sobre los demás, la Revolución Mexicana. Además de ser un acontecimiento bastante fresco en el imaginario, la manera magistral en que algunas películas mostraron la Revolución, como *El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936), resultó fascinante para propios y extraños. Pronto el gusto por las películas se vio reflejado en las taquillas y por tanto en lo económico:

---

<sup>159</sup> Jorge Alberto Lozoya (ed.), *Cine Mexicano*, Madrid, Lunwerg Editores, IMCINE, p. 14.

Se sabe que *Vámonos con Pancho Villa* es la primera superproducción mexicana: tuvo el costo (exorbitante en la época) de un millón de pesos, lo cual provocó la quiebra de la productora CLASA; incorporó a la industria nacional procedimientos técnicos hollywoodenses como la sonorización sincrónica, el empleo de cámaras Mitchell y el revelado con base en la curva gamma; además, el gobierno de la República facilitó trenes, comparsas del ejército y pertrechos militares.<sup>160</sup>

Con el paso del tiempo se fueron experimentando otras temáticas, hasta lograr cosas notables en la construcción de ambientes sociales: “Alejandro Galindo, Julio Bracho e Ismael Rodríguez sobresalen en una generación de cineastas comprometidos con la búsqueda de las expresiones de la clase media emergente o de un arrabal que va transformando a la Ciudad de México en un enorme y caótico laberinto”.<sup>161</sup>

Es precisamente Alejandro Galindo quién dirige la cinta *Campeón sin Corona* (1946), muestra perfecta de la multiplicidad de argumentos que ya se utilizaban a mediados de la década de los cuarenta. En esta película, Galindo presenta un análisis de la cultura de lo popular y el ambiente de “barrio”, en torno a un trágico destino marcado por el miedo a lo diferente: lo americano. Tal vez es aquí que podemos rastrear el inicio de lo que muchos han llamado el género negro derrotista, concepto fundamental para varias de las películas del Cine de Oro.

Poco a poco se le abrieron las puertas a una manera distinta de hacer cine, que ya no correspondía tanto al llanto o al drama: la risa y el albur. El humor impacta al cine como válvula de escape porque todo le sucede al otro, al de la pantalla. Este humor se retomó de la tradición de la carpa o el teatro, pero el cine

---

<sup>160</sup> Ayala, *op. cit.*, p. 24.

<sup>161</sup> Lozoya, *op. cit.*, p. 17.

logró atrapar a muchos más. Cuando llegan a escena personajes como Mario Moreno “Cantinflas” o Germán Valdés “Tin Tan”, supieron expresar de manera graciosa la manera en que ya se jugaba con el idioma y con la vida misma.

Es frente a todo este cine que Emilio Fernández hace su propuesta, misma que sobresalió por su singularidad frente a otro cine, como el de Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo o Ismael Rodríguez; su obra se encuentra marcada de forma manifiesta por Sergei Eisenstein y Diego Rivera:

Es un nacionalismo de intenciones artísticas superiores que pretende encontrar el equivalente cinematográfico de las experiencias musicales de Miguel Bernal Jiménez y de Carlos Chávez, o la correspondencia de las obras murales de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros. (...) Es un nacionalismo que deseaba regresar a una supuesta tradición indígena, al arte precortesiano en detrimento de la herencia hispano-europea, para encontrar las raíces autóctonas y genuinas que creían indispensables.<sup>162</sup>

Esta época resultó fundamental para las expresiones artísticas en México,<sup>163</sup> en donde el proyecto de la época resultó en formar una imagen nueva de lo que un país podía ser y hacer, como si la sociedad fuera el campo de cultivo de los nuevos temas. Entre todas estas expresiones el cine resultó fundamental, se convirtió en un proyecto social, cultural y hasta político:

Se aspira incluso a un múltiple campeonato mundial; si Diego Rivera puede ser llamado el mejor pintor del mundo, y Leopoldo Méndez el mejor grabador, y Carlos Chávez el mejor músico, e Ignacio Chávez el mejor cardiólogo, el cine aporta varios campeones: Gabriel Figueroa será el mejor fotógrafo, María Félix la mujer más bella, Dolores del Río la mejor actriz, Cantinflas el mejor cómico, Sara García la mejor abuela, y basta un breve periodo de gloria internacional del Indio

---

<sup>162</sup> Ayala, *op. cit.*, p. 95.

<sup>163</sup> *Vid. supra.*, p. 31.

Fernández (digo breve porque en realidad duró poco, como se verá) para que él mismo se sienta, y muchos mexicanos lo sientan con él, el mejor director del mundo.<sup>164</sup>

El cine recibió un apoyo extraordinario por parte del sector gubernamental, aunado a esto se logró que la gente se identificara con él y lo apoyara de igual forma. Se pudo tener una Época Dorada, en donde el éxito abismal de las películas que se estrenan en ese lapso de tiempo no es coincidencia, en cuanto el cine voltea la mirada ya no sólo a la representación de la burguesía, sino a la del pueblo, es él quien abarrota los cines. Es él quien comienza a construirse una idea a partir de lo que enseña el cine de su vida, su experiencia y sus ilusiones, de alguna manera es como una cámara de espejos que devuelve la imagen deformada de un ambiente, que puede percibirse ideal.

Alejandro Galindo habla en repetidas ocasiones de las contradicciones por las que pasaban los directores a la hora de elegir sus temas y la manera de retratarlos. Fue una preocupación que permeó a todos los cercanos al cine, por un lado se tenía una influencia gubernamental directa, es decir, de retomar temas a la medida de la clase política; por otro lado, se retomaban las ideas de que el cine debía responder a problemáticas más cercanas a la sociedad:

Si no nos muestra esa realidad... La realidad actual del hombre... ¡Esta que vivimos...! ¡Si no lucha porque el cine conforme las conciencias nuevas! ¡Si no lucha por hacer hombres integrales...! ¡Que sepan, que comprendan... que hasta

---

<sup>164</sup> García, *op. cit.*, p. 11.

el amor, ese sentimiento que tanta literatura y tanto cine subordinado dadivado, nos ha hecho creer que depende de uno, de nuestra propia voluntad... ¡Jah!<sup>165</sup>

Tanto intelectuales, directores de cine, pintores, literatos, fotógrafos, etcétera, dejaron de pensar que las respuestas de todo las tenía la política y economía, voltearon la mirada a problemáticas de las clases media y baja que tenían que ver más con la cultura, la religión, la tradición, la cultura popular, tal como lo cuenta Alejandro Galindo: “Carrizales me hizo entender lo que él catalogó como problemática social, lo que venía a complementar, dijo, junto con la economía y la política, el cuadro en que deben desarrollarse las nuevas obras dramáticas: esas que habrán de preparar a las masas para la nueva vida”.<sup>166</sup>

De todo esto se nutrieron los films de “el Indio” Fernández, que hace un cine tan particular e idílico, que lo hará pasar a las filas de la historia como uno de los máximos representantes del cine mexicano.

---

<sup>165</sup> Alejandro Galindo, *Verdad y mentira del Cine Mexicano*, México, Katún, 1978, p. 100.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 88.

# Capítulo 4

## La Época del Cine de Oro en la voz de Emilio Fernández

*Yo llegué a estar tan nostálgico por México que llegué a hacer viajes de trampa, del Norte de Estados Unidos hasta la frontera, para ver sólo un desierto, todo desolado, lloraba de ver nomás el lado mexicano... sentía que me faltaba la mitad del alma.*

*Emilio Fernández*

### 4.1. El cine del Indio Fernández

Cuando llega a la escena del cine mexicano Emilio Fernández a finales de la década de los treinta, se encuentra con una industria naciente que le llama a aprender desde el banquillo de la observación. Para entender la manera en que el Indio mira el cine y al mundo hay que escarbar en su pasado, entender la manera en que su país lo marcó y no un México cualquiera: el México revolucionario.

Emilio Fernández Romo nació en Mineral del Hondo, Sabinas, Coahuila en 1904, en medio de un ambiente militar pues su padre pertenecía al ejército, de su madre se sabe que cuando Emilio era muy pequeño lo dejó con su padre y se separó de él, yéndose a vivir finalmente a Estados Unidos. Esta ausencia materna lo marcó para siempre:

Sorprendería también que en un país en donde el culto a la madre mantiene una serie de tradiciones singulares y de muy curiosos ofrecimientos que se agrupan el día diez de mayo, el “Indio” apenas si menciona a la suya. (...) Cuando Emilio era un muchachito, acaso diez años, la madre mantuvo relaciones con un tío del

muchacho. Emilio [su padre] se enteró, tomó un rifle, y mató al amante. No es necesario recurrir a un psicólogo para entender, a partir de este momento la mezcla de adoración-odio que hacia todas las mujeres mantiene el “Indio”.<sup>167</sup>

Tiempo después, su padre se vuelve a casar y nacen los medios hermanos de Emilio, también relacionados con el ámbito artístico. La relación con su padre era difícil y ruda, aunque él mismo dijo en varias entrevistas que entendía la crueldad paterna como “una fórmula de enseñanza y ejemplo. Por eso no hay que odiar a los padres crueles, hay que agradecerles su crueldad”.<sup>168</sup> Tal vez por ese amor que le profesaba a su padre es que siguió sus pasos como militar, ya que desde muy pequeño se incorporó a las filas huertistas, viviendo la guerra en carne propia.

Se piensa que en este momento es cuando el carácter rudo, serio y fuerte de Emilio sale a relucir. Con menos de catorce años de edad logra un puesto de alto rango, según sus propias palabras se lo ganó cuando mató a un hombre y demostró verdadero valor en el campo de batalla. Para él “la Revolución Mexicana era una lucha justa, porque se vivía en un mundo espantoso heredado por España”.<sup>169</sup>

Emilio fue apresado después del golpe que dio Adolfo de la Huerta en contra del gobierno de Álvaro Obregón, no se sabe con certeza cómo fue que escapó de ese lugar, pero poco tiempo después de este acontecimiento huyó a Estados Unidos, donde vivió muchos años. Ahí tuvo una vida bastante difícil, ya que debía trabajar duro para conseguir recursos económicos, según él, recogió

---

<sup>167</sup> Paco Ignacio Taibo, “*Indio*” *Fernández*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1986, p. 22.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>169</sup> *Vid. Ibidem*, p. 26.



café y algodón en los campos, fue cargador en muelles, entre otros trabajos, pero lo que nunca hizo fue lavar trastos.<sup>170</sup>

Es en Estados Unidos donde tiene sus primeros acercamientos al cine en donde comenzó como extra de algunas películas. Su piel morena y rasgos indígenas, lo hacían merecedor de papeles de “piel roja”, aunque nunca logró un rol lo suficientemente destacable como para llegar a ser reconocido. Le debe esas facciones y su apodo a la herencia materna, ya que su madre era indígena kickapú.

Parece que es alrededor de 1930 cuando Emilio tiene un encuentro catártico con el cine que había hecho Eisenstein en México.<sup>171</sup> Este encuentro tuvo que ser el principio de las ideas que comenzó a tener Emilio acerca del cine que le gustaría realizar:

Pero lo que es muy cierto es la influencia extraordinaria que Eisenstein y su visión de México proyectó sobre el trabajo posterior del “Indio”. En muchas de sus películas se advierte el sentido estético heredado del director ruso; así como el sentido dramático de la composición del cuadro y el concepto que Eisenstein tenía del indio mexicano, como un ser hierático e inmóvil.<sup>172</sup>

Poco a poco, Emilio comienza a enmarcar las ideas que le dan vuelta en la cabeza, gracias a la visión que le había dejado la Revolución Mexicana ahora era él quién se encargaría de aterrizar todos esos valores heredados en un cine que más que divertir debía enseñar, lo que jamás imaginó es que su México cambiaría

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>171</sup> Posiblemente fue Gabriel Figueroa, uno de los hombres más cercanos a Emilio, quien se encontraba más influenciado por el trabajo de Eisenstein, gracias a su cercanía con el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. *Vid. supra.*, p. 34.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 55.

tanto durante el tiempo que él estuvo lejos. Cuando Emilio se fue, el país estaba sumido en la violencia y el desastre, pero cuando regresó, había una relativa estabilidad cuya bandera principal era la modernidad y la ciencia.

Los valores revolucionarios habían cambiado, el discurso ahora era muy diferente y en él, la visión de “el Indio” resultaba un tanto divergente. Por tal esos primeros años en los que llegó a México y enseñó al mundo sus primeras películas fueron realmente complicados, porque la relación entre intelectuales y Emilio era bastante ardua.

El camino en México no le fue fácil, por un lado la crítica de intelectuales y el agotamiento del tema que a él más le fascinaba le daban motivos para dudar del cine que quería hacer. Pero entonces “surgirá una muy curiosa posición nacionalista que intenta no ya contar a México, sino cantar un México que se va a ir inventando por un grupo de amigos y colaboradores”.<sup>173</sup>

Poco a poco y con la colaboración de algunos amigos y gente que se encontraban en el “mismo canal” que Emilio, comienzan a construir las bases de un cine que podía relacionarse con los murales de Diego Rivera y el México idílico, o más que eso, como lo afirma Paco Ignacio Taibo: “México es más que unos murales con obreros que levantan el puño o indias feas que muelen maíz; también es más que un grupo de homosexuales que hacen versos; México debe ser el hogar de unos indios orgullosos, sometidos, generosos, bellos.”<sup>174</sup> Es en ese momento que le ofrecen el papel del indígena Zirahuén en la película *Janitzio*, de

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>174</sup> *Idem*.

Carlos Navarro, pareciera que este personaje le enseña el inicio del camino que habría de recorrer.

Comienza su camino en el cine mexicano y a través del tiempo conoce a los hombres que serían eje fundamental de su cine y su vida personal: el fotógrafo Gabriel Figueroa y el guionista Mauricio Magdaleno. Estos tres hombres parecía que tenían mucho en común a la hora de retratar un México, cada uno con su propia capacidad contribuyó a hacer una mancuerna casi tan idílica, como los personajes a los que dieron vida en la pantalla.

El cine de Emilio de la década de los cuarenta, se caracteriza por la idea de un México orgulloso de sus raíces y la reivindicación del pasado prehispánico. Aunque retoma cuestiones de la realidad, el encanto y la reivindicación del tema para los mexicanos proviene de una construcción estética en base a una violencia potencial, escenarios naturalmente agobiantes y el sentido dramático de la vida, mecanismos muy atractivos para los mexicanos.

Ya que sus primeros encuentros con el cine se dieron en Estados Unidos, no es absurdo imaginar que muchas de las ideas y de la manera de hacer cine que él conocía eran las películas de John Ford y Griffith, del lado europeo la UFA (Universum Film AG) alemana y Charles Chaplin.<sup>175</sup> Todas estas visiones del cine lo marcaron y cuando llegó a México tomó todas esas ideas y les puso su propia visión y su experiencia.

---

<sup>175</sup> Vid. Julia Tuñón, *En su propio espejo (Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández)*, en: Colección Correspondencia, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988, p.p. 50-51,70.

Ese carácter tan duro y reacio, es el que hizo que Emilio jamás renunciara al cine, cuando termina la época de bonanza a finales de la década de los cincuenta aún hacía películas, aunque para mantenerse en el mundo cinematográfico tuvo que abandonar muchas de sus ideas o tal vez no abandonarlas simplemente relegarlas fuera del ámbito del cine: “A Emilio Fernández Romo lo traicionó su propia voluntad de supervivencia: la gente como él no entiende la retirada. Entiende caerse destruido sobre su propia obra. (...) A la espera de esa película que dirigir, siguió interpretando su propio personaje en películas de los demás”.<sup>176</sup>

Mientras todo esto pasaba en México, hubo un séquito de personas en Francia y en otras partes del mundo que abogaban por una época de cambios radicales en el mundo del cine. Estas personas formaron una comitiva a la que se le llamó *Nouvelle Vague* (Nueva Ola), aunque es un movimiento que nace en Francia poco a poco se empieza a conocer en todos lados. Al ser una nueva tendencia, necesitó de un espacio para que todos los teóricos que formaban parte de sus filas, tuvieran rienda suelta para escribir acerca de la manera en que veían el cine. Entonces se creó la revista *Cahiers du Cinema* (Cuadernos de cine), en donde algunos personajes como André Bazin, Jean-Luc Godard, Françoise Truffaut, entre otros más, legaron sus ideas estéticas y hasta filosóficas del séptimo arte.

En 1948 el afamado cineasta y teórico del cine Alexandre Astruc, publica allí un artículo en donde aborda de manera formal el concepto de cine de autor con argumentos bastante lógicos: “el cine, al igual que la literatura, antes de ser un

---

<sup>176</sup> Taibo, *op. cit.*, p. 201.

arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento".<sup>177</sup> Esto se vuelve relevante para el cine porque asemeja al autor de la novela con el autor de una película, es decir el único al que puede atribuírsele cualquier elemento que nazca de su obra.

Según Astruc, una película debe ser no sólo dirigida, también escrita por el director, quien a través de diversos elementos será capaz de utilizar al cine como descargo de sus propias inquietudes con respecto a su entorno, el cine como expresión del pensamiento. Este autor afirma que con el paso del cine mudo al cine sonoro también se emprendió la marcha para un lenguaje cinematográfico mucho más cercano al de la literatura, es decir, un lenguaje propio:

Nosotros consideramos que esta idea, estas significaciones, que el cine mudo intentaba hacer nacer mediante una asociación simbólica, existen en la propia imagen, en el desarrollo del film, en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de cámara que unen entre sí los objetos y a los personajes con los objetos.<sup>178</sup>

Este acercamiento que se hace del cine con la literatura no corresponde a una labor de legitimación del cine como arte, sino más bien a la capacidad que ambos tienen como puente para el pensamiento y las inquietudes humanas. Al recurrir a distintos tipos de lenguaje, un film puede ser capaz de retomar algunas cuestiones que se consideraban exclusivas para otros campos artísticos. El propósito de este ejercicio es mirar una película como si miráramos al director

---

<sup>177</sup> Alexandre Astruc, *El nacimiento de una vanguardia: La Cámara stylo*, en: [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=441:nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-lcamera-stylor&catid=30&Itemid=60](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=441:nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-lcamera-stylor&catid=30&Itemid=60), consultado 16 de enero de 2015.

<sup>178</sup> *Idem*.

mismo, con sus creencias, pensamientos, discursos, preguntas, respuestas, etcétera:

(...) reunió suficientes factores para elaborar de la forma más pura un universo simbólico coherente y cerrado, profundamente sensible a los cambios que padecía la sociedad mexicana pero, al mismo tiempo, inflexible en su intención de ofrecer certezas visuales miradas rotundas, contundentes, inapelables, temerosas, después de todo, de lo desconocido.<sup>179</sup>

Astruc menciona que el guionista tiende a desaparecer, ya que será el director el que se encargará del guión y de la realización del film en su totalidad; pero esta idea puede mejor reemplazarse por la manera en que algunos directores son capaces de conectarse con otro ser humano, que aunque diferente en algunas cuestiones de su entorno y la manera en que ven al mundo pueden converger en algún punto. De esta convergencia nace una especie de discurso ambivalente, que si el director y el guionista saben empalmar, no tiene por qué dejar de ser cine de autor. A lo que Astruc tal vez se refería con este discurso es que el director debía meterse en todos los rincones de sus películas, hasta los más recónditos, como una especie de totalidad.

Así lo miraba Emilio: “el cine se hace colectivamente, pero todo regido por un cerebro. Es como una cosa... una cosa militar, ¿no?... todos los soldados y los oficiales y los jefes y todo eso se mueven bajo una autoridad y es el que concibe todo lo que va ejecutar, ¿no?”.<sup>180</sup> Es más, si en algún punto dicha convergencia llega a darse, lo interesante sería conocer la manera en que esas dos personas

---

<sup>179</sup> Rozado, *op. cit.*, p. 105.

<sup>180</sup> Tuñón, *En su propio...*, p. 37.

pueden estar interesadas no sólo en un tópico, también en la manera de mirarlo y analizarlo, el porqué de este fenómeno explicaría no sólo las características comunicativas de un medio como el cine, sino la manera compartida de mirar un hecho en particular.

“Emilio Fernández, apodado el Indio, es quizás el único director cinematográfico mexicano de la época de oro al que se puede considerar un autor. Lo es porque tiene un estilo propio de filmar, así como temas y obsesiones que hacen reconocibles sus películas”.<sup>181</sup> Esto sucede con el cine que hizo “el Indio” Fernández en la década de los cuarenta, el guionista que más trabajó con Emilio durante ese tiempo, fue Mauricio Magdaleno. Fernández logra una mancuerna magistral con su amigo y de esta manera se alcanza no sólo el interés por un tema específico, también la manera de retratarlo. Aunque es también importante destacar que fue el mismo Emilio quién escribió en su mayoría los bocetos que, después de pasar por la mano de Magdaleno, se convertían en los guiones formales de las películas.

Las películas *Río Escondido* y *María Candelaria* muestran esta similitud de pensamientos, la mancuerna Fernández-Figueroa-Magdaleno enseña al mundo entero el México orgulloso de sus raíces indígenas, al mexicano que debe luchar para defender lo bueno, ser héroe anónimo al seguir los pasos de los ídolos conocidos.

Veamos cómo se ven reflejadas todas éstas características en el cine que filmaba “el Indio”.

---

<sup>181</sup> Tuñón, *Los rostros...*, p. 13.

## 4.2. El lenguaje cinematográfico de Fernández

Si hay algo que caracterizó el cine de Fernández en la década de los cuarenta es, sin duda, la visión tan particular que se hizo de un proyecto de nación y la dualidad modernidad-tradición que lo acompañaba. Esa dualidad fue algo que Emilio traspasó de su propia vida a sus films, como director y escritor.

Emilio aprovecha el cine para mostrar el proyecto de nación que él propone, de esta manera, los personajes, su entorno y las situaciones que tienen que vivir, tienen un propósito bastante delineado: el cambio mediante el cual los mexicanos podrían llegar a un futuro espléndido y anhelado.

La industria cinematográfica que ya comenzaba a vivir los frutos de su esplendor, contaba con la imagen y la cabeza de un hombre cuyas películas no sólo fascinaron a los mexicanos, sino al mundo entero. Muestra de ello es la Palma de Oro que recibe en el Festival de Cannes en 1946, por su película *María Candelaria*. A su lado, Figueroa, Magdaleno, Schoemann, Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz, le mostraban al mundo el flamante “nacionalismo mexicano”.

La conducta artística del Indio deja ver una dualidad muy marcada, una contradicción de la cual se alimenta renovadamente, por un lado, es un hombre tradicional de cepa y vive en un mundo cuyos valores son auténticas piedras de toque, vértices legendarios que aún brillan como diamantes sagrados, sólidos e inquebrantables; pero por otro lado, es un hombre que cree en el progreso ciegamente y, del mismo modo, cree que las instituciones establecidas surgen naturalmente de las viejas tradiciones populares.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Rozado, *op. cit.*, p. 106.



Esta dualidad estará presente en varios campos dentro de las películas de Emilio, ya que a través de ese juego de opuestos se dará mucho mayor significado a lo bueno y malo, el hombre y la mujer, el negro y el blanco, el campo y la ciudad, entre otros. A través de ellos, Emilio logra una especie de sentimiento melancólico y fatalista, eje fundamental en algunos de sus films como *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Río Escondido* (1948), *La Perla* (1947), *Maclovía* (1948) y *Pueblerina* (1949).

Aunque jamás le gustó que se le llamara a su cine como melodrama, es precisamente este género el que le ayuda a lograr ese tono fatídico y conmovedor que permea la mayoría de sus películas. A través de la música y la exaltación de las emociones en sus personajes, el propósito principal de “el Indio” es conmover a la gente y de esta manera lograr un cambio o empatía por sus ideas. Él pensaba que todo esto era drama puro y que la vida del mexicano era una verdadera tragedia, por tanto no tenía la necesidad de exagerar nada, sin duda este discurso es también una forma estética que imprimió a sus personajes.

Para “el Indio” no existían “medias tintas”, ni en su vida, ni en su cine, o se era malo o se era bueno, no había de otra: “Fue refractario, por otra parte, al matiz: su cine desconoce otros personajes que no sean los absolutamente buenos o los absolutamente malos, sin devaneos psicológicos de ninguna clase, y en lo formal, los planos alejados o cercanos privan por mucho en sus películas sobre los planos medios. Tanto él en la vida como sus personajes en el cine no dudan, no

preguntan casi: se expresan comúnmente por la afirmación categórica o por la sentencia”.<sup>183</sup>

Emilio decía que no existía un proceso en su cine, sino una continuidad que giraba en torno a tres estilos de películas: “es mi cine, es un cine mío, yo tengo un estilo, tengo tres estilos de película,... las violentas, las de violencia, fuertes, de masas... *Flor Silvestre* por ejemplo, *Río Escondido* y tengo la otra cosa, la indígena que es *María Candelaria*, *Maclovía* cosas así, *La red* como *Las Abandonadas*... que es la cosa dramática, drama puro... las tres son distintas, pero son verdad”.<sup>184</sup>

A través del nacionalismo, el indigenismo, la educación como cambio social, entre otros tópicos, “el Indio” construye un estereotipo de México y los mexicanos. Y decimos que un estereotipo porque más que tomar cuestiones de la vida diaria, “el Indio” retoma sus propias creencias y determinismos (para mostrar a través de la imagen), de lo que debe o no debe ser un mexicano.

Como dice Julia Tuñón, su gusto por los paisajes puede confundirse como pretensión de naturalismo,<sup>185</sup> pero más bien es una especie de filosofía fílmica en la que el paisaje actúa desde dos frentes: el primero como observador privilegiado de los hechos históricos que nutren a los films, el segundo como un mundo en donde los valores son construcciones que determinarán el destino de sus personajes. El paisaje como un juego de espejo en donde el personaje mirará a

---

<sup>183</sup> Emilio García Riera, *Emilio Fernández 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional de México, 1987, p. 9.

<sup>184</sup> Tuñón, *En su propio...*, p. 69.

<sup>185</sup> Vid. Tuñón, *Los rostros...*, p. 26.

través de él para averiguar quién es y la manera en que debe o no actuar según la tesis principal.

También se puede observar una manía por los diálogos cortos, como en *La Perla*, *María Candelaria*, *Flor Silvestre*, entre otras películas; estos son pequeños porque así se le da un peso mayor a la imagen, misma que se entiende sin necesidad de una lengua o un idioma específicos, esa es la apuesta de Emilio como director.<sup>186</sup> Además cada palabra, cada oración tiene una carga simbólica enorme, para decir lo que era importante no fueron necesarios grandes diálogos, sino que estos fueran más que emotivos.

El México rural será eje primordial para el mensaje que Emilio quiere dar y cuando la ciudad se muestra, es para dar significado a la imagen del campo que propone su cine. Apoyando la ideología de las élites educativas y políticas de aquellos días, Emilio exalta a través del campo y la ciudad, una necesidad urgente de cambio, pero en base a los valores mexicanos que no deben perderse nunca: la educación laica, el indígena, la lucha campesina.

Es precisamente por esa construcción, que el cine de Fernández no funciona como “un barniz ideológico que actúa sobre la cubierta social, sino una definitiva recomposición orgánica de los lazos sociales. El modelo de vida social modernizada que nos caracterizó por ya varias décadas”.<sup>187</sup> Y es un modelo que se busca férreamente, esto se puede ver reflejado en las historias que maneja siempre siguiendo el mismo tópico pero con distintos matices y argumentos, que al final, reafirman una y otra vez la ideología nacionalista mexicana de “el Indio”.

---

<sup>186</sup> Vid. Tuñón, *En su propio...*, p. 68.

<sup>187</sup> Rozado, *op. cit.*, p. 107.

Esta reafirmación no proviene solamente de los personajes de Emilio, también de él mismo: “sus trajes de charro, el uso de la pistola y el paliacate amarrado al cuello son el vestuario para mostrar las ideas nacionalistas mexicanas y el rol preciso del hombre en sociedad”.<sup>188</sup> “El Indio” Fernández encarna al machismo mexicano, la gente lo mira a la vez como personaje de sus propias películas y como hombre “de verdad”.

Todos sus films se vuelven elementos bastante completos y complejos para el análisis, ya que no sólo relatan una historia, además está cargada de simbolismos y creencias propias de un espacio y tiempo específicos (mismo en el que se sientan las bases de un México nuevo y moderno).

Como ya se mencionó, Emilio tuvo un acercamiento bastante intenso con Serguei M. Einseinstein, que a su vez se vio influenciado por la plástica del muralismo encabezado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y José Clemente Orozco. El muralismo, cuyo término proviene a una idea de pintura en muros, tiene varias características esenciales entre las que podemos nombrar una “integración plástica” que envolvía a arquitectos, pintores y escultores con una idea en común, la de trabajar unidos para lograr conjuntos arquitectónicos, pinturas, mosaicos y vitrales que estarían en espacios públicos.<sup>189</sup>

Otra de sus características fundamentales, al menos en su etapa inicial, es el contenido social, político y cultural que los autores retratan en sus pinturas. Este contenido se lograba a través de la vinculación con los momentos históricos

---

<sup>188</sup> Tuñón, *Los rostros...*, p. 27.

<sup>189</sup> Vid. Eduardo Espinosa Campos, Carlos Mérida, *Aportaciones a una integración plástica*, en: Revista Digital Cenidiap, <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agoespinosa.htm>, consultado 24 de Febrero de 2015.

fundantes de México y en el proceso que vino después de una lucha social tan importante como lo fue la Revolución. Aquí cobra sentido el que la mayoría de este trabajo se expusiera en lugares públicos, ya que así mayores sectores de la población podían acceder a él. La conciencia social se vuelve uno de los clamores principales de los muralistas y por tal su característica más importante.

Esa última característica es la que retoma “el Indio” a la hora de crear los espacios dentro de sus films, ya que son lugares abiertos y amplios que integran las características de ese México grandioso, sus herencias prehispánicas y sus mezclas con el mundo vanguardista. A la hora de mirar los espacios que él recrea, casi podemos vincularlos visualmente con los murales de Bellas Artes, San Ildefonso, Palacio Nacional, etcétera.

Además del muralismo, también se aceptó influenciado por el trabajo de Manuel Rodríguez Lozano y José Guadalupe Posada y es que todas estas manifestaciones artísticas le servirían para elevar al cine, que si bien aún no accedía a los círculos artísticos más importantes, Emilio veía en él poderes inigualables: “el cine es el medio de expresión más rico que ha tenido el ser humano para expresarse... al cine todas las artes, los oficios, la historia, el mundo, el cosmos, todos, se inclinaban devotamente”.<sup>190</sup>

Al sostener que el cine de Emilio Fernández era de autor, no se pretende olvidar el hecho de que, en algunas ocasiones, fue visto como “oficialista” o por “encargo”. Esto quiere decir que sus producciones fueron apoyadas a nivel gubernamental por una sencilla razón: su contenido iba afín a los intereses que tenían hombres cercanos a la política mexicana. Algunas veces parece que sus

---

<sup>190</sup> Tuñón, *En su propio...*, p. 65.

películas fueron delineadas por alguien más, mismo que respondía a los intereses particulares de una clase gubernamental, que tenía entre manos un proyecto de nación novedoso y que necesitaba con urgencia ser apoyado desde distintos frentes –entre ellos, el cine-. El discurso que “el Indio” manejaba en la mayor parte de sus películas (al menos en la década de los 40), era uno que encajaba demasiado bien con los esfuerzos de la época por hacer de México, un país en vías de progreso.

Todo esto es bastante claro al día de hoy, pero decir que Emilio y su cine fue una creación completa de la ideología dominante en México, sería demasiado arriesgado. Es verdad que, para que sus películas llegasen a ser tan famosas, tuvo que haber una estrechez ideológica entre el director y aquellos personajes poderosos, es también cierto que “el Indio” tenía una forma específica de retratar al México en el que creía profundamente. Uno en el que creyó mucho antes de saber que se dedicaría al cine, uno en el que desde pequeño, le enseñó que la patria se debe defender hasta la muerte.<sup>191</sup>

Emilio fue estigmatizado por el contexto mexicano, por la ausencia de una figura materna, la rigidez de educación que le dio un padre militar, el cambio social fundante que significó una guerra civil, el exilio a un país extraño y los ideales “revolucionarios” que lo persiguieron toda su vida. El hecho de que su cine haya sido llamado oficialista, no tiene por qué hacernos pensar que no valdría la pena estudiarlo o conocerlo a fondo; al contrario, este director fue un sujeto histórico cuyas películas se nutrieron de una época fundamental para la historia de México.

---

<sup>191</sup> *Vid. supra.*, p. 94.

El cine de “el Indio” Fernández es uno conmovedor, que invita a la reflexión, promete felicidad en aras de la modernidad; a su vez, es también un cine tradicionalista, exaltador del pasado prehispánico, excesivo. La construcción de su discurso no se puede entender por una simple versión política, de alguna manera este director logra que, lo que parecen ideas opuestas, se complementen en un solo discurso poderoso e impactante.

Todas estas características inundaron el cine de Emilio en la década de los cuarenta, en donde parece que el tema se retoma una y otra vez. Fernández muestra en su cine un juego de pares que se encargan de complementarse para exaltar una idea en específico, misma que funciona sólo a la elección del director. En este juego de pares aparecen las figuras de lo femenino y lo masculino, una de las cosas más ricas para analizar en cuanto a significaciones se refiere, ya que de allí se alimentarán no sólo los valores vigentes en la época, también la idea de “el Indio”.

### **4.3. ¡Regrésate a la chinampa, María Candelaria!**

María Candelaria es una indígena “pura raza mexicana”, carga en su espalda el peso de la muerte de su madre en manos de los vecinos de su pueblo; vive con Lorenzo Rafael, también indígena, quien la ama y protege ante cualquier circunstancia, es el único en el pueblo que le dirige la palabra, pues todos piensan que, al igual que su madre, María Candelaria es una deshonra para todos. Su única esperanza en la vida es poder “matrimoniarse” con Lorenzo Rafael, para

esto tiene una pequeña marranita que al crecer y tener crías podrá darles la oportunidad de obtener dinero para ello.



(Fig. 1)

Don Damián, el cacique del pueblo, odia a Lorenzo Rafael porque piensa que él le robó a “la india que más le gustaba”, por tanto será el responsable de los problemas que aquejan a los pobres indígenas. Al enfermarse María Candelaria y al no poder acceder a la medicina para su cura, Lorenzo Rafael se ve obligado a robar para que ella salve la vida, cosa que logra, pero con un alto precio a pagar: la cárcel. Hay un pintor en el pueblo que quiere retratar a María Candelaria, ante la negativa de Lorenzo Rafael y de la misma María tiene que verse en la necesidad de acabar su cuadro con el cuerpo desnudo de otra modelo.

El pueblo entero mira la pintura, corren a encender las antorchas y a tocar la campana, mientras Lorenzo Rafael se encuentra preso, María Candelaria sufre una muerte terrible: es apedreada por el pueblo, quienes no le perdonan que sea igual a su madre. Desde el inicio hasta el fin, María Candelaria sufre los embates de una vida llena de pobreza, injusticia e ignorancia, parece que la única persona



que la salva de la entera desdicha es Lorenzo Rafael, cuando está lejos de ella no puede salvarla de su terrible destino.

Esta es la historia que muestra la película, parece que la vida de una mujer indígena “pura raza mexicana” no puede ser vehemente en ningún sentido. María Candelaria sufre porque han matado a su madre, pero también porque el pueblo piensa que, al igual que ella, María está manchada para siempre. Jamás podrá encontrar paz ni felicidad en el mundo. Pero vayamos más lejos aún: María Candelaria es una “buena mujer”, representa todo lo bueno de una persona y por tal, tendrá que afrontar su cruel destino con la “frente en alto”. Si bien, jamás está consciente de lo que la vida le depara, no se comporta de manera ruin, ni vengativa, a pesar de todo. Alguien tiene que pagar el precio por los errores de su madre y aunque ella “no tenga la culpa de nada”, cargará con esas manchas por el resto de su vida.



(Fig. 2)

Pareciera que una mujer con esos estigmas no puede tener la idea de ser feliz, cuando a María Candelaria se le presenta la oportunidad de casarse y vivir “correctamente”, parece que es una de sus primeras trasgresiones ante la historia. Una mujer como ella no podía acceder a eso, no estaba en su destino porque ella debía pagar los pecados de su madre, así la vida se encargará de regresarla al camino que ya le había impuesto, el camino del sufrimiento y la soledad.

Así que la primera trasgresión termina con la muerte de su marranita, que la deja sin esperanza para contraer matrimonio; la segunda cuando, al pie del altar, Don Damián toma preso a Lorenzo Rafael por robo, ella porta la evidencia que hunde a Lorenzo: el vestido que se roba; la tercera trasgresión, cuando acude al pintor para que la ayude a sacar a Lorenzo Rafael de la cárcel, casi como pago, María Candelaria accede a posar para él, pero al conservar su dignidad ante cualquier circunstancia, el cuadro se termina con la silueta de otra mujer. El pueblo no está enterado de esto, así que termina lapidada, ante los ojos inmovibles de Lorenzo Rafael.



(Fig. 3)

El reforzamiento de estas ideas provienen del montaje, cuando aparece María Candelaria en escena, siempre es acompañada del esplendor de Xochimilco y sus chinampas, escenario que no sólo se utiliza para acrecentar la belleza de la actriz Dolores del Río, sino como escenario funesto que la acompañará en todas sus desventuras. Los canales de Xochimilco actuarán como el escenario terrible que no para de poner a prueba a María Candelaria y Lorenzo Rafael, éste no se interrumpe y obliga a la protagonista a renunciar a la lucha por su felicidad.

Un ejemplo perfecto de esto se muestra al inicio del film: María Candelaria aparece en su trajinera y detrás de ella, el paisaje esplendoroso de Xochimilco; gracias a esa toma del escenario, podemos observar a esa india casi absorbida por la belleza del paisaje, apareciendo tan pequeña e inocente frente a todo ese mundo que la abraza y la mueve a su antojo (Fig. 4). Es precisamente esta lucha la que nutrirá al film de principio a fin, mostrando “la tensión entre el destino y la libertad”.<sup>192</sup>



(Fig. 4)

---

<sup>192</sup> Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, D.F., Educal, Arte e Imagen, p. 45

En la mayoría de encuadres, María Candelaria se encuentra sentada, de rodillas o encogida de hombros, cuando no es así está mirando al suelo. Sólo a Lorenzo Rafael le puede mirar a los ojos (y no siempre), en los momentos de máxima carga emocional. La escena en la que María habla acerca de la tierra con Lorenzo Rafael, ella aparece sentada, mientras que él está de pie, ella tiene que levantar la cara para mirarlo (Fig. 8). Otro ejemplo es la escena en que salen a pasear de noche en la trajinera, ella va recostada todo el camino, mientras él dirige la balsa de pie. Otro más, María llora y mira a Lorenzo que se encuentra en prisión, ella desde fuera pareciera estar sentada, aunque no lo esté (Fig. 3).

Se utiliza con bastante éxito el empalme del plano sobre el mismo plano, es decir, en una escena podemos ver, en el primer plano, a María Candelaria caminando por su chinampa, en el siguiente empalme sabemos que es la misma escena, pero ahora podemos observarla de frente, en la siguiente de lado y así sucesivamente; de esta forma el director parece que retomará ciertos elementos de esa escena, estos serán resaltados a través de la repetición en distintos ángulos.

Además, se utiliza el *close up* para esos momentos fundantes por la carga emocional: “esta es nuestra tierra, mira qué negra y qué suave, cómo quéres que nos váyamos” (Fig. 8). Cuando María Candelaria se niega a irse de su chinampa porque es su lugar de nacimiento, se puede ver a Dolores del Río sentada, tocando la tierra negra con Lorenzo Rafael detrás y en pie. A la hora de mirar el rostro de María Candelaria (a través del *close up*), también se pueden apreciar los gestos que le ayudan a dar más dramatismo a la escena.



(Fig. 5)

María Candelaria aparece rodeada, la mayor parte del tiempo, por las chinampas, los canales y el paisajismo que caracteriza las películas de “el Indio” Fernández.<sup>193</sup> Es en este espacio en donde el personaje puede convivir con él de manera correcta y sólo aquí se siente protegida, cuando sale al mercado, a la casa del pintor, la Iglesia y la cárcel, estos lugares se le presentan como dañinos y María no puede más que bajar la mirada al suelo y esconderse en su rebozo.

En el mercado sufre a manos de “los fuereños”, que se aprovechan de su belleza e inocencia, Lorenzo debe defenderla de todos ellos; en la casa del pintor es donde se suscita el “malentendido” que hace que María muera, pues ahí es donde su pueblo encuentra la pintura de la mujer desnuda; la Iglesia del pueblo se le presenta prohibida al inicio, el pueblo no la deja ir allí por estar “manchada”, incluso intentan lapidarla a las puertas de ella; cuando asiste a la cárcel para ver a Lorenzo sólo lo hace en compañía del sacerdote y el pintor, en cuanto entra todos los presos comienzan a gritarle y a burlarse de ella.

---

<sup>193</sup> *Vid. supra.*, p. 104.



(Fig. 6)

Cada vez que un hombre le habla, María Candelaria no los mira a los ojos, ni enfrenta sus miradas, siempre permanece tímida y expectante a lo que ellos le dicen. Como ya se mencionó, al único hombre al que es capaz de mirar a los ojos es a Lorenzo Rafael, pero no en todas las circunstancias; cuando le dice “regrésate a la chinampa, María Candelaria”, ella no tiene más remedio que bajar la cara y obedecer sus órdenes; en cambio, cuando dice “qué bonito sería poder vivir en paz con todos los del pueblo, tratándonos como hermanos y no como animales dañinos, qué lindo ha de ser que lo saluden a uno y tener amigas pa’ platicar y que le sonrían cuando lo vean a uno pasar”, al hablar de sus sentimientos y de lo mucho que ella sufre, entonces puede mirar a Lorenzo Rafael a los ojos.

La única persona con la que tiene contacto físico es precisamente Lorenzo Rafael, pero no es un contacto excesivo, apenas unas cuantas caricias en el rostro. En cambio, cuando el pintor le toca la cara, en seguida Lorenzo Rafael la jala del brazo y se enoja, éste contacto no le está permitido con nadie más. Y si María Candelaria era culpada por los pecados de su madre, mucho más lo sería si

alguien la hubiese visto cerca de otro hombre. Esta serie de prohibiciones no están dadas por el simple hecho de que sea mujer, aún más, es por el hecho de ser una indígena “pura raza mexicana”, no sólo se espera de ella un comportamiento de “buena mujer” también el que no tenga conductas que deshonren al pueblo que representa.

Así podemos observar a María Candelaria la mayor parte del film, pero cuando se rompe con esa actitud, los acontecimientos que vendrán después serán sumamente arduos. Cuando María ve terminada su posibilidad de casarse y mira al único acompañante de su vida en la cárcel, ella ya no actúa de manera tímida y retraída, suplica, llora, habla en voz fuerte en frente de varios hombres. Primero, impide que se lleven a Lorenzo, le suplica al padre que interceda por él hablando en frente de varios hombres; después busca la ayuda del pintor, a pesar de que a Lorenzo no le gusta que él se acerque a María. Lo que hace este cambio brusco es mover al espectador a una especie de empatía con los sentimientos del personaje y de esta manera los hace partícipes del film.

Para dar aún mayor sentido a los personajes y a sus cargas emotivas, los actores recurrieron a algunas artes teatrales, tales como la mímica y el ademán. Cada vez que se tocan puntos fundantes en la historia además de los signos de los que ya hablamos, se puede ver al personaje de María Candelaria acompañando sus diálogos con el rostro lleno de alegría, tristeza o desesperación, según la escena lo requiera (Fig. 7). Aunque el cambio de las escenas marca la gesticulación de María, en ninguna se le puede mirar con gestos altaneros, desafiantes, duros o intempestivos, porque esa no es parte de la naturaleza del personaje, ni como mujer, ni como una “india pura raza mexicana”.



(Fig. 7)

También se puede observar el movimiento del personaje siempre lento, amable, apacible... María Candelaria no levanta la voz, no ríe a carcajadas ni hace movimientos abruptos. Cuando entabla conversación con Lorenzo Rafael, su voz se vuelve melancólica, suave, dulce y expectante; en cambio cuando tiene que defenderse de la indígena que la desprecia y humilla, se le puede reconocer la voz fuerte y dura, pero esta actitud sólo la puede adoptar frente a otra mujer.

Cada vez que habla de manera nostálgica y toca puntos esenciales en la película, tales como la tierra, al pedirle a la Virgen que se apiade de ella, al hablar de la luna, la actriz está pensando en voz alta. Entonces el volumen de su voz y la manera en que pronuncia cada palabra cambia, se vuelve una casi “angelical” y los mensajes que salen de su boca se pronuncian con contundencia, pero a la vez de manera nostálgica.



(Fig. 8)



La idea que tiene “el Indio” Fernández de los indígenas resulta fundamental para entender todos estos elementos que conforman a sus personajes:

Estoy queriendo dramatizar en una obra la vida de ellos para que se enterezcán y tomen conciencia los desgraciados gobiernos de que tienen marginados a los verdaderos dueños, a la verdadera raza nuestra... Es nuestra raza y son víctimas. Los tratan, los tienen completamente marginados, los tienen completamente ignorados, los están dejando que se acaben, que se mueran. Yo he oído frases de toda esta bola de, de españoles, ya sean criollos o ya sean... renegados que quieren ser españoles y todo eso, que México no será libre, ni bien hasta que no estén todos los caminos pavimentados con... con calaveras de indios (...).<sup>194</sup>

Y así lo deja ver en María Candelaria, una mujer sobajada no sólo por los “fuereños” sino también por su propia gente. María se encuentra indefensa ante el yugo de los que son diferentes a ella y es una preocupación que se deja ver a lo largo de toda la película: “no, nos quieren, pero con los fuereños es pior”. Para Emilio son los verdaderos dueños de México y por eso, son ellos los que tienen plena conciencia de lo que la tierra significa, en especial las mujeres.



(Fig. 9)

---

<sup>194</sup> Tuñón, *En su propio...*, p. 84.

Pero aquí aparece una indígena que si bien es inspiración de lo que Emilio veía a diario, es más bien una creación de la manera en que “debía ser” o más bien lo que al director le parecía mejor. Según él, eran ellos los que representaban mejor los ideales que perseguía desde su niñez, por tal la representación de una indígena en María Candelaria no era precisamente algo real, sino una serie de concatenaciones en las que él creía. Todas y cada una de ellas pueden verse personificadas en María Candelaria.

El hecho de que Emilio haya elegido a Dolores del Río para interpretar este personaje no fue sólo porque ella era ya bien conocida como actriz para aquel momento, también por el hecho de que encarnaba físicamente todo lo que era bueno en una mujer para él.<sup>195</sup> Emilio conjunta dos sistemas de valores, primero el modelo perfecto de una mujer y después el modelo perfecto de lo que una “india pura raza” debe ser. María Candelaria absorbe todos esos valores y así se puede observar un modelo de mujer perfectamente lógico en cada uno de los sentidos dentro del film.

Otro aspecto fundamental en María Candelaria es la vestimenta y el lenguaje que utiliza. La protagonista aparece vestida igual casi siempre, como si el tiempo no pasara o lo hiciera de una forma distinta a la real, María Candelaria utiliza siempre una falda larga negra, blusa blanca con algunos pequeños encajes, rebozo negro, en ocasiones con huaraches y en otras descalza y con dos trenzas que le caen por ambos lados (Fig. 7).

---

<sup>195</sup> *Vid. infra.*, p. 142.

A pesar de que podemos observar la pobreza en la que vive, su apariencia es siempre fresca y limpia. El único momento de todo el film en que la observamos vestida de manera distinta, es cuando se encuentra fuera de la Iglesia para casarse, al parecer el vestido que utiliza es también una manera de atraer los acontecimientos funestos, pues será en ese momento que Lorenzo Rafael vaya a prisión.



(Fig. 10)

Se escucha a María Candelaria diciendo cosas como: “Si quéres, me lleno la cara de lodo pa’ que naiden se fije en mí y puédamos ir juntos”, o “qué güeno que hay noches con luna, pa’ que puédamos pasiar”. Si bien estas frases ya están cargadas de bastante significado en sí mismas, cuando las escuchamos en los labios de María, como representante de un sector específico de la población mexicana y con la tesitura de voz característica, se le otorga un sentido nuevo que termina por emocionarnos de alguna u otra manera. No importa el tipo de sentimiento que levanten estas acciones del personaje, el punto nodal será no ser la misma persona antes y después de escucharla.

El cine recurre a elementos gráficos en algunas partes. Los films de “el Indio” Fernández casi siempre van acompañados de texto al inicio, después del título de la película, Emilio elude a un pequeño texto cargado de simbolismo que guiará el argumento de todo el film: “Una tragedia de amor arrancada de un rincón indígena de México... Xochimilco en el año de 1909”. Es también de máximo significado el que la protagonista lleve el nombre de María Candelaria, porque por un lado lleva el nombre de la madre de Jesús, como si esta referencia se volviera parte sinodal de lo que una mujer debe ser; por el otro, Candelaria nos remite a esa tradición de adoración a la Virgen cada dos de febrero, pero con el sincretismo religioso que le caracteriza.

La música es otro elemento distintivo, ya que el inicio y final de la película se acompaña de la música de Francisco Domínguez. Pero no es una música cualquiera, al escucharla nos evoca a algo en específico: el México popular. Y es que este compositor se caracterizaba por recoger sones y corridos cuyo origen se podía rastrear en las clases populares de México.<sup>196</sup> Todo esto encuadraba perfectamente bien con el discurso del film, además de ser una música poderosa y fatal que acompaña al personaje principal femenino.

Veamos cómo funciona todo esto en específico.<sup>197</sup> Es una secuencia de poco más de tres minutos que aparece casi al inicio de la película, vemos a Lorenzo y María llegando a su chinampa, a bordo de sus trajineras llenas de verduras y flores que no pueden vender, porque la gente del pueblo se los impide

---

<sup>196</sup> Francisco Domínguez trabajó para la Secretaría de Educación Pública en 1925, tiempo en el que compila, *Sones, Canciones y Corridos*. Vid. Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, Fandango y Mariacheros*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2008.

<sup>197</sup> Para el siguiente análisis semiótico, Vid. Francesco Casetti, *Cómo analizar un film*, México, Paidós, 1991.

por no ser “personas de bien”. Termina cuando el protagonista decide pagarle a Don Damián la deuda de la protagonista, entonces él parte de la chinampa y ella se queda ahí a esperarlo.

Esta serie de tomas resultan fundamentales para la película porque, además de explicar los motivos que dan base al argumento, también se puede observar la actitud de María Candelaria frente a todos estos.

Toda la secuencia ocurre en exterior, en la chinampa de María y Lorenzo, donde se puede observar la majestuosidad de Xochimilco, sus canales, sus flores y detrás, el jacalito donde ellos viven; los dos personajes aparecen rodeados de esa inmensa belleza.

Los planos que podemos observar en la secuencia son: plano general, porque al inicio de ella podemos observar todo el escenario que envuelve a Lorenzo y María; en primer plano, el director apuesta por que en los momentos álgidos, se puedan observar los rostros de los personajes, con su respectivas cargas simbólicas en los gestos, las palabras, el atuendo, el movimiento; y el plano entero, cuando observamos ambas figuras –Lorenzo y María- completas, interactuando, pero no de manera física, más bien a través de las palabras y los gestos que se hacen entre ambos.

Las tomas sólo suceden a cámara fija cuando hablamos de primer plano, mientras vemos hablar a María de “la tierra que lo ve a uno nacer”, observamos sólo su rostro, por tal, la cámara no se mueve. En cambio, cuando hablamos del plano general y el plano entero, la cámara se mueve siempre de manera horizontal, siguiendo a los personajes mientras caminan por la chinampa.

El rodaje de esta secuencia no tiene sobreimpresiones que nos hagan mirar la imagen deformada, más bien, el truco que utiliza “el Indio”, es valerse de un espacio poderoso y espléndido que refuerce al personaje de una u otra manera. El sonido, aunque sincronizado con la imagen, se encuentra deformado, porque se escucha solamente la voz de ambos personajes, el sonido ambiental es suprimido totalmente y no se sustituye por ningún otro.

A través de los diversos elementos que ya se abordaron, podemos observar a María siempre suave, amable y cariñosa. Cuando le habla al protagonista, sólo lo hace con palabras cálidas y su tono de voz es suave, los gestos que lo complementan son dulces, lentos. A través del *close up*, podemos observar a Dolores del Río en miradas llenas de amor o ternura.

María Candelaria necesita a un hombre que la guíe y la proteja, al quedarse sola es más vulnerable que nunca.<sup>198</sup> A lo largo del film, podemos convencernos de que el director nos dibuja la imagen de una mujer que obedece a su compañero y que lucha todos los días por salir adelante: mujer buena y siempre obediente, mujer perfecta para Emilio Fernández.

A través de todos estos elementos podemos mirar no sólo la construcción de un modelo de mujer, sino de uno que pertenece a un sector específico de la sociedad: el indígena. “El Indio” Fernández recurre a estas y algunas otras cuestiones para hacer creíble su tema, sus personajes, su manera de mirar la vida. Así es que se puede lograr que una actriz con pocos tintes “indígenas” como Dolores del Río, pueda encarnar a María Candelaria y además que esto sea de una manera completamente lógica y coherente.

---

<sup>198</sup> Vid. *supra.*, p. 115.

La premisa es fuerte: la culpa de los padres alcanza a los hijos. Al final nos conmovemos con esa pobre muchacha que carga en su espalda no sólo la piedra de un pasado doloroso, sino la representación de una lucha antiquísima entre oprimido y opresor.

#### **4.4. ¡Este niño es México y tengo que salvarlo!**

Rosaura Salazar es una maestra rural a la cual, el Presidente de la República le encarga una misión fundamental: ir a Río Escondido a reabrir la escuela y dar clases a los niños. Río Escondido es un poblado en el norte de México al cual es muy difícil llegar, aunado a esta situación, la enfermedad del corazón que padece Rosaura, le hace mucho más complicado llegar a su destino. En el camino, ella cae desfallecida y recibe ayuda de un médico que por casualidad pasa por allí y al cual también le ha sido encomendada una tarea por el Presidente.

Cuando Rosaura llega a Río Escondido, se da cuenta que es un pueblo seco, triste, que solamente responde al mandato del Presidente Municipal: Regino Sandoval. Este hombre es despiadado, ruin y explota a todos los que viven en “su” pueblo; la escuela la utiliza como caballeriza, así que a Rosaura le toca pelearse contra él, para poder recuperar el espacio y comenzar la misión que le encomendaron. Don Regino enferma y ya que el médico se encuentra en el pueblo, él será quién pueda salvarle la vida, pero sólo lo hará si permite dos cosas: la primera que la escuela sea reabierto y la segunda, que el pueblo entero sea vacunado contra la viruela.



(Fig. 11)

Después de recuperarse de viruela, Don Regino permite que Rosaura dé clases, también consiente que el médico platique con el pueblo para intentar reducir al máximo las enfermedades. Es en este punto, que Don Regino se “ablanda” un poco, así el pueblo puede tener un descanso de él. Pero las intenciones de Don Regino son “apropiarse” de Rosaura, ponerle una casa en donde no le haga falta nada, con tal de que ella ceda en “ciertos favores”. Pero ella no lo hace y aún más, lo expone en frente de todos sus alumnos como un hombre cruel y mal intencionado.

A partir de este punto, Don Regino vuelve a comportarse como siempre, jura vengarse de Rosaura y para acrecentar la grave situación, el pueblo se ha quedado sin agua, sólo la casa de Don Regino tiene acceso a ella. En tal desesperación, uno de los niños que Rosaura adopta cuando llega a Río Escondido, entra a la casa del Presidente Municipal por un cántaro de agua, en seguida cae muerto por una bala que dispara el mismo Don Regino. El pueblo entero comienza a sublevarse en contra del opresor, al ver la situación, Don Regino, ebrio, entra al cuarto de Rosaura e intenta agredirla, pero la maestra tiene una pistola (una que le regala su amigo el médico) y lo mata en frente de todos.





(Fig. 12)

Después de estos hechos Rosaura cae en cama, sus últimos días de vida le aguardan, porque su mal cardíaco la llevará a la tumba. Pero antes de morir cumple con el mandato que tenía, la escuela queda abierta y por fin el pueblo se ha librado de Don Regino, todo gracias a ella. Rosaura muere justo después de que el Señor Presidente le dirige una carta agradeciéndole su labor por México, le hace ver la importancia que tuvo ante la situación tan precaria en la que vive el país entero.

Esta es la historia que muestra la película, en donde la imagen femenina principal responde a elementos complejos que nos hacen mirar a Rosaura no sólo como una mujer, también como la encarnación de un concepto mucho más grande: la educación. Rosaura padece una enfermedad cardíaca que le quitará la vida en poco tiempo, pero su labor es mucho mayor a esa enfermedad, no puede dejarse vencer porque en sus manos está la salvación de Río Escondido y por tal, la salvación de México. Así que a lo largo del film, podremos ver a Rosaura luchando contra su cruel destino, sufriendo una y otra vez, pero no dejándose doblegar por él.

Ella entra a un mundo que deberá trasgredir constantemente para poder cumplir su misión. Porque llega a un pueblo donde nadie puede desobedecer a Regino Sandoval, donde estudiar no es una posibilidad y salir del “gran letargo” costará muchas lágrimas, sufrimiento y sangre. Rosaura encarna ese espíritu de progreso, conocimiento y grandes realizaciones, por tal siempre se encuentra en pugna con Regino, quién encarna, a su vez, lo viejo, podrido e inhumano.



(Fig. 13)

El escenario en que sucede toda esta pugna es el rural, es donde Rosaura resaltará de entre todo lo demás, esta exaltación se podrá observar a través del montaje y los elementos que éste retoma. Se puede mirar la figura de Rosaura al llegar a Río Escondido fresca, viva, en movimiento, frente a un pueblo que no tiene agua, es apacible, triste, desolado, como muerto (Fig. 11).

Río Escondido actuará como el escenario fatal en el que su misión debe ser cumplida, este la pondrá a prueba a cada instante y si falla se lo cobrará. A través del juego de opuestos del montaje, se puede observar a una Rosaura que a pesar de estar enferma siempre permanece activa y enaltecida frente a todo lo que se le presenta. Esta función no se complementa a través de la repetición, sino más

bien, a través de dos elementos contrarios puestos en un mismo cuadro, de esta manera aumenta su carga simbólica y emocional (Fig. 15).

En la mayoría de cuadros en los que Rosaura aparece se encuentra de pie, mirando a los demás frente a frente. Se le puede observar siempre enaltecida, ya sea en el salón de clases o caminando por el pueblo, la cámara siempre la enfocará magna y gloriosa. En los momentos de máxima carga emocional, ella jamás baja la mirada, pues está facultada por el mismo Presidente de la República, así que puede mirar al médico, al cura y al presidente municipal a la misma altura.



(Fig. 14)

Y es que cuando podemos escuchar frases fundantes, el *close up* se hace presente para darle aún mayor carga: “para que así puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y el mundo”, “este niño es México, tengo que salvarlo”. Como si las frases por sí mismas no fueran suficientes, el *close up* y los gestos de María Félix complementan el cuadro de una manera tal que la emoción es inevitable.

El gran paisajismo del cual se acompaña a Rosaura Salazar, se plantea principalmente desde dos situaciones: cuando se le observa por los pasillos de Palacio Nacional y cuando se desenvuelve en el pueblo de Río Escondido. Rosaura toma simbolismos diversos, pero con un punto cardinal que se vuelve fundamental para el relato: el de una mujer que encarna todas las virtudes y defectos de México como nación. Cuando mira los murales de Diego Rivera y el narrador se dirige a ella, es la personificación de todos esos temas que abordan los murales: “vieja raza cobriza que encontró el secreto de la vida en los ritmos de la tierra, la danza y las estrellas”.



(Fig. 15)

Por otro lado está Río Escondido, la imagen que se nos presenta de él es un pueblo polvoriento cuyos habitantes también son parte del paisaje; las mujeres, los niños y todos los elementos que lo conforman siempre se muestran aturdidos, lentos y sin emociones (Fig. 26), Rosaura aparece como un elemento diferente que si bien no pertenece ahí, parece que se mueve con soltura y confianza, misma que le da el hecho no de ser una simple mujer, sino de ser la educación misma.

Como no es una mujer común y corriente, ella está facultada para tomar un arma, gritar, moverse a zonas no permitidas. Sus movimientos se vuelven ágiles, su mirada retadora, jamás tímida ni expectante de las órdenes que alguien más pueda darle. La única orden que acata, es aquella que le da el Presidente de la República como representante de México, pero incluso cuando escucha las órdenes de este hombre no baja la mirada, lo único que le contesta fervorosamente es: “sí, Señor Presidente”.



(Fig. 16)

Es por esta actitud repetitiva que, cuando parece romper con esa serenidad y derrama algunas lágrimas por momentos álgidos, no se le ve como una fragilidad. Cuando Regino Sandoval la ofende, ella lo expone frente a todos: “llevarme a mí, la maestra de ustedes a vivir con él como si fuera la más baja de las mujeres”; y es que Regino Sandoval no sólo la denigra como mujer, también la mancilla como los caciques maltratan a la patria. Cuando Rosaura Salazar llora, no sólo lo hace la mujer, también la patria misma que vive los atropellos de todos los malos mexicanos. Así que esta actitud por parte del personaje, mueve al

espectador a una especie de momento álgido, marcado por la manera en que se desenvuelve el personaje.

A través del uso de la mímica y el ademán, María Félix le otorgó un mayor simbolismo al personaje. Con esas facciones tan características de la Félix y que supo entregar al personaje en los momentos adecuados, se logra ver a una mujer que lleva la batuta de la justicia y la libertad. La carga social, cultural y emotiva de los diálogos encuentra nuevos significados a través del acompañamiento mímico y los movimientos del personaje en su entorno.



(Fig. 17)

La tesitura de voz de Rosaura cambia conforme la situación, por ejemplo, no es lo mismo su voz al apiadarse del llanto de un niño que mira morir a su madre, que cuando tiene que defenderse de las calamidades de Regino Sandoval. Cuando se requiere, Rosaura puede ser dulce, gentil, comprensiva y entonces su voz será también suave e inofensiva; cuando tiene que ser firme, su voz se alzarará, será tajante y enérgica. Ambas cuestiones forman las dos caras del personaje femenino, ese con tintes metafóricos con respecto a la idea de mujer y educación. La Rosaura mujer sólo puede dirigirse a los niños que se quedan sin madre con una voz dulce y un rostro amable, caminar al lado de ellos, tomarlos de

la mano suavemente; por su parte, la Rosaura maestra habla altiva, se expresa de la opresión con un tono duro e inquebrantable (Fig. 20).

Otro componente que carga de significado a todos los demás elementos del film, es la figura del Señor Presidente de la República. Su imagen como tal nunca aparece, como si “el Indio” le apostara más a un concepto que a un individuo en particular, pero al mirar la sombra de aquel hombre no hay duda a quién se refiere: el ex presidente, Miguel Alemán Valdés. No es un secreto el hecho de que, pareciera que el cine de Emilio ayudó a reforzar ciertas ideas que provenían de la clase política mexicana de la época; como si ciertos fundamentos que aparecen en *Río Escondido*, correspondieran a la imagen que se quería dar de un país en vías de progreso. Entonces la imagen del “Señor Presidente” se vuelve fundamental para un cine que, en ocasiones, ha sido llamado oficial.

Esta forma metafórica a la que nos referimos se vuelve fundamental a la hora de entender la particular visión que tenía Emilio Fernández, con respecto a la idea de lo que México debía ser y por tanto, del camino que su cine y en particular esta película seguirían. “El Indio” vive en “carne propia” la Revolución Mexicana, se encuentra en las filas militares cuando el conflicto vive sus momentos más álgidos, después se va a Estados Unidos y vive allá varios años.

Al regresar en la década de los cuarenta, se encuentra con un México bastante diferente del que creía, en donde los logros de la Revolución no se ven por ningún lado. Todas esas cuestiones permearon a *Río Escondido*, aquí algunas cuestiones como el cacicazgo y un “proyecto de nación” se vuelven la columna vertebral: “Es el caso de *Río Escondido* que era un yo acuso a un cáncer que existe en la vida de México, que es el caciquismo y casi siempre que el cacique es

un político, y al ver la película –recuerda- el pueblo cobró conciencia y asesinó al cacique del lugar en donde se filmó la historia”.<sup>199</sup>

Así se puede observar a Rosaura Salazar encarnando todo el mundo filtrado de las ideas de Emilio Fernández. Tal como la patria prerrevolucionaria, Rosaura se encuentra enferma del corazón y esa herida nubla su misión progresista. Cada uno de los diálogos de Rosaura está cargado de historia, tradición, nacionalismo, progreso y libertad. No puede pensar en no actuar honradamente o darse por vencida, es una cuestión de vida o muerte, porque cuando al fin logra abrir la escuela y liberar a Río Escondido de Regino Sandoval, finalmente puede morir en paz.

De nuevo encontramos los valores físicos que Emilio buscaba en sus protagonistas. María Félix era una mujer alta, de cabello negro, ojos profundos y actitud fuerte, cuestión esencial a la hora de elegir a la mujer que representaría a Rosaura Salazar. En ella, Emilio encontró una mujer perfecta para representar todos los valores que, un personaje como este tendría, valores que no sólo tienen que ver con un grupo social determinado, también con la asimilación de una parte fundamental de la historia de México.<sup>200</sup>



(Fig. 18)

<sup>199</sup> Tuñón, *En su propio...*, p. 78.

<sup>200</sup> Respecto a los estándares de belleza y la relación de la estética con la filosofía, *Vid. Jarvie, op. cit.*, p.p. 212-226.



Otro aspecto importante en el personaje de Rosaura Salazar es el lenguaje que utiliza y su vestimenta. La protagonista aparece la mayor parte del tiempo con rebozo negro, vestido de la época, cabello trenzado, aspecto limpio y su maletín de profesor; pero resalta una característica fundamental cuando aparece corriendo en Palacio Nacional, en vez de rebozo negro viste uno blanco (Figs. 15 y 19). En el cuadro aparece Rosaura entre todos los médicos, maestros y demás personas en una habitación contigua a donde se encuentra el Presidente de la República, ella resalta no sólo por su movilidad, también por su rebozo blanco que parece simbolizar la esperanza, la pureza y el anhelo de un país en vías de progreso.



(Fig. 19)

Ella es una maestra rural que habla bastante distinto a los demás personajes: “En Río Escondido y en todos los pueblos de México, hay fuerzas oscuras que mantienen hundido al de abajo en un sueño de esclavo, pero la más fuerte, la más decisiva de todas esas fuerzas es la de la ignorancia que pesa sobre ustedes y les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable” (Fig. 20). Ella utiliza un lenguaje sofisticado, se puede notar en seguida que su manera de hablar es diferente al de todos los demás en Río Escondido, porque

todos ellos son indígenas, ella es mestiza. Como si el lenguaje fuera parte también de ese camino a la vanguardia que personifica Rosaura.



(Fig. 20)

Los elementos gráficos en *Río Escondido* se vuelven tan fundamentales, que son estos los encargados de abrir y cerrar el film. Al comienzo se puede leer: “Esta historia no se refiere precisamente al México de hoy ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que como todos los grandes pueblos del mundo ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones”. Al finalizar el elemento gráfico al que se recurre es la lápida de Rosaura Salazar. Estos elementos están ampliamente cargados de significado, el discurso que manejan enriquecen a todo el film. Otro elemento es la similitud que existe entre los nombres de los protagonistas, Rosaura Salazar y Regino Sandoval, ambos como polos opuestos, pero fundamentales de un tema en particular, uno no se puede entender sin el otro, no sólo en un juego de protagonista y antagonista, sino como una especie de dualidad que no pueden existir aisladamente.

Emilio utiliza la imagen femenina no sólo por la conexión de género que existe entre LA educación y LA mujer, sino porque ella encarna en muchas ocasiones, la idea de movimiento. En este caso el modelo de mujer se vuelve perfecto para entender a través de él, la idea que Emilio tenía acerca de un México muy particular. Y es que los significados que tienen ambas cuestiones se complementan hasta lograr un relato en el que la idea metafórica de un concepto abstracto como lo es el de educación, llega a ser significativa en el nivel del personaje femenino.

A continuación veremos cómo trabajan todos estos factores en conjunto. Es una secuencia de poco más de dos minutos y aparece casi a la mitad de la película; vemos a Rosaura Salazar en su salón de clase, repleto de niños, junto un escritorio y arriba la imagen de Benito Juárez, es su primer día de clases después de lograr que la escuela fuera reabierta. La secuencia termina cuando Rosaura comienza a enseñar la primera letra del alfabeto a los niños.

Esta sucesión resulta conmovedora, porque podemos observar a María Félix dando un discurso del México moderno y del “sueño de esclavo” en que se tiene sumido al pueblo. Esta disertación sienta la base del argumento de toda la película.

Toda la secuencia ocurre en interior, en el salón de clases de Río Escondido; aquí se puede observar un pizarrón, un escritorio, una camita hecha de henequén y arriba una gran imagen de Benito Juárez. Podemos mirar a Rosaura entre estos elementos, enseñando a los niños a leer y escribir.

Los planos que podemos observar en la secuencia son: primer plano, el director apuesta por que mientras Rosaura da un discurso del pobre y el México moderno, se pueda observar su rostro lleno de lágrimas; y el plano entero, cuando observamos la figura de María Félix alta, fuerte, inflexible, frente a un grupo de niños que la escuchan atentamente. Las tomas que observamos en la secuencia sólo se filman a cámara fija, no hay un movimiento de la cámara.

El rodaje de esta secuencia no tiene sobreimpresiones o trucos que nos hagan mirar la imagen deformada, más bien, “el Indio” se vale de un recurso bastante simple para exaltar la figura de Rosaura; la manera en que lo hace es poniendo la cámara al nivel de los niños, encuadrada hacia arriba para así poder mirar la figura de Rosaura más grande y poderosa.

A través de los elementos que se explicaron en párrafos anteriores, podemos observar a la protagonista como si encarnara no sólo a una mujer, sino a una idea de educación, progreso y valor. Cuando habla de la regeneración de Río Escondido y el pueblo de México,<sup>201</sup> la observamos dirigiéndose a los niños, pero al avanzar el discurso, la actriz voltea a ver directamente a la cámara, parece hablarle ya no a los niños en ese salón de clases, ahora le habla directamente al espectador. Su tono de voz es fuerte y enérgico, sus gestos lo complementan: facciones duras pero con lágrimas que caen por sus mejillas para otorgarle una mayor emoción. Detrás de ella, la imagen de Benito Juárez, que parece darle fuerza y sostener el discurso que ella da.

---

<sup>201</sup> *Vid. supra.*, p. 136.

Rosaura Salazar es una mujer fuerte que puede andar sola por el mundo, al recibir la orden del Presidente de la República, le da un poder que ejercerá en todo momento a lo largo del film, incluso cuando cae en cama moribunda. Todo esto nos hace pensar que para “el Indio”, Rosaura encarna una idea elevada y concisa, una mediante la cual puede construir su discurso. La premisa es fuerte: el sacrificio conduce a la muerte.

Se relaciona sonora, visual y metafóricamente a Rosaura Salazar con una idea de educación que se vuelve escurridiza pero ampliamente simbólica. Emilio Fernández logra dejar en la memoria a Rosaura y aunque en ocasiones el espectador no se da cuenta exactamente la manera en que se da, sí puede reconocer en ella valores y creencias fundamentales entre los mexicanos. Este personaje se apoya en la cultura de los años en que le tocó vivir, pero también en gran medida responde a ideales propios que muestran el “*jardín secreto*”<sup>202</sup> del autor.

---

<sup>202</sup> Tuñón, *Los rostros...*, p. 119.

## **4.5. La teoría de género a través de las mujeres de Emilio: *Río Escondido y María Candelaria***

Si como ya se hizo mención, la teoría de género busca la manera en que la opresión de un grupo responde a un sistema socioeconómico establecido y de orden cultural,<sup>203</sup> lo que se busca es cómo este sistema ha llegado al cine. Es decir, qué papel tiene el cine a la hora de afianzar y mostrar ciertos elementos que ayuden o apoyen la comprensión de ese sistema.

Al utilizar el término “género”, lo que se quiere es estudiar las categorías que para nosotros ya resultan cotidianas y hasta normales, sin detenernos a pensar en que dichas condiciones provienen de una educación y aún antes, en la imposición de ciertas élites. Utilizar la teoría de género para explicar la dominación de unos por otros, se quedaría en un nivel bastante sencillo; no, lo que se pretende más allá de ello es conocer la manera en que el cine ha construido imágenes de lo femenino y lo masculino, cómo se interrelacionan y de qué manera se vuelven efectivas para los discursos de una sociedad.

De esta manera, dividir el estudio en categoría de mujer y hombre nos llevará a analizar y explicar la construcción de cada uno por separado, identificando características propias del género pero sin olvidar que dichas categorías son complementarias en el cine de Emilio Fernández, no se puede explicar una sin la otra, juego de opuestos que resulta fundamental a la hora de adentrarse en las películas de *María Candelaria* y *Río Escondido*.

---

<sup>203</sup> Vid. *supra.*, p. 49.

El presente tema tiene como objeto explicar las características de la representación de mujer que propone “el Indio”, para llegar a este punto también tendremos que presentar al menos un esbozo de la representación de hombre, pero no debe olvidarse que el punto central será la imagen de mujer.

Parece dibujarse una imagen de la mujer mexicana perfecta en la mayoría de los films de Emilio, como si para el director sólo hubiese una manera correcta de ser mujer y ésta no necesariamente corresponde a la realidad de la década de los cuarenta del siglo XX, más bien a una especie de renuencia de “el Indio” a aceptar a las mujeres de “carne y hueso”. La conducta de sus personajes femeninos refleja el modo en que “el Indio” piensa que una mujer “debe ser”.

Este “deber ser” a su vez, responde a un sistema o modelo cultural que colorea al “Indio”, aquel que percibió desde pequeño y que no sólo se refiere a la educación militar que recibió por parte de su padre, también a la manera en que los acontecimientos históricos lo permearon para siempre y, así también, su forma de pensar y ver la vida. Se puede abreviar que para él, una mujer debe ser lo que un sistema o un grupo de personas dictan como mejor, esa idea debe provenir directamente del género masculino.

Es bastante claro apreciar que para Emilio, la inferioridad de las mujeres es natural y biológica:

Dice: “Yo me puedo acostar con diez mujeres, qué importa. Pero ella no se puede acostar con uno. Es una injusticia pero es una ley, y además lo llevamos adentro ya inculcado desde el vientre, de que debemos ser celosos de nuestro honor más que de la mujer (...) Son leyes que inventó el hombre para sojuzgar a la mujer,

tomando ventaja de su sexo e imponiéndole prohibiciones a la mujer. No darle ningún derecho humano de igualdad y todo eso, ¿no?<sup>204</sup>

Dolores del Río y María Félix parecen caber perfectamente bien con la primera característica obligatoria para “el Indio”: los atributos físicos. La delgadez, el pelo largo y negro, facciones finas de rostro, entre otras cuestiones, son símbolo de feminidad pura y esto era indispensable en sus protagonistas.



(Fig. 21)

Esta inferioridad es la que recreará en sus películas, en específico para María Candelaria y Rosaura Salazar, aunque éstas irán desarrollándose de manera diversa conforme al relato mismo y a la figura masculina de la película. Por tal conviene hablar de ello de manera particular.

---

<sup>204</sup> Emilio Fernández, *cit. pos.*, Tuñón, *Los rostros...*, p. 49.



## ***María Candelaria***

En *María Candelaria* la representación de la mujer perfecta se da desde varios puntos cardinales. En primer lugar, está la idea del indigenismo, de que una mujer indígena es hermosa con su rebozo, sus trenzas y huaraches, de que son ellas las hereditarias de una gran cultura: “belleza de las antiguas princesas que los españoles vinieron a sojuzgar”. Son ellas las que se encuentran conectadas directamente con la tierra, dadora de sustento y vida, la tierra se encargará de poner en sus manos el alimento que prepararán para cumplir así, una de sus funciones sociales más importantes: el alimento al hombre.

En repetidas escenas podemos observar a María Candelaria ofreciendo de comer a Lorenzo Rafael, quien dependiendo de la circunstancia, lo aceptará o lo negará. Es su función primordial ya que son ellas las que se encuentran conectadas con todo lo relacionado al alimento.



(Fig. 22)

Esta conexión no sólo se refiere a la alimenticia, también aquella que representa el valorar la tierra que lo ve a uno nacer, crecer y morir. Parece ser que las mujeres son las que se aferran a la tierra como a la tradición, a las costumbres de antaño, huyen de lo novedoso y desconocido. Es que esta característica corresponde más a una cosa natural que cultural, al menos así lo filma Emilio.

Cuando María Candelaria se encuentra fuera de su jacal, parece encontrarse en desajuste; cuando va al mercado, la cárcel o la ciudad misma se encuentra en desventaja siempre, como si al salir de su medio todo se le tornara malo, sólo en la chinampa puede sentirse segura, si es necesario salir entonces requerirá a Lorenzo Rafael para que la proteja de los “fuereños”.

Entonces Lorenzo Rafael actúa como pareja ideal para esa mujer sumisa, obediente y abnegada que necesitará protección de todos los peligros que podrían llevarla a ser una mala mujer. El hombre pues protegerá, consolará, dirigirá y controlará a su mujer, como el artista dibuja y delinea su obra, así lo hará el hombre. Es verdad que en ocasiones María Candelaria muestra cierta dignidad e independencia con respecto a Lorenzo Rafael, pero esto sólo se da mientras se encuentra sola. Cuando lo que hace la pone en peligro o simplemente no es correcto, bastará una sola frase para que ella obedezca rápidamente: “regrésate a la chinampa, María Candelaria”.

El hombre debe demandar de su mujer una moral, dignidad, fidelidad y orgullo, pero ellas siempre deberán mantenerse como “perros fieles, sumisas al hombre y el hombre digno de matarse por la defensa y el honor de su mujer y por la construcción de una familia”.<sup>205</sup>

A través de distintos medios el hombre controla a su mujer: la violencia, el amor, la ternura, las órdenes. El papel del hombre es moldear a la mujer, enseñarle el trabajo, sus funciones en el hogar y hasta la manera en que debe comportarse con otros hombres. Aunque en ocasiones, María Candelaria necesita una recriminación por parte de Lorenzo Rafael, la mayor parte del tiempo ella sabe cuál es su papel y los límites que no puede sobrepasar.

En cada uno de los cuadros podemos observar a María Candelaria siempre detrás de su hombre, ya sea hincada, sentada o simplemente detrás de su figura. María siempre mira a los hombres desde abajo, pero no sólo metafóricamente, sino físicamente en las muchas escenas y espacios del film. Es ella la que levanta la mirada cada vez que Lorenzo Rafael le habla o le da una indicación.



(Fig. 23)

---

<sup>205</sup> Vid. Tuñón, *En su propio...*, p. 76.

A la mujer no puede recriminársele que revele sus sentimientos o que dé muestras de debilidad, pero para el hombre es simplemente impensable. Si ella es la débil y sentimental, la justa medida será que él sea fuerte e inmutable, por ello cuando María le pregunta a Lorenzo si “la quiere mucho”, éste no puede decir con palabras la verdad, pero al dirigirle una mirada tierna y una sonrisa, ella se responde a sí misma “sí, me quieres mucho”. De él no sale ninguna palabra ni afirmativa, ni negativa, pero al parecer, la mujer debe leer en su mirada lo que él por “naturaleza” no puede expresar.

El amor entre María y Lorenzo se vuelve fundamental para entender su manera de actuar conforme a las circunstancias, ya que es precisamente ese amor, el motivo de la actuación (para bien o para mal) de ambos. Cuando Lorenzo dice “yo nunca te dejaré María Candelaria”, es el amor quién habla, es eso y la obligación del hombre por cuidar a su mujer lo que orilla a Lorenzo Rafael a robar. Es el amor y su deber de permanecer junto a su hombre lo que orilla a María Candelaria a posar para un pintor, pero a esto se le suma otro elemento melodramático fundante: el azar. Parece que la mujer no tiene voluntad cuando se trata de escoger pareja ya que el hombre que la elija determinará su suerte por el resto de sus días.

El final de María revela aún más, como no tiene a su hombre cerca para que la defienda, es lapidada por algo que ni siquiera hizo. Mientras Lorenzo se encuentra en prisión, María es más vulnerable que nunca, de ahí el trágico final. Aunque ella muere redundando una y otra vez en su inocencia, su destino ya se encontraba escrito. Que el cura o el pintor estuvieran de su lado no le sirvió de mucho, ya que sólo “su hombre” hubiese podido salvarla.



(Fig. 24)

Pero María Candelaria no es la única figura femenina que resalta en el relato de esta película de “el Indio”, existe la figura antagónica que es también mujer. Esto se vuelve relevante porque al parecer, es ella la que puede sacar lo mejor, pero también lo peor. Si por un lado encontramos a una indígena buena, víctima de las circunstancias, amorosa y fiel a su hombre, por el otro a una indígena mala, calumniadora y celosa. Ella será la encargada de hacer que el pueblo no olvide nunca por qué María Candelaria no puede ser parte de ellos. Este juego de opuestos no sólo sirve para entender la forma de la naturaleza de la mujer que propone Emilio, también para exaltar aún más ambas figuras.

Esta mujer odia a María Candelaria porque ella le robó a “su hombre”, así que debe hacerla escarmentar y convence a todos los que están a su alrededor para que la traten mal. Así es como se desatan todos los conflictos de la película, o más bien, así es como María es enfrentada a su destino una y otra vez.

## ***Río Escondido***

La imagen de la mujer de *Río Escondido* es bastante distinta, ya que el personaje de Rosaura Salazar, más que hacer referencia a una mujer, parece representar un concepto mucho más abstracto: la educación. Más que utilizar la figura de una mujer para representar a la educación por su coyuntura femenina en común, es una analogía con respecto a lo que “el Indio” piensa de un concepto y de otro.

Hay bastantes características compartidas entre una mujer y la educación, ya que en primer lugar serán los hombres quienes las defiendan, las protejan y cuiden. Así como Emilio defendió a México en la Revolución, así el hombre tiene que defender a su mujer. Sin ellos las mujeres se encuentran desprotegidas y a merced de cualquier eventualidad, por eso un hombre no es hombre si no toma las armas por su patria y si no sabe cómo defender a una mujer.

Rosaura Salazar es una maestra que recibe órdenes del Señor Presidente para ir a un lugar apartado de la ciudad a reabrir una escuela, este lugar será Río Escondido. En primer lugar se tiene la orden no sólo de un hombre cualquiera, sino del Señor Presidente, por tal Rosaura obedece sin chistar un solo momento. Cuando se ve liberada de esa figura masculina es ella la que se convierte en autoridad para todo lo demás.



(Fig. 25)

Y es que al parecer, Rosaura aún no es mujer (como si el haber nacido con un sexo específico no fuera importante), ya que ningún hombre la ha hecho “verdaderamente mujer” y entonces se encuentra como en letargo. Tal vez por ello tiene una enfermedad cardíaca que la llevará a morir prontamente.

Al llegar a un pueblo donde la única autoridad es un cacique aprovechado, Rosaura simboliza la cultura y la educación frente a lo primitivo. Así que cuando una mujer es la que se impone, la estructura del film se desordena por completo y todo se exagera: los paisajes, lo rural, lo malo, lo bueno. Pero no es sólo una mujer, es la representación de la educación que actúa ante lo pasado (el cacique), pero también frente a lo nuevo (los profesionistas).

Cuando un hombre le da órdenes a Rosaura, ella es capaz de contestarle con voz alta y segura e incluso gritarle: “¿quién se cree usted?, ¿qué médico va a ser usted?”. Puede hacerlo porque tiene una labor enorme que seguir, no aceptará que nadie la haga desistir del trabajo que delegó el Señor Presidente de la República en ella. Cada vez que Rosaura alza la voz o habla en público, parece que es la educación disertando, cuando enaltece a Benito Juárez, habla de los buenos y malos mexicanos, cuando defiende su honor mancillado por el cacique.

Rosaura está metida con el pueblo mismo, no sólo es cercana a ellos sino que se inmiscuye en la vida de todos. Como la representación de México, su rebozo, trenzas y moños se vuelven los íconos perfectos para simbolizarla dualmente: como mujer y educación. Por ello Rosaura está autorizada a usar armas, levantar la voz e imponer su visión; y es que ella tiene una tarea fundante: “este niño es México, tengo que salvarlo”.

La única mujer del film que se agita, interactúa, corre, sube y baja es Rosaura, las mujeres del pueblo y de la ciudad misma no tienen el movimiento que presenta ella. El hecho de que la veamos siempre dinámica, es el reflejo de una nación que también debe estarlo, ya que sin esta vivacidad está condenada al fracaso. Al exponer a Rosaura frente a los escenarios desolados, tristes y muertos de Río Escondido se muestra a la mujer que traerá fertilidad a la tierra. Pareciera que es el único ente vivo frente a un pueblo fantasma y muerto, metafóricamente por supuesto.

Y es que la imagen de la mujer no se utiliza sólo como personaje, también como escenario mismo. En esta película se puede ver cómo aparecen figuras de mujeres a lo largo de casi todo el film, a veces en movimiento bastante lento o en otras paralizadas. Todas visten de colores oscuros y son observantes de primera mano de los acontecimientos que se van desarrollando, pero no cambian la historia, sólo están ahí en una función de espectadoras (Fig. 26).



(Fig. 26)



El que esta historia se desarrolle en un medio rural tiene dos elementos importantes: el primero, la imagen de lo rural como antagonismo de la ciudad y la modernidad, el segundo, la idea que tenía “el Indio” con respecto a que era en la clase humilde “donde yo he visto la pureza más grande... la mayor pureza de lo que es la familia porque es la resignación, la abnegación absoluta de la mujer al hombre y del hombre a la mujer también”.<sup>206</sup>

Merceditas, la antigua maestra del pueblo es la segunda imagen femenina del film, se vio “obligada” a aceptar los favores personales que don Regino le ofrecía. Ella es una mujer abnegada que no pudo hacer más que realizar todo lo que el cacique quiso, aunque todo eso significara perder su dignidad como mujer. Por perder esa dignidad pagará caro, ya que se aleja de todo lo que una dama debería ser, el único castigo posible es el suicidio. Al alejarse de lo bueno y debido, parece que Dios mismo se olvida de ella (Fig. 27).



(Fig. 27)

---

<sup>206</sup> Emilio Fernández, *cit. pos.*, Tuñón, *Los rostros...*, p. 133.

Rosaura Salazar y María Candelaria tienen en común su nobleza, aunque son personajes sumamente diferentes, las características fundantes que les dan vida son similares en algunos puntos. Y es que una mujer no nacía siéndolo, se hacía conforme había un hombre a su lado, en caso de que este hombre no existiera, ellas estaban condenadas a muerte o al mal camino. Como si ellas fuesen buenas o malas sólo gracias a las características del hombre que podía tener a su lado. Para Emilio, la mujer debía ser perfecta, tanto física como emocionalmente, no podía ser de otra manera, porque entonces el castigo sería fatal.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos ahondado el mundo de las imágenes, en específico aquellas que se nos presentan en el cine. Intentamos mirar al cine como posibilidad formal de adentrarse al mundo que han formado las sociedades modernas, en donde ha fungido como una especie de edificación ante las emociones, experiencias, miedos y frustraciones de la sociedad. El cine ha logrado sublimar para siempre las contradicciones y características que han estado presentes en el mexicano a través del tiempo y espacio, así retomamos dos películas de la década de los cuarenta del siglo XX, que son fundamentales para entender el cine de “el Indio” Fernández: *María Candelaria* y *Río Escondido*.

En este punto esperábamos encontrar la manera en que las manías y creencias de un director como “el Indio”, se volvían reflejo no sólo de la experiencia en el mundo real, también del contexto que marca a un ser humano, para bien o mal. Otro punto fundamental era conocer el papel que ha tenido el cine en la construcción de un modelo vanguardista de nación, mismo que se vio impulsado por un sector de la sociedad mexicana en específico. El cine de “el Indio” es materia prima para el análisis de los elementos que se pueden ver en la pantalla y que hacen referencia a hechos históricos.

Como ya lo hemos dilucidado, el film y la sociedad entran en una especie de relación estrecha, en la que si bien no puede alcanzarse a reconocer exactamente dónde actúa una o la otra, sí se puede afirmar que ninguno de estos elementos es pasivo. Tanto el film dicta conductas, estereotipos y maneras específicas de “ver la vida”, como la sociedad incide en los gustos, propuestas

sociales, culturales y morales. El mundo de las ideas no queda en un espacio inerte, sino que sobrepasa este límite constantemente para enfrentar a los hombres de “carne y hueso” que las crean.

Al ahondar acerca del cine como producto cultural, lo que se pretende es otorgarle otros modos de análisis que podrían ayudarnos a entender y analizar de otra manera al hombre. Como tal, el cine contiene un discurso a través del cual podremos averiguar lo que se dice, cómo se dice y por qué se dice. A través de esta investigación hemos explorado la manera en que se crea el relato cinematográfico y los elementos que lo conforman, en específico uno: las protagonistas en las películas *María Candelaria* y *Río Escondido*.

El cine colaboró en varias cuestiones, una de las más importantes es como medio de expresión idóneo para la clase política dominante. El cine y su influencia se vieron reforzados desde varios frentes, que lo catapultaron hasta convertirse en uno de los medios de comunicación más eficaces del siglo XX. La manera más coherente de comprobar esto, es lo rápido que se creó, movió y creció su industria. En menos de veinte años se sentaron las bases para que, más tarde, ésta pudiera vivir su *Época de Oro*.

Gracias a esto, la función del cine en la sociedad mexicana se volvió, en cierta manera, una especie de guía para la práctica de actitudes y emociones, que se encargaba de delinear todo aquello en lo que se debía creer y en lo que no. Cuando termina el proceso de la Revolución Mexicana y se inicia con esta especie de “jaloneo” hacia lo moderno y todo aquello que esto representaba, el cine se convirtió en el medio ideal para dar a conocer todas esas ideas nuevas que deberían llegar a todos los rincones de México. Por esto se utilizó al cine para dar

a conocer una serie de conceptos que estaban encaminados a lograr una especie de disolución de las diferencias ideológicas, para dar lugar a una unificación en torno al modelo de nación.

El contexto por el que atravesaba México se volvió la materia prima que enriqueció a los films de “el Indio” Fernández. El renacimiento de las industrias mexicanas, los ideales de la Revolución, la clase política emergente, la desilusión de la mayor parte de la población mexicana, marcó el rumbo que seguirían las películas de Fernández.

La Época de Oro del Cine no sólo es un marco temporal para los años en que la industria cinematográfica vivió un apoyo fundamental que lo hizo exportarse a los lugares más recónditos del planeta, también es el tiempo en que las películas que se hicieron, tenían ciertas características usuales, métodos y temas que las movieron a un lugar común para varios directores, actores, guionistas, fotógrafos, etcétera.

El mundo filtrado de “el Indio” Fernández nos habla de una vida dura y ligada a la violencia, la muerte y el anhelo de una lucha por lo justo. Todas esas características que se encuentran en Emilio, se vuelven relevantes al mirar sus películas y la manera en que todos estos temas vuelven una y otra vez, contados de diversos modos pero siempre redundantes y firmes. Algunos de estos temas son la percepción de la nación, la reivindicación del pasado prehispánico, el buen y mal hombre, la buena y mala mujer, entre otros.

El cine de autor embona perfectamente en el trabajo que logra “el Indio”, ya que era él quien escribía los argumentos, dirigía, escogía los actores, etcétera. Se inmiscuía en todos y cada uno de los rincones de sus películas para después ver

realizado su sueño de mirar a través de la pantalla sus creencias y miedos más férreos. Si el trabajo de Emilio se reconoce como cine de autor, entonces se puede profundizar en la manera en que su condición humana se revela a través de su forma de hacer cine.

Para desmontar estas dos películas utilizamos la semiótica de cine, la cual nos permite, por un lado, identificar todos esos signos de los que se vale el director para construir una imagen y por el otro reconocer una serie de valores y sistemas que eran vigentes para ese momento, de las cuales se valió “el Indio” para formar su discurso.

Para ello desciframos la dimensión narrativa de ambas películas y de ésta manera, tomar al personaje como la figura de las cargas significantes que se muestran a lo largo del film. A través de algunas cuestiones tales como el contexto del personaje, la proxemia, la mímica, el ademán, la vestimenta, el lenguaje que utiliza, el texto gráfico y el actor que interpreta, pudimos descodificar al personaje mismo y entenderlo desde varios niveles de significación.

Así es como el lenguaje cinematográfico del que hace uso el director resulta el medio ideal para acercarse al análisis del cine. El juego de opuestos, el recurso melodramático, los temas que forman la columna vertebral del film, la creación de los personajes, entre otras cosas, son los caudales de los que se vale “el Indio” para crear un sistema ordenado de imágenes sensitivas.

En todo este universo fílmico nos encauzamos en lo que respecta a la imagen de la mujer que aparece en el trabajo de Emilio. No se plantea esta situación para encontrar la manera en que las mujeres han cambiado a lo largo del tiempo, o cómo se supone que fueron en realidad en el pasado, más bien

esperamos encontrar la manera en que se construye el género, qué características retoma y por qué se filma de esta manera.

El concepto de mujer que recrea Emilio tiene que verse socorrido de símbolos y recursos icónicos que logren encontrar un nuevo significado dentro del film. Por tal, no se pretende decir que “el Indio” retrató a las mujeres que vivieron en su época, sino más bien, que a través del lenguaje cinematográfico, creó un modelo de mujer en el que creía fervorosamente.

Si como lo afirma la teoría de género, la idea de mujer no es un concepto dado a lo largo del tiempo y espacio de la misma manera, entonces es lógico imaginar que el constructo de género (no sólo el de la mujer), se encuentra dado bajo ciertas características culturales e históricas que cambian. Así que, como lo afirma Medardo Tapia, la inclusión de la categoría género como posibilidad de estudio nos ayuda a resolver algunas inquietudes acerca de la construcción de las desigualdades sociales entre los individuos.<sup>207</sup>

Estudiar la construcción del género femenino dentro del cine nos obligó a tomar en cuenta algunos conceptos que le darían sentido a dicho estudio, algunos de ellos son la similitud de historias en distintos films, la exaltación de escenarios particulares, sistema de valores y creencias, la manera en que todos los elementos juntos toman nuevas significaciones dentro del film, las diferencias características entre hombre y mujer, etcétera.

Es verdad que tal vez este análisis no resulta exhaustivo por la cantidad de películas que se retoman para ello, pero más que esto, apostamos por la idea de confrontar dos personajes femeninos de las películas de “el Indio” que, al principio

---

<sup>207</sup> Tapia, *Del campo a la...*, p. 8.

parecían ser contrarios, de esta manera intentar responder a las preguntas ¿qué hace a estas dos mujeres tan diferentes? y ¿por qué sucede así? Después de analizar ambos personajes y las características que les dan vida, podemos afirmar que no se vuelven contrarios, más bien resultan complementarios de una idea en particular que se tenía de cómo una mujer debía ser, respondiendo no sólo a los estándares y requerimientos de una época en particular, también a las inquietudes de un hombre en específico: el director.

María Candelaria y Rosaura Salazar tienen en común los buenos sentimientos que las llenan, las obligan a moverse de su zona de confort y enfrentar al mundo que se cae sobre ellas varias veces. Pero también hay diferencias que las marcaban al inicio como “contrarias”, el hecho de una ser dócil, la otra fuerte y decidida, una no poder levantar la voz en frente de ningún hombre, la otra les grita de ser necesario, una expectante de las órdenes de su hombre, la otra repartiendo mandatos a propios y extraños, y por último, el hecho de que una no pudiera vivir sin un hombre a su lado, la otra sin tener si quiera pareja.

Ambos personajes, como reflejo del discurso de “el Indio”, no son completamente contrarias, ya que siendo ciertas todas las características que se mencionaron en el párrafo anterior, es igual de verdadero que se vuelven entes completamente lógicos para sus circunstancias. Evidentemente una mujer indígena no será completamente igual a una maestra rural.

Estos personajes femeninos se vuelven eficaces, no sólo por las características propias que se les da a través del lenguaje cinematográfico, también a la manera en que son complementados con otros rasgos que se pueden encontrar en el mismo film. Un ejemplo de ello, sería en primer lugar, la imagen



del hombre que está ahí como una especie de amigo-enemigo, sin el cual sería muy difícil exaltar las nociones de lo femenino; también encontramos a las demás féminas que enriquecen el relato, la indígena mala y las mujeres del pueblo de Río Escondido, estas actúan de distinta manera, porque por un lado está la indígena mala que se encarga de sublimar todos los buenos sentimientos de María Candelaria, por el otro, las mujeres de Río Escondido que se vuelven parte del escenario mismo, que son lentas y su movimiento es casi nulo, todo lo contrario a Rosaura Salazar.

Encontramos también los aportes desde el punto de vista semiótico, a la coyuntura de los códigos significantes en el cine de Emilio, respecto del discurso de género que no deja de ser sorprendente por los muchos niveles que maneja. Lo que hace “el Indio” es apelar al recurso de los estereotipos asociados con la imagen del hombre y de la mujer. Además, recurre a un discurso mucho más elevado, el hecho de él mostrar la manera en que una mujer debe actuar, no sólo para poder ser vista como una “buena mujer”, también para revelar la manera en que el mundo se mueve de manera “armónica”.

Los símbolos que se pueden observar encarnados en *María Candelaria*, significan la manera en que una “raza cobriza” ha actuado frente a los embates de propios y extraños. Demuestran no sólo la manera en que han sufrido a lo largo de tantos años de injusticias, también el razonamiento mediante el cual, ellos son los verdaderos dueños y señores de México. Para “el Indio” el mejor ejemplo de una buena mujer que había podido encontrar en algún círculo era la que se podía ver en esa raza indígena.

Mientras tanto, Rosaura Salazar encarna todos los valores que no sólo corresponden a una imagen femenina, también a la educación misma. Al igual que el México posrevolucionario, Rosaura está herida del corazón, su sacrificio es tal, que puede asemejarse al de la patria derramando la sangre de sus hijos, en busca de libertad y justicia, misma que parece no poder llegar. Así que el anhelo de un México libre y justo es lo único que puede mover a Rosaura Salazar a arriesgar su vida.

Ambas historias de Fernández, parecen retomar y abreviar todas esas cuestiones de identidad, costumbres, tradiciones, creencias, resistencias, sediciones, ritos y mitos que envuelven a los mexicanos de ayer y hoy. Bajo este punto es que el cine seduce al espectador, porque por un lado, puede uno reconocerse en él, pero espera que los milagros que ocurren en la pantalla puedan llegar a hacerse realidad.

A “el Indio” Fernández le inspira y obsesiona la idea de un México diferente, en donde cada hombre y mujer tomen el lugar que él piensa les corresponde, a través de esta manera pretende dar un origen y un orden universal a todo. La dualidad que se muestra en sus films parte de una misma cosa, la que abreva “el Indio” en su vida, tal como lo afirma Alejandro Rozado: “por un lado, es un hombre tradicional de cepa y vive en un mundo cuyos valores son auténticas piedras de toque, pero por otro lado, es un hombre que cree en el progreso ciegamente.”<sup>208</sup>

Todos estos anclajes de vida se cuelan en su cine, así que al mirarlo a través de la pantalla resulta una especie de solidificación que no conoce tiempo ni espacio, a la cual puede uno acudir “en caso de extravío”. A través de sus

---

<sup>208</sup> Rozado, *op. cit.*, p. 106.

personajes se puede acceder a toda una serie de dogmas y credos que no son importantes por el simple hecho de haber sido creados por uno de los directores más reconocidos de la Época de Oro del Cine Mexicano, sino por haber visto con sus propios ojos un momento fundamental para México, el del ferrocarril que se dirige a la estación de la modernidad, pero que queda anclado en la tradición.

## Bibliografía

- ALEMANY Sánchez-Moscoso, Vicente, *Arte del siglo XX. Apuntes al principio de un siglo*, Madrid, Editorial Dykinson, 2003.
- ALLEN, Robert C., et al., *Teoría y práctica de la historia del cine*, España, Paidós, 1995.
- ALTHUSSER, Louis, et. al., *Discutir el estado. Posiciones frente a una tesis de Louis Althusser*, México, D.F., Folios Ediciones, 1982.
- AMORÓS, Celia, et al. (eds.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la Globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo*, Madrid, Minerva, 2005.
- AYALA Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
- BAL Mieke, Boer Inge E., *The point of theory: Practices of Cultural Analysis*. Estados Unidos, Universidad de Chicago, 2006.
- BARRIOS, José Luis, *Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 123.
- BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.
- BECQUE, Antoine de, et al., *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Barcelona, Paidós, 2004.

- BEL Bravo, María Antonia, *Mujer y cambio social en la Edad Moderna*, Madrid, Encuentro, 2009.
- CARMONA, Fernando, *et al.*, *El milagro mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1973.
- CONTRERAS Torres, Miguel, *El libro negro del Cine Mexicano*, 1960.
- ECO, Umberto, *Cultura y semiótica*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- GALINDO, Alejandro, *Verdad y mentira del Cine Mexicano*, México, Katún, 1978.
- GARCÍA, Riera, Emilio, *Breve historia del Cine Mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones MAPA, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Emilio Fernández 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional de México, 1987.
- HANSEN, Roger D., *La política del desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI Editores, 1975.
- JARVIE, Ian, *Filosofía del cine. Epistemología, ontología y estética*, Madrid, Editorial Síntesis, 1987.
- KAHLER, Erich, *¿Qué es la historia?*, México, FCE, 2013.
- LANUZA Avello, Ana, "La femme fatale del cine negro: una nueva concepción de la mujer y su influencia sobre los estudios de género", en: Sánchez Maíllo, Carmen (ed.), *La ideología de género: apariencia y realidad*, Madrid, CEU Ediciones, 2011
- LASSWELL, Harold, *Power and society: A framework for a political inquiry*, Estados Unidos, Yale University Press, 1957.
- LEAL, Juan Felipe, *et al.*, *Anales del cine en México, 1895-1911. 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, México, Juan Pablos, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Cartelera del cine en México: 1904-1911*, México, Ediciones Eón, 2004.
- LOTMAN, Yuri M., *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- LOZOYA, Jorge Alberto (ed.), *Cine Mexicano*, Madrid, Lunwerg Editores, IMCINE.
- MCENTEE, Eileen, *Comunicación intercultural. Bases para la comunicación efectiva en el mundo actual*, México, McGraw-Hill, 1998.

- MCQUAIL, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Sociología de los medios masivos de comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 1979.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Historia mínima de la Cultura Mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.
- MOORE, Henrietta, *Antropología y feminismo*, Madrid, Cátedra, Instituto de la mujer, PUV, 2004.
- MURUBE Jiménez, Carolina, “La 'Ideología de género' en la I Conferencia Mundial de la Mujer, 1975”, en: Sánchez Maíllo, Carmen (ed.), *La ideología de género: apariencia y realidad*, Madrid, CEU Ediciones, 2011.
- MUÑOZ Razo, Carlos, *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*, México, Pearson Educación, 2ª edición, 2011.
- PECORI, Franco, *Cine, forma y método*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- \_\_\_\_\_, “El cine: desde las estéticas normativas hasta el análisis semiótico”, en: *Comunicación de Masas: Perspectivas y métodos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- PEIRCE, Charles S., *El hombre, un signo*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988.
- PÉREZ Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México*, México, CIESAS, 2007.
- RAMÍREZ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, D.F., Grupo Editorial Planeta de México, 1990.
- REYES, Aurelio de los, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930*, Vol. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- ROZADO Morales, Alejandro, “Emilio Fernández y el cine de los cuarenta: un enfoque sociológico”, en: De la Vega Alfaro, et al. (coords.), *Bye Bye Lumière... Investigación sobre cine en México*, México, Universidad de Guadalajara.

- SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- STAM, Robert, et al., *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.
- SOLÍS, Leopoldo, *La realidad económico mexicana: retrovisión y perspectivas*, México, Siglo XXI Editores, 1991.
- STONE, Norman, *Breve historia de la Segunda Guerra Mundial*, España, Editorial Ariel, 2013.
- TAIBO, Paco Ignacio, *"Indio" Fernández*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1986.
- TAPIA Uribe, Medardo, "Del campo a la escuela y de la escuela al trabajo: campos sociales de construcción de nuevas necesidades y del concepto de género", en: Velázquez, Margarita, et al. (coord.), *Género, análisis y multidisciplinaria*, UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, México, 1997.
- TUÑÓN, Julia, *En su propio espejo (Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández)*, en: Colección Correspondencia, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- WEINBERG, Gerhard L, *A world at arms. A global history of World War II*, Cambridge University Press, United States of America, 2005.
- ZERILLI, Linda M.G., *El feminismo y el abismo de la libertad*, Buenos Aires, FCE, 2008.

## Hemerografía

GARCÍA BENÍTEZ, Carlos, "Tramar para navegar. Apuntes para orientar la preparación de tesis de Comunicación y Periodismo", en *Revista Encuentros*, núm. 126, marzo 2010.

MUÑIZ, Elsa, "¿Qué son los estudios de género? De la militancia a la Academia", en *Vorágine*, núm. VII, abril 2010.

TUÑÓN, Julia, "Por su brillo se reconocerá: La Edad Dorada del Cine Mexicano", en: *Somos*, 10 Aniversario, México, D.F., Televisa, 2000.

## Cibergrafía

Astruc, Alexandre, *El nacimiento de una vanguardia: La Cámara stylo*, en: [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=441:nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-lcamera-stylor&catid=30&Itemid=60](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=441:nacimiento-de-una-nueva-vanguardia-la-lcamera-stylor&catid=30&Itemid=60), consultado 16 de enero de 2015.

Espinosa Campos, Eduardo, Carlos Mérida. Aportaciones a una integración plástica, en: *Revista Digital Cenidiap*, <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agoespinosa.htm>, consultado 24 de Febrero de 2015.

Doblado González, Rafael, *La Organización de las Naciones Unidas*, en: El sitio web de la historia de siglo XX, <http://www.historiasiglo20.org/IIGM/ONU.htm>, consultado 3 de noviembre de 2014.

Karl, Marx, Engels, Friederich, *El manifiesto del partido comunista*, en: Archivo Marx y Engels, <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>, consultado 29 de noviembre de 2015.

*Proxémica*, en: Centro Virtual Cervantes,  
[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/proxemica.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/proxemica.htm), consultado 1 de abril de 2015.

## **Filmografía**

María Candelaria (Xochimilco), director Emilio Fernández, 96 minutos, México, Films Mundiales, 1943.

Río Escondido, director Emilio Fernández, 96 minutos, México, Producciones Raúl de Anda, S.A., 1947.



# Anexo

## María Candelaria (1943)



**País:** México

**Producción:** Films Mundiales

**Duración:** 96 min.

**Sonido:** Monoaural

**Dirección:** Emilio Fernández

**Asistente de dirección:** Jaime I. Contreras

**Guión:** Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, sobre un argumento original de Emilio Fernández

**Fotografía:** Gabriel Figueroa

**Escenografía:** Jorge Fernández, tramoya: Salvador Martínez; utilería: Darío Cabañas

**Vestuario:** Armando Valdés Peza

**Maquillaje:** Ana Guerrero

**Edición:** Gloria Schoemann

**Música:** Francisco Domínguez

**Reparto:** Dolores del Río, Pedro Armendariz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Beatriz Ramos, Rafael Icardo, Julio Ahuet, Lupe del Castillo, Lupe Inclán, Salvador Quiroz.

## Río Escondido (1947)



**País:** México

**Producción:** Producciones Raúl de Anda, S.A.

**Duración:** 96 min.

**Sonido:** Monoaural

**Dirección:** Emilio Fernández

**Asistente de dirección:** Carlos L. Cabello

**Guión:** Mauricio Magdaleno, sobre un argumento original de Emilio Fernández

**Fotografía:** Gabriel Figueroa; fotografía en Technicolor de los murales de Diego Rivera: Luis Osorno Barona

**Escenografía:** Manuel Fontanals; decorados, Manuel Parra

**Vestuario:** Armando Valdés Peza y Beatriz Sánchez Tello

**Maquillaje:** Armando Meyer

**Edición:** Gloria Schoemann

**Música:** Francisco Domínguez; colaboración musical del coro de madrigalistas de Luis Sandi

**Reparto:** María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Agustín Isunza, Manuel Dondé, Eduardo Arozamena, Arturo Soto Rangel, Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Jaime Jiménez Pons, Beatriz Germán Fuentes, Carlos Múzquiz, Manuel Bernal, Juan García.