

22  
207

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES



LA VIDA RURAL VISTA POR EL CINE DE LOS  
CUARENTAS.

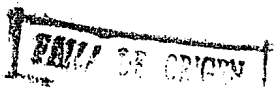
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIATURA EN PERIODISMO  
Y COMUNICACION COLECTIVA  
P R E S E N T A :

RENATO MARCOS DE GORTARI SANCHEZ

ASESOR: DRA. GUILLERMINA BAENA PAZ

MEXICO, D. F.



1990



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 está 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.

# SUMARIO

## INTRODUCCION

### I. CINE Y COMUNICACION

A. El cine como medio de comunicación

B. Características del cine

1. *Algunas generalidades*

2. *Mitos*

### II. EL CINE Y LA VIDA RURAL EN LA DECADA DE LOS CUARENTA

A. Panorama de la situación rural del país

1. *De lo rural a lo urbano*

2. *Caracterización del campesino*

B. El cine mexicano en la década

C. Producción fílmica de la década

D. Características generales del cine en la década

1. *Argumentos clásicos*

2. *Personajes*

### III. PERSPECTIVAS DEL CINE RURAL EN LA ACTUALIDAD

A. De los cuarenta a los ochenta

B. El futuro

## CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFIA

## INTRODUCCION

El presente trabajo nace de la inquietud por explicar cómo en la década de los 40's, el cine mexicano surge como una gran industria, en la que, los valores sociales, los arquetipos y estereotipos culturales, manifiestan un manejo de la vida rural.

Sin embargo, esta vida rural es tratada por el cine, como objeto de estudio que merece ser reconocido sólo a partir del cineasta que arriba a estos lugares.

Con ello, la vida rural va sufriendo transformaciones cualitativamente importantes. La migración de la provincia hacia los focos de desarrollo, es provocada por la industrialización, cuando el cine figuraba como una de las principales industrias.

Esto es precisamente lo que se intentará demostrar a lo largo del presente trabajo. Cabe aclarar, por otra parte, que aún cuando no existe todavía una gran atención y profundidad en el tema de la comunicación rural, este trabajo pretende poner un grano de arena sobre el particular, en virtud del interés que para todo el país representa; interés que se explica por nuestra gran tradición campesina.

En el primer capítulo titulado Cine y comunicación se expusieron las características generales del cine y la formación de sus mitos. Para ello, se explicó el por qué el cine es un medio de comunicación; sus características generales, las fuentes de su contenido y su relación con el público. Con escenas donde la música substituye al diálogo sobrayando las intenciones, se nota más la influencia del teatro en el cine de tema rural, ya que sus argumentos son inspirados en el teatro de género costumbrista.

También aparecen sonidos que no pertenecen al lenguaje, como silbidos y gritos, con gestos que son portadores de hábitos como posturas, movimientos rápidos y lentos, que acompañan al lenguaje que pierde la tensión en la última consonante de cada palabra. Esta se conjuga con la música y con los gestos, mismos que a su vez toman

formas de cortesía. La acción renueva una disposición elemental, este es el acto ejemplar que crea el mito, el cine es el soporte moderno del mito y el arquetipo.

En el capítulo segundo se explica la relación del cine con el medio rural en el espacio del tiempo que tuvo su gran aportación de creatividad y lucimiento. Para lo cual, se abordó el panorama de la situación rural del país, donde se observó el desplazamiento de la población del campo a la ciudad y la caracterización del campesinado. También se aborda el cómo era el cine nacional de la década de los 40, su producción, y las características observadas en sus argumentos y personajes. Se aceleró el crecimiento urbano e industrial, con descuido del sector campesino. A la agricultura le tocó financiar la industrialización, el sector campesino proporcionó mayor producción de alimentos para la población urbana.

Por lo que respecta al capítulo tercero sobre las perspectivas, se explican los detalles más significativos acaecidos desde los cuarenta a los ochenta, y se plantea lo que puede ser el futuro del cine de tema rural, tomando en cuenta el texto y el contexto de los temas de la pantalla ya expuestos en este trabajo. Y también en estos últimos años se ha visto modernizar la zona rural, tanto en los argumentos como en la realidad del campo, así como se ha visto el uso del espacio en diversas películas actuadas por protagonistas del mismo campo, que en un principio eran interpretados por gente de la ciudad.

El presente trabajo se realizó por medio de una investigación documental, utilizando el método deductivo.

Se intenta demostrar el manejo de la vida rural que hizo el cine nacional de la década de los cuarenta, contribuyendo sino en forma definitiva por lo menos sí de manera sustancial a la migración del campo a la ciudad. Distinguiendo el estereotipo de campesinos que el cine mexicano ha manejado constantemente. Explicando las causas socioeconómicas que obligaron al cine a hacer un manejo de estos estereotipos.

A pesar de la gran influencia que la televisión ha ido logrando poco a poco, el cine no ha perdido su lugar de importancia como medio masivo de comunicación. El cine continúa siendo importante catalizador social en cuanto a la masificación que logra,

permitiendo a los espectadores sentirse partícipes de la acción que observan en la pantalla.

Lo que hace importante el trabajo, es la posibilidad de descubrir si por medio del cinematógrafo se pudiera revertirse el fenómeno de migración de las ciudades al campo, y plantear así, otra alternativa para la solución de los grandes núcleos de concentración humana y darle la importancia que el agro merece.

Se plantea la hipótesis de que el manejo de los estereotipos rurales en la década de los cuarenta procuró en gran medida, la devaluación de la vida rural mexicana provocando la migración del campo a las ciudades, y que puede invertirse el proceso.

## I. CINE Y COMUNICACION

---

## I. CINE Y COMUNICACION

### A. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION

La idea de que el cine es un medio de comunicación parte desde los principios de la evolución de la humanidad, en la imagen que recogió la Prehistoria, lo cita así Herbert Read:

*"Antes de la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de las rocas o de las cavernas".<sup>[1]</sup>*

Generación tras generación se observó que el hombre, antes de hablar, aprendió a distinguir las imágenes del mundo (hay imágenes visuales, sónicas, táctiles, gustativas, de olor y de equilibrio), que tenía a su mano, como ejemplo de ello podemos admirar ahora en las numerosas cavernas que hay en el país, el hombre habitó miles de años las grutas, como lo indica Francisco A. Gómezjara:

*En cuanto a la Comunicación, ¿quién pondría en duda que en nuestro tiempo uno de los más efectivos medios de comunicación masiva es el cine? Sería difícil pasar por alto el papel jugado por el cinematógrafo en la sociedad actual, de la misma manera que resultaría injusto negar al catolicismo su capacidad de comunicación masiva en funcionamiento de la Edad Media. El pueblo reunido en las catedrales comunicábase y participaba unánimemente de sus angustias terrenales y de sus anhelos celestiales".<sup>[2]</sup>*

[ 1 ] Read, Herbert, Imagen e Idea, México, Edit. F.C.E., 1973, pp. 9-16

[ 2 ] Gómezjara, Francisco. Sociología del Cine. México, Edit. Septententas, p. 7



Estos anhelos tuvieron sus principales centros de reunión en innumerables locales, de los más conocidos podríamos enumerar sólo algunos como:

Cavernas, templos, castillos, palacios, mercados, catedrales, plazas, parques, coliseos, circos, corrales, carpas, teatros y salas cinematográficas. De estos últimos, destaca de manera relevante el teatro por encontrarse inmerso de emociones y de ricas experiencias.

Tan remoto como la imagen es el origen del teatro, en sus principios tenía un fin religioso, pero a lo largo del tiempo fue haciéndose más frívolo, (en el Mar Mediterráneo se originó, en el delta del Nilo cuando comenzaba la Historia, derivando de los cantos ditirámicos, de ahí se extendió a todo el norte de África, pasando por Grecia y Roma, toda la península de los Balcanes, Turquía, la península Itálica y de allí a España). De la península Ibérica pasó al continente americano. Fueron los misioneros los primeros en introducir el drama en nuestro país, como un apoyo a su misión religiosa, orientado a la difusión del Evangelio. Aunque los aztecas y mayas ya tenían antecedentes del teatro.

En la Epoca Colonial se hacen obras dramáticas aunque de cierta modestia. Con la Independencia sufre muchas transformaciones, llegando al final hasta lo que ha dado por llamarse el teatro frívolo de nuestros días, donde el público participaba, el actor podía hacer comentarios de actualidad, como si fuera un heraldo, y el espectador obligaba al cambio constante, haciendo presión por medio de insultos a los actores:

Allá en el Rancho Grande, 1935, de Fernando de Fuentes, sintetizó la influencia del género mexicano en el cine de aquellos años. Es el resultado de trasplantar elencos, canciones y sketches de obras de teatro al cine, pues varios autores del género mexicano, letristas, músicos y libretistas se incorporaron, como Antonio Guzmán Aguilera, argumentista de Allá en el Rancho Grande, autor de las obras de éxito interpretadas por María Conesa, El Panzón Soto, Joaquín Pardavé, entre otros.

Cuando llega el cine los primeros actores provienen del teatro, pero todavía el cinema nacional es mudo, el público nacional es aficionado al cine norteamericano y al italiano, las divas italas inspiraban suspiros. A la entrada del sonido en el cinematógrafo, el público queda fascinado con las gracias de los mimos de aquel entonces.

El cinema norteamericano había abordado casi puros temas urbanos, lo mismo que el europeo. El cine mexicano sólo puede competir con temas rurales. Además en el cinematógrafo las malas palabras fueron suprimidas por la censura y las buenas costumbres, lo mismo que la crítica feroz y terrible del espectador, porque el público de teatro no está presente en las filmaciones de las películas. Pero sí se mantienen los personajes secundarios. Todos los personajes susodichos se sacaron del teatro frívolo. En el tema de Rancho Grande existen influencias de corrientes literarias que llegaron al país a finales del siglo, como el sainete, la revista musical, la zarzuela, el teatro de variedades y la parodia costumbrista con las características nacionalistas muy en boga en la década de los 20. Las películas del tema del Rancho Grande tenían un argumento que tendía a disfrazar la realidad en forma muy descarada. Hay una escena donde la canción substituye al dialogo, donde la música subraya las intenciones. Aquí en este punto en donde se puede afirmar que la influencia del teatro en el cine es definitiva, y no terminará jamas. Observamos que la figura del Charro acambareño de la novela Astucia, hay distinción entre la ciudad y el campo, porque sus personajes se expresan muy mal de la capital del país.

Recordemos que en el Rancho Grande hay un hacendado, éste se expresa con un español muy castizo, el lenguaje en Astucia es de embozamiento. Esta novela no aportó palabras cultas, pero sus personajes ya están independizados de la influencia del español castizo. El autor fue un charro del siglo pasado metido a impresor, que con su pluma plasmó el ambiente rural del que provenía, a su llegada a la ciudad de México, el libro que más ha influido en las cintas de tema de Rancho Grande en la década de los 40.

En la película Allá en el Rancho Grande el lenguaje es muy directo. En estas cintas se oyen silbidos, sonidos que no pertenecen a la Lengua Española, y otras de carácter no vocal, como posturas y movimientos del cuerpo, que están sacados de la realidad. Acompañados del lenguaje que pierde tensión de las consonantes en posición final

de la palabra.. La palabra suele conjugarse con la música, o como lo indica Jorge Urrutia en Sistemas de comunicación:

*"Podríamos tan solo recordar las expresiones faciales, el lenguaje gestual, que salvo excepciones confirmatorias de la regla no suelen tener (en el hombre) carácter independiente, sino que acompañan a la palabra".<sup>[3]</sup>*

En unos casos, los conocimientos se adquieren con facilidad (entender los gestos).

La palabra acompaña a la música, pero también a los gestos.

Las rutinas no dejan de ser otra clase de gestos, como las rutinas de cortesía. Representadas de la siguiente manera. Las fórmulas de cortesía reflejan las estructuras sociales, son rutinarias, interesadas y desinteresadas como en la vida real. Lo mismo cuando se hace la cola para las tortillas, el banco, para el teléfono, el supermercado y para cobrar el sueldo; respetando su momento y su proporción.

Siguiendo el mismo orden los medios de comunicación esperan también su oportunidad para aparecer uno por uno en la pantalla.

El periódico ya ha llegado a ser personaje de alguna película, que informa sobre lo que sucede en algún poblado o región. En algunas cintas de tema rural donde se utilizan también teléfonos para hablarle a los servicios médicos, para ayuda de personajes provenientes de el área urbana, lo que antes no podía verse en ningún film. Mostrando además la imagen de su más grande competidor la televisión en la misma zona porque el Cine ya aprendió a valerse de sus competidores y se observa que lo hace con enorme ventaja.

Se han usado personajes que se encontraron alguna vez en la misma trama del mismo argumento, vivos o muertos vuelven a nacer, reviven, como el testigo de la película

Canoa, actualizando la información como es la Prensa, revive los hechos con nueva emoción. Los periodistas tienen que investigar nuevamente y volver a entrevistar a los sobrevivientes de San Miguel Canoa, verdadero drama de la vida real, cuando el hecho parecía estar olvidado, de nuevo el cine puede fabricar noticias frescas, así es como el cinematógrafo puede revivir las historias.

De lo afirmado con anterioridad podemos ver la restauración de las noticias del Sol de Puebla del 8 de septiembre de 1968, con ayuda del cine en la película de Canoa<sup>4</sup>. Obtuvo los elementos para producir las imágenes que son conservadas después, siempre y cuando los soportes (que pueden ser dibujos, grabados, pinturas, o en este caso películas); pueden conservar la debida agudeza del detalle, con buena definición, en un material de calidad apropiada, en el cine viene siendo el acetato y las sales de plata, que comunica, con toda proporción guardada en su espacio y tiempo, en el caso del hombre primitivo podía ser un dibujo del animal que quería cazar, o el que acababa de sacrificar como lo indica Herbert Read en "Imagen e idea":

*"Las imágenes, una vez creadas, son eternas o cuando menos durante y mientras tengan o conserven la agudeza sensorial. Pero mucho depende de nuestra habilidad para crearlas y de resistencia, que es ciertamente lo que implicamos con la palabra progreso en el mundo de las ideas. Manejamos las ideas mediante la lógica o el método científico, pero las aprendemos en la contemplación de las imágenes"*<sup>5</sup>

*"Millares de gentes cantaron conmovidas el Himno Nacional. El 14 de septiembre, en Canoa todos hablan de los periódicos. Se metieron a Catedral y pusieron sus banderas.*

*Existe el peligro de que los estudiante lleguen aquí.*

*Cinco empleados de la Universidad de Puebla fueron linchados esta noche por más de dos mil habitantes del Pueblo de San Miguel Canoa, al ser tomados por estudiantes. Cuatro de ellos perecieron, otro se encuentra gravemente herido".*

[4] Pérez Turrent, Tomás. Cine Canoa. México, Edit. Universidad de Puebla, 1984, p. 18

[5] Read, Op. Cit. p. 9

La cantidad exacta de víctimas es informada con toda claridad por la película, el periódico no supo aclarar oportunamente.

La opinión de los tres sobrevivientes coincide en lo esencial con los errores de apreciación que suelen suceder en casos semejantes. Vemos como el cine es el gran retroalimentador de la comunicación. Cuando Julián (otro sobreviviente que actuó en la película) vuelve a vivir su propia experiencia, la noche en que se filmó la escena de la avalancha hacia la casa en donde les habían dejado pasar la noche. Al final la familia de la viuda de uno de los excursionistas, vió la filmación.

En la misma película se precia el trabajo de la Prensa en la sala de redacción, cuando se da la noticia de que cinco empleados de la Universidad de Puebla fueron linchados en la noche por más de dos mil habitantes de San Miguel Canoa, que estaban armados de machetes y palos, que en su mayoría no hablaban español y no sabían leer. Los pocos que intervienen para salvarle la vida a los tres sobrevivientes, están dentro de los privilegiados que dominan la lengua española, se comunicaron por teléfono a la Ciudad de Puebla. Vemos como la palabra ahí se une a los gestos, porque éstos acompañaban ya a la imagen, y dan la pauta de la palabra, también las palabras logran unir a las imágenes. Con la invención del cine se ha visto que estos gestos son perfectamente aprovechables por el film, estos abundan en la vida familiar y son parte del tratamiento de confianza. De nuestra vista que mira por el lente de la cámara. La cámara de cine viene siendo una prolongación de la vista, de ahí surgen también los colores, la profundidad, altura y grosor. Aquí es donde cristaliza el cine con el desempeño de su papel de comunicador, lo que en su tiempo había sido el templo, allá en aquellos tiempos en que nacía el teatro.

Como lo dice José de la Colina en Miradas al cine:

*"La cámara es prolongación de la vista, pero la mirada se disuelve en la mente, por que es una lectura del mundo. Es una ventana a la vida.*

*La catedral es un conjunto de piedras, las ideas la hacen cantar, aspirar al cielo".*

En la Época Moderna el teatro es representado en los establos de algunas regiones de España, cuando América apenas había sido descubierta. Leonardo Da Vinci ya había experimentado con su cámara obscura, utilizando sus espejos para reproducir sus maravillosas imágenes, pero éste invento quedó arrumbado y sólo hasta el Siglo XIX revive con el nombre de Daguerrotipo. Después los Hermanos Lumiere lo modifican dándole movimiento, seis años después llega a México la primera Cámara de Cine, en el Gobierno del General Porfirio Díaz en 1896.

El primer cine realizado en el país data de 1910, poco podía hacer con la competencia del cine francés, italiano y norteamericano, sólo realizando filmes con temas rurales podía hacerles frente en el interior de la República. Sin embargo, sólo hasta fines de los 30 comienza a ser notado.

Los argumentos del Cine en los cuarenta persiguen un fin, recobrar el paraíso idílico de la hacienda, fuera el tema urbano o rural, huir de argumentos que lo enfrentara con los problemas que habían perseguido los revolucionarios, a pesar de que se hubieran llegado a filmar películas con argumentos basados en la Historia de la Revolución Mexicana, lo que en nuestro país es muy difícil, ya que la censura es muy rigurosa para tales argumentos cinematográficos.<sup>[6]</sup>

## B. CARACTERISTICAS DEL CINE

El Cine tiene muy diversas características ya que el arte y la ciencia influyen en él.

En su trabajo se desempeñan muy distintas especialidades como iluminación, sonido, escenografía, argumentación, utilería, dirección, actuación, fotografía, música y muchas más.

[ 6 ] CONFERE: Colina, José, de la. *Miradas al Cine*, México, Edit. Setseptenas 1972, p. 10. Reyes Aureliano, de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1974)*. México, Edit. Trillas, 1987, pp. 142,145,147,150. Inclán Luis, G. *Astucia*. México, Edit. Porrúa, 1966, pp. IX, XV. Blécua, José Manuel. *Qué es hablar*. España, Edit. Salvat, 1982, pp. 7,12,52,54,58. Pérez Turrent, Tomás. *Canoa memoria de un hecho yreponzo*. México, Edit. Universidad de Puebla, 1984. pp. 3-7.

### 1. Algunas generalidades

En el país aún no se producen cámaras de cine, se tienen que importar, lo que origina pérdidas de divisas. Lo consideramos como un valioso documento, ya que este informa de todos los hechos importantes que acontecen día con día. Desde principios de siglo se han realizado grandes documentales, filmes para noticieros, de conflictos nacionales e internacionales, lo mismo que problemas locales, actualmente forman inapreciable material en las cinetecas y cine clubs.

Como fábrica de sueños ha servido de diversión a muchas generaciones, en un principio fue diversión de marginados y niños, ya que las clases acomodadas no lo tomaban en serio, para ellos era sólo una curiosidad que pasaría rápido de moda, y se decía que sólo la radio podría competir por su auditorio, con la llegada de la Televisión perdió muchos adeptos. El trabajo en el Cine es obra de equipo por que en éste campo no vale la improvisación, todo debe de ser coordinación y orden, un empleado puede echar a perder toda la obra en un sólo instante. En él intervienen especialistas de muy diversas ramas del arte y de la técnica, a veces llegan a fundirse ambas actividades, ya no se sabe hasta qué grado ha penetrado el arte en la labor cinematográfica<sup>[7]</sup>. Pero para ello necesita ser visto por el público y para lo cual, un número suficiente de salas cinematográficas con número suficiente de butacas. Es una síntesis de todas las artes de la pintura, el dibujo, la escultura, con todas las tendencias, escuelas y corrientes.

Sin olvidar que de las artesanías el Cine se nutre siempre, carpintería, arreglos florales determinados, decorados en general para una película de tema quizás rural o urbana. Actualmente ya se utilizan las computadoras para lograr algún efecto en la pantalla. Lo que viene siendo un reflejo de la sociedad, porque se nutre de vivencias que se

[7] Gortari, Carlos, El Cine, arte, evasión y dólares. España, Edii. Salvat, 1981. pp. 8-9, 12-13, 16-17, 28-29, 34-35, 38, 39, 48-51, 58-59.

tienen en la sociedad, los artesanos que laboran en dicho film tienen nuevas experiencias con cada película y a la postre influirán en otra película en la cual ellos también trabajarán. La sociedad va enriqueciendo día con día toda actividad del cine, desde el argumento, hasta los iluminadores, la sociedad misma colabora en las actividades de la filmación.<sup>[8]</sup>

El Cine se volverá obra maestra y reliquia de algún museo del futuro. Tiene más público que la novela, la pintura y el teatro, ya que su difusión es muy grande.<sup>[9]</sup> Influye en las conductas, formas, estilos de vida, pautas sociales y morales por su imagen visual y sonora. Tal vez uno de los problemas serios a los que se enfrenta es el de formar estereotipos, en el caso del país le ha dado fama al mexicano de borracho, parrandero, jugador, pendeñero, mujeriego y pistolero.

Ha influido en los cambios y estancamientos sociales, sujetos a las intenciones que se le hayan dado en el momento, cuando la censura es muy estricta difícilmente podrá lograr cambios. Se ha notado que incluso los gestos son portadores de nuevos hábitos.<sup>[10]</sup>

Condensa el tiempo, ya que lo que vimos lo volveremos a ver las veces que querramos. En el Cine sí se tropieza con la misma piedra, mientras el soporte de la imagen lo puede sostener. Y lo puede hacer en el orden que guste, al revés, el humo que salió de un cigarro puede regresar a cigarro, se puede renacer, se puede revivir, secarse sin ser mojado, mojarse sin agua, volver al pasado, por medio del flash back (comienza donde termina la historia), regresar al pasado las veces que el argumentista, el guionista y el director así lo requiera, tiempo congelado, con el don de la ubicuidad momentánea,

[ 8 ] Gómezjara Francisco, A. *Sociología del Cine*. México, Edit. Setentenas, 1973, pp. 13, 129, 139.

[ 9 ] Reyes Nevarés, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*. México, Edit. Setentenas, 1974, p. 71

[ 10 ] Polonio, Alicia. *Cine y comunicación*. México, Edit. Trillas, 1980, pp. 9, 48



un verdadero tapete mágico, con propiedades de máquina del tiempo. Por el cine se recuerda lo que no se ha vivido, ni visto, ni oído.<sup>[11 ]</sup>

Requiere de la distribución y la exhibición, tiene más público que muchos otros medios de información, los gestos que reflejan los actores influyen en los hábitos del grupo social que recibe su mensaje. Y puede ser la vida que no se vivió, pero nada más que multiplicada, con una inclinación un poco más jocosa.<sup>[12.]</sup>

Intentar la interpretación de las potencialidades estéticas de la fotografía es, sin duda, una ardua tarea.

Se ha llegado a un punto, en el desarrollo del medio, en el que la idea original de la función de la fotografía, que consiste en el hecho de registrar acontecimientos con el mayor apego a su propia realidad, es provocar emociones en el espectador, eso es lo que da valor a las imágenes fotográficas.

Una película cinematográfica se compone de elementos paralelos entre la expresión y la observación, o sea, lenguaje y movimiento. "La cualidad propia del cine es la fotogénia".<sup>[13 ]</sup>

La fotografía del cine puede ser una obra de arte, conmueve, atrae, produce desagrado o placer. Las manifestaciones que el autor efectúa, equivalen a verdaderas manipulaciones de una realidad que, aún teniendo una construcción ficticia, se le presenta al espectador con características de una verdad casi absoluta.

El cine se puede decir, es arte figurativo, aunque no difiere de otras artes. La cámara produce la realidad con objetividad o, al menos, teniendo alguna parcialidad (blanco y negro, etc.) es capaz de dar, mejor que ningún otro, la impresión de realidad, de imponernos la aproximación al mundo, de expresar el peso de las cosas, de rodearnos

[ 11 ] Morín, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*. España, Edit. Seix Barral, 1972, p. 22, 118.

[ 12 ] Reyes, Aurelio, de los, *Medio Siglo del cine mexicano*. México, Edit. Trillas, 1987, p. 144

[ 13 ] Morín, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*. España, Edit. Seix Barral, 1972, p. 22

con la presencia de los seres, en resumen, de ofrecernos un universo que está sólo en una imagen, pero no impide que penetremos en él. La fotografía cinematográfica está basada en reglas de la estética formal y tradicional. El uso de formas, líneas, texturas o superficies de los sujetos, el juego de tonalidades en el color, y el empleo que se hace de la composición son factores establecidos.

"En la calle y en el teatro vemos una escena desde un punto de vista uniforme y estático, con percepción siempre lineal, invariable. Por el contrario, según la posición que la cámara ocupe respecto al espectáculo que filma, veremos en la pantalla el fragmento de realidad que se nos muestra, con una aproximación constante variable"<sup>[ 14 ]</sup>

Las distintas imágenes fotográficas resultan tanto de la interacción de sujetos reales existentes en un tiempo y un espacio determinado, como una serie de variables y alternativas de origen técnico distinguido por el disfrute de la realidad original. Las imágenes de la película se pueden describir, pueden ser extractadas y narradas, pero cualquier nota informativa por precisa que sea, sobre una obra cinematográfica o sobre una parte de ella jamás podrá sustituir la apreciación directa de sus imágenes. Aún cuando quien dá la información incluya en su discurso elementos de apreciación, de conocimiento o de descripción del modo como disfrutó estéticamente de la obra, el receptor jamás percibirá la verdadera comunicación fílmica.

Un cuadro o una escultura, por ejemplo, por más que impresione al espectador, lo mueve a pensar en situaciones "artificiales" que pueden ser atribuidas a la imaginación del artista.

Todavía hay más: el encuadre que en un principio trata de poner de relieve una escena, un paisaje, una naturaleza muerta, va a convertirse de pronto en un fin por sí mismo, incorporándose al arte de hacer que cante el espacio, extrayéndole riquezas, profundidades, armonías que arrebatarán el espíritu, de igual modo que nos cautiva el equilibrio de las formas de una catedral o en un templo griego. El cine puede

[ 14 ] Agel, Henri. El Cine. España, Edit. Desclee de Brower, 1957, p. 61

presentar un mundo al alcance de cualquier espectador. Cuando ha querido imitar un mundo antiguo, natural o teatral ha producido fantasmas. "De esta manera, la cinematografía nos dio a conocer tempestades volcanes en erupción, resaltó lo oculto: la lágrima cuyo significado era desconocido en el escenario".<sup>[15 ]</sup>

## 2. Mitos

El Mito es el hecho que domina la concepción del retorno cíclico de lo que antes fue, lo que viene siendo el eterno retorno, el volver por medio de un acto ejemplar, proyectado en todos los planos, cósmico (por fechas), biológico, histórico, humano, etc.

Se repiten los gestos que fueron iniciados por otros.

El gesto no tiene un sentido real, sólo en su medida en que renueva una acción elemental, tan evocado en las cintas de tema rural, lo bucólico, que procura abolir el tiempo por mediatización de la imitación a los que dieron un ejemplo por medio de algún acto extraordinario.

Ejemplo de ello sería atravesar una manzana en la cabeza de un niño, saltar por encima de varios caballos, reconocer a la novia en medio de varias muchachas vestidas igual, son actos ejemplares y heroicos, que refuerzan la memoria colectiva. La memoria colectiva es histórica, el recuerdo de los acontecimientos históricos y de personajes, es modificado en dos o tres siglos a fin de que pueda entrar en el molde de la mentalidad arcaica que no acepta la individualidad y solamente ha conservado lo ejemplar o mítico.

El Mito es la cuna del arquetipo, aquí se arrullaron los héroes arquetípicos.

[15 ] Béla Balázs, El Film, Argentina, Edit. Osange, 1957, p. 19

El cine es el soporte moderno de los mitos y arquetipos modernos, que guardaron en la década de los cuarenta la memoria.

Una definición exacta del término arquetipo es tanto como imposible. El arquetipo es una metáfora.<sup>[ 16 ]</sup>

Los arquetipos son factores y motivos que ordenan elementos psíquicos en forma de determinadas imágenes.

Los arquetipos existen en lo inconsciente como símbolos.

"Sólo se puede expresar a través de manifestaciones particulares del ser humano"<sup>[ 17 ]</sup>.

En el esquema total del pensamiento Jungiano, diferenciación, individuo y consciencia, se originan en el inconsciente y en los símbolos históricos. El problema es que los arquetipos de la experiencia colectiva, que son los símbolos de la sociedad, deben expresarse a través de los individuos; también deben contar con el material colectivo para el contenido básico de sus personalidades.

Jung entiende por símbolo algo completamente diferente de la función desempeñada por el lenguaje, por ejemplo, dice, una palabra de cinco letras "silla" puede tomarse como símbolo de un objeto determinado; o cierta bandera puede representar a un país en particular; dichos símbolos señalan algo definido.

La finalidad del símbolo es transmitir un significado ya conocido. Jung sostiene que cuando se usa una palabra o letra como expresión análoga o abreviada de una cosa conocida, dicha palabra sólo cumple una función semiótica.

Es decir, que un objeto conocido y definido (símbolo), lo que representa es en realidad un signo.

[ 16 ] Jung, Carl Gustav. Psicología del arquetipo, Holanda, 1941, p. 112

[ 17 ] Proggoff, Ira. La Psicología de C.G. Jung y su significado social, Argentina, Edit. Paidós, 1967, pp. 212-213

Jung, ofrece diferentes conceptos de arquetipo, estas nos pueden aclarar las propiedades esenciales del tema:

*Entiendo por arquetipo (...) una propiedad o condición estructural, que es propia de la psique, vinculada de algún modo al cerebro<sup>[ 18 ]</sup>*

Los arquetipos no son invenciones arbitrarias, sino elementos autónomos de la psique inconsciente, existentes ya antes de toda invención. Representan la estructura inalterable de un mundo psíquico que, mediante sus efectos determinantes sobre la conciencia, muestra que es "real".

En cierto modo, los arquetipos son los fundamentos, ocultos en la profundidad, de la psique consciente (...) son sistemas de disposiciones que implican simultáneamente imagen y emoción. Se heredan con la estructura cerebral y son el aspecto psíquico de ésta.<sup>[ 19 ]</sup>

El arquetipo no sólo es, en sí, imagen, sino también dinámica, manifestándose esta última mediante la luminosidad, la fuerza fascinantes de la imagen arquetípica. La realización y asimilación de la pulsión tiene lugar no mediante inmersión en la esfera pulsional, sino tan sólo mediante la asimilación de la imagen que al mismo tiempo significa también y evoca la pulsión, pero de una forma muy distinta a como la hallamos en el plano biológico. La pulsión tiene dos aspectos por una parte, es vivenciada como dinámica fisiológica; y por otra, sus múltiples formas aparecen en la conciencia como imágenes y conjunto de imágenes, desplegando efectos luminosos que se hallan en la más estricta contraposición con la pulsión fisiológica, o que parecen estarlo. El arquetipo como imagen de la pulsión, es, desde el punto de vista psicológico, una meta espiritual hacia la que tiende la naturaleza del ser humano.

[ 18 ] Jung, Op. Cit., p. 364

[ 19 ] Jung, C.G., Simbología del espíritu, México, Edit. F.C.E., 1962, p. 364

"Hemos de aceptar por ello, forzosamente, que la estructura cerebral dada no debe sólo su índole a la acción de las condiciones ambientales, sino igualmente a la peculiar y autónoma idiosincrasia de la materia viva: a una ley dada con la vida. Por lo tanto, la índole propia del organismo es, por una parte, producto de las condiciones exteriores y, por otra de determinaciones inherentes a la vida. De acuerdo con ello, la imagen primordial (el arquetipo) es indudablemente referible, en un sentido a ciertos procesos naturales manifiestos y que constantemente se renuevan y son por ello siempre eficaces, y otro, y de un modo asimismo indudable, a ciertas determinaciones íntimas de la vida espiritual y de la vida en general.

Por otro lado, desde el punto de vista de la psicología animal se pueden establecer determinadas relaciones con respecto al mismo. "La construcción de un nido es un proceso arquetípico, al igual que lo son la danza ritual de las abejas, la defensa del calamar cuando se asusta o el despliegue de la cola del pavo real. Los actos institivos de los animales se han intentado demostrar en estudios arquetípicos como que la libertad del animal no es libre sino que se halla incluido en un sistema témporo-espacial, dentro del cual transcurre su vida dentro de ordenaciones estrictamente fijadas"<sup>[ 20 ]</sup> O sea, que se le traslada al animal a otro lugar del cual estaba arraigado, éste le parecerá extraño, entonces le surgen graves síntomas de desarraigo. "La dorada libertad del animal -observa Heidegger es la proyección "arquetipo" por los vocablos griegos que le componen, permite advertir sus rasgos esenciales: el primer vocablo -arche- significa comienzo, origen, motivo fundamental, principio, más expresa también lugar de un jefe, soberanía o gobierno (así, pues, una especie de "dominante"); el segundo vocablo -tipo- significa plasmación, el acuñado de las monedas..., forma, imagen, copia, modelo, ordenación y norma..., en sentido más moderno, transferido, muestra o modelo, forma fundamental, forma primordial (que se halla en la base de una serie de individuos humanos, animales o vegetales similares)"<sup>[ 21 ]</sup>

La importancia que tiene el sujeto con la sociedad y las presiones que ésta ejerce sobre aquél, no crean nuevos símbolos, sino activan los ya existentes en estado

[ 20 ] Jolande Jacovi, *Complejo, arquetipo y símbolo*, México, Edit. F.C.E., 1973, p. 45

[ 21 ] *Ibidem*, pp. 51-52

potencial, dentro de la psique. Dentro de la psique existe el tema arquetípico, o sea que se encuentra en la psique en forma latente. Jung afirma que aquellos símbolos que han existido intensamente en la conciencia de un pueblo no desaparecen totalmente cuando abandonan su posición en la conciencia; sostiene que permanecen en lo inconsciente como recuerdos latentes.

Los pueblos, a través del tiempo, pueden ir acumulando algún hecho histórico en particular, esta va a su inconsciente como características de símbolos. Los símbolos acumulados dentro de la psique de un pueblo poseen múltiples aplicaciones para la interpretación de la historia cultural. La historia de un pueblo, éste puede adoptarla en razón de haber vivido lo suficiente para desarrollar su interpretación con los datos contenidos, y éstos son esencialmente los problemas en la interpretación de los arquetipos.

El arquetipo dice Jung, es una presencia eterna e invisible, lo cual conduce a pensar que es como algo presente y dispuesto a actuar sobre el espíritu en un determinado momento, ordenando en forma consciente determinadas figuras. El espíritu es la existencia de una imagen autónoma, que esté presente en la psique humana. Esto no establece una definición de lo que es el arquetipo.

El hecho de que la psique de todo individuo se desarrolle en el curso de la vida de un modo natural, como el yo, lo inconsciente, la sombra, la persona, etc., es un acontecer arquetípico; este proceso de desarrollo es común en toda la especie humana.

Los estereotipos se originan, indudablemente, en las mentes de cada individuo que son preconcepciones adquiridas de la cultura, y que posteriormente son retornados por los grupos humanos o viceversa.

Etimológicamente, "estereo" se deriva del griego que significa fuertes, firme, sólido; por lo tanto, estereotipo sería tipo sólido, firme y fuertemente integrado.

Los estereotipos populares son preconcepciones simplistas, que con una sola frase pueden designar todo un complejo de situaciones, y esa concepción clasificatoria

implica el que primero definamos algo y después observemos, como hablar del mundo que nos rodea antes de que nosotros mismos lo hayamos conocido y experimentado.

Se usan dichos convencionales de palabra y frases, símbolos o imágenes que forman parte del lenguaje mismo y de los medios de comunicación, y como vivimos en un mundo de convencionalismo y símbolos, nos vemos sometidos a ellos en forma irreflexiva.

Algunos psicólogos sociales le dan un sentido de percepción muy estandarizado a lo que hemos tratado, por ejemplo, en Norteamérica, la mayoría de los individuos blancos han establecido un estereotipo de los individuos negros, de manera que personas con características diferentes son catalogados de igual manera, basados, claro, en los estereotipos ya acuñados.

Los estereotipos se han convertido en forma útil y conveniente, ya que sin ellos nos veremos en cada nueva situación, a interpretar a nuestro entender, cada circunstancia que se nos presentara. Los estereotipos de grupos o privados son muy necesarios, pues por medio de estos puede uno comunicarse fácilmente.

"Los estereotipos tienen la virtud de la eficiencia pero no de la exactitud"<sup>[22 ]</sup>

Una característica esencial de los estereotipos de grupo, es que están íntimamente ligados con las palabras, esto, se puede decir, que no está sujeto a los estereotipos privados de cada individuo. Si no existieran las palabras, el lenguaje, no se podría compartir los estereotipos.

El estereotipo verbal es el proceso de palabras que se refieren a tal o cual referencia.

Una característica más de los estereotipos, es la de que pueden transmitirse de generación en generación, de padres a hijos en la que se conservan los hábitos, gustos, capacidades; esto no es una representación completa pero es algo a lo que

[22 ] Rodríguez Salas de Gómezgil, Ma. Luisa, *El estereotipo del mexicano*, Instituto de investigaciones sociales, México, Edit. UNAM, 1965, p. 21



ya estamos conformados. Conocemos nuestras reglas de conducta, obligaciones, preguntas, respuestas, cortesías, etc., que las tomamos tan ligeramente que no nos sentimos por ningún motivo estereotipados u obligados a realizarlas.

Algunos grupos conservadores no aceptan algún cambio a sus estereotipos; al tratar de modificar los estereotipos creados se va contra las posiciones propias, contra los sentimientos inherentes a ellos, contra las formas de vida establecidas. Los estereotipos son la tradición, idiosincracia y hábitos.

Los estereotipos se mantienen muchas veces aún frente a la evidencia. Es así cuando este proceso se ha integrado plenamente y lo que se ha establecido sea corroborado por la realidad, entonces el estereotipo se refuerza para todo el futuro; o cuando la experiencia y la evidencia contradicen a un estereotipo, entonces la contradicción se acepta como una excepción y se acepta una modificación aunque se trataría de buscar una explicación para no deformar su visión ya establecida. Otro tipo de personas aceptarán abiertamente la equivocación cometida y modificarán su pensamiento.

Generalmente los estereotipos se extienden por largos períodos de tiempo. Como la imagen del mexicano que se le conoce recargado a un cactus, durmiendo, con huaraches y su sombrero gigante sobre la cabeza o con "los trajes típicos", el mariachi como conciencia, el habla dificultosa y servil del indígena, el movimiento indefenso de la "fichera", los rebozos, los bigotes contundentes... el ritmo de la vida en las haciendas, el cántaro de agua sobre los hombros, .. se ha mitificado el pasado, la vida provinciana, la realidad urbana... [ 23 ]

"Diferentes estudios realizados principalmente en Norteamérica han sustentado la idea de que los estereotipos sólo se modifican cuando hay serios cambios en las situaciones sociales, económicas o políticas en los grupos, cambios motivados por importantes sucesos locales o internacionales. Pero hay que hacer la aclaración de que tal sistema de creencias tienden a ser relativamente estable y que realmente

[ 23 ] Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura Mexicana en siglo XX". en *Historia General de México*, México, Edt. El Colegio de México, 1981, p. 1517

requiere la presencia de grandes eventos (guerras internas o mundiales) para modificar en gran escala estos conceptos de índole estereotipada".<sup>[ 24 ]</sup>

Por medio de la percepción o creencias, los individuos relacionan a otros grupos sociales. Es esta percepción la que determina los diferentes estereotipos, ya sean positivos o negativos. Ya formado el estereotipo se aplica inevitablemente a todos los individuos pertenecientes al mismo grupo.

Las personas tienen una idea vaga de las características esenciales de raza, juzgadas no por la realidad, sino por su habilidad de entender sus rasgos típicos y aún así expresar prejuicios extremos hacia el grupo.

En la conformación de estos estereotipos sobre grupos étnicos o grupos en general, se releva la existencia de ciertos aspectos dinámicos que podrían ser:

- a) El prejuicio "condicionado" que no se presenta con mucha frecuencia y por lo tanto no puede ocupar un sitio de factor primario.
- b) La "perspectiva de grupo", o sea la idea generalizada entre los miembros de un grupo de que todo aquello que no pertenece a un grupo es extraño y hasta hostil, idea que surge aún antes de que las personas formen un concepto propio que está determinada por la concepción general del grupo.
- c) La "interferencia y exclusión". Resulta una etapa más elevada del prejuicio y radica fundamentalmente en la concepción de que todas las personas que no son parte de nuestro grupo llegan a interferir en nuestras formas de vida y por ello deben excluirse de nuestro grupo.

Los estereotipos se pueden formar o propagar a través de los medios de comunicación como las artes gráficas, la radio, la televisión, la prensa y el cine; este último es lo que más nos interesa, pero veremos cada uno de ellos para ver de qué manera nos influyen.

Las artes gráficas, como las pinturas, estatuas, etc., pueden llegar a ser representativas para determinados grupos sociales. Las fotografías que aparecen en los periódicos son capaces de modificar la opinión pública, aunado a esto la palabra escrita puede perdurar en la memoria tales representaciones.

Es en la niñez cuando este tipo de mensajes acerca de hechos o formas de vida en otros lugares, ocasionan algunas veces, la formación de conceptos erróneos y hasta peligrosos.

Con frecuencia encontramos en las tiras cómicas del país del norte, descripciones de los indígenas mexicanos representados como hombres cansados, holgazanes y sucios y en donde los héroes de las hazañas son los norteamericanos quienes siempre vencen a los malos, siendo siempre éstos: chinos, rusos o principalmente negros.

No todas las secciones que contienen un periódico pueden tener una influencia considerable sobre la opinión pública.

Algunas de ellas pueden crear tales modificaciones a las ideas del público. Algunas crónicas, muchas veces son capaces de destruir o ensalzar cualquier figura cinematográfica, política o deportiva.

El cine ha adquirido una importancia no igualada por ningún otro espectáculo. El desarrollo de tales medios de comunicación ha traído consigo la formación de un tipo de público al cual se incluye mucho más fácilmente sobre cualquier tópico de índole social, económica, moral, etc. El cine es el medio más eficaz que ha contribuido a crear un mundo psicológicamente más pequeño y a difundir con mayor rapidez todos los estereotipos locales e internacionales. Las películas tienen la capacidad de impresionar más efectivamente la mente del público, provee muchos símbolos importantes: concepciones de una vida buena o mala, influencia en la moda y comportamientos; simplificaciones de grandes acontecimientos históricos y personales; fijación de actitudes en torno a grupos étnicos, nacionales y clases sociales.

El estereotipo del mexicano se tiene en un concepto general que corresponde al del charro y del revolucionario, al indio flojo y sumiso que sólo los domingos vive la alegría. Es por eso que en diferentes países sudamericanos y en algún europeo, se piensa que aún hoy en día, los mexicanos visten diario el traje de charro y portan pistolas y guitarra. Asimismo, que vivimos en constantes revoluciones y que el atraso económico y cultural obedece a la flojera.

Estas preconcepciones han podido arraigarse tan profundamente en las mentalidades colectivas por las imágenes presentadas a través de las pantallas.

Resulta convincente para el espectador, los hechos de estos estereotipos, debido a que tiene ante sí imágenes vivas y personales.

Es por ello que al cine se deben las distorsiones más permanentes de las realidades étnicas, nacionales y sociales"... al acrecentarse la dependencia del país, se exalta a un símbolo de la hombría. El machismo ya es un show el machismo es el estragamiento del nacionalismo cultural: los "símbolos auténticos de México acaban llorando en la cantina, sollozando en el hombro de su enemigo o soportando los malos tratos.

Los hombres no lloran, pero los machos sí"<sup>[25]</sup>

El mexicano actúa y se organiza en grupos de hombres. No se junta con las "viejas", o como dice Octavio Paz, aludiendo a lo anterior.

"El mexicano puede doblarse, humillarse, 'agacharse', pero no 'rajarse', esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El 'rajado' es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa felicidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatriza".<sup>[26]</sup>

[ 25 ] Monsiváis, Carlos, Op. Cit., p. 1516

[ 26 ] Paz, Octavio, México en la obra de Octavio Paz, México, Edit. Promexa, 1979, pp. 3-4

La desvaloración de la mujer, en ocasiones se expresa simultáneamente al amor que por ella sentimos. Se le implora, se le filma y se le canta:

Flor silvestre y campesina flor silvestre y natural  
no te creen una flor fina por vivir junto al nopal.  
No eres rosa no eres lirio mucho menos flor de lis  
pero adornas el martirio y al cardo lo haces feliz.

(Canción popular)

El mexicano actúa como espectador y como sujeto pasivo, esto contribuye a absorber totalmente lo que se le presenta.

## II. EL CINE Y LA VIDA RURAL EN LA DECADA DE LOS CUARENTA

## II. EL CINE Y LA VIDA RURAL EN LA DECADA DE LOS CUARENTA

### A. PANORAMA DE LA SITUACION RURAL DEL PAIS

Desde 1940 México comenzó con la política de acelerar el crecimiento urbano industrial, con descuido del sector rural campesino.

El movimiento agrario de la década de los 20 actuó como válvula de escape de las tensiones sociales que se habían acumulado en el medio rural desde 1810.

Entre 1934 y 1940 el sistema respondió con sendas reformas agrarias. En la década de los 40 se destinan montos para el sector rural, que permite mantener la paz en el campo y elevar la producción agrícola.

En el siglo pasado la Ciudad de México era una población apacible, las demás ciudades del país poco se diferenciaban, más rurales que urbanas, y sin mucha diferencia en el monto de su población. Con los 30 comienza la emigración del campo a la ciudad. En los últimos treinta años la población urbana se incrementó tres veces, mientras que la rural dos veces, en esos mismo treinta años el 30% de la población ha visto disminuir su poder adquisitivo en un 30%.<sup>[27]</sup>

La agricultura inició su proceso de desarrollo a partir de 1935, como resultado de inversión pública en obras de fomento agropecuario, financiando, comunicaciones y de uso de la repartición de la tierra que resultó la Reforma Agraria. A partir de este mismo año se inició una fase de aceleración del crecimiento económico, debido principalmente al desarrollo de la agricultura. De 1935 a 1956 las ventas de productos agrícolas al exterior del país aumentaron a una tasa media anual de 8.9%.

[ 27 ] Salinas Goriani Carlos, Dc. Producción y participación política en el campo, México, Edit. Sep. 80, 1982, pp. 19-20.  
Valencia, Enrique, Sociedad de clase-ciudad de clase, México, Edit. F.C.P. y S., 1978, pp. 20-21-23

Las exportaciones agrícolas sirvieron para financiar la incipiente industria. Así pues, se puede señalar que durante el período de 1936 a 1956, se logró un crecimiento impulsado por el sector agrícola, ya que la capacidad para importar se elevó debido al aumento de las exportaciones agrícolas.

No hay que olvidar que las máquinas, sobre todo de aquella época, sólo podían venir del extranjero y para pagarlas únicamente se contaba con las exportaciones agrícolas.

La segunda fase de 1957 a la fecha, que se puede llamar de desarrollo a base del impulso industrial, se atenúa el aumento de las exportaciones agrícolas y la capacidad para importar, se liga más al turismo y al endeudamiento externo; al mismo tiempo el sistema productivo se orienta más hacia la satisfacción del mercado interno con algunas exportaciones de manufacturas y últimamente de petróleo.

El crecimiento industrial se basó, por una parte, en la expansión del mercado interno, provocado por una mejor distribución del ingreso y reforzado por los efectos de la Reforma Agraria.

El desarrollo económico está basado en dos aspectos fundamentales, en el proceso de industrialización y en la agricultura.

México no ha podido resolver todos los problemas del campo.

Las migraciones masivas de las zonas rurales hacia los centros industrializados del país se refleja en el campo. Mientras las áreas agrícolas nacionales necesitan del trabajo de estos inmigrantes para ser transformadas en zonas productivas para proveer alimentos, estos mismos trabajadores van a enriquecer los campos de otras naciones. Esta es una de las razones por las que el país se ve en la necesidad de importar cantidades numerosas de productos agrícolas.

El papel desempeñado por el sector agrícola en el proceso de industrialización, ha sido destacado desde hace veinte años.

Repetidamente se ha señalado que el sector agrícola tiene que proporcionar una mayor producción de comestibles para una población urbana en rápida expansión,



así como la producción de materias primas, la producción de exportaciones para poder financiar las importaciones industriales, oferta de mano de obra para hacer frente a las demandas de los sectores urbanos industriales y de servicio, ahorros para usarse en inversiones industriales, de infraestructura y un mercado para los productos del sector industrial.

La falta de tierras aptas para la agricultura, hace que las comunidades no puedan vivir como en otros pueblos.

Muchas comunidades se encuentran dispersas en rancherías o en las montañas. Esto hace muy difícil que los caminos nacionales o estatales se extiendan a las poblaciones.

Los pobladores, han prestado su ayuda para construir brechas de penetración y unir las a las vías más cercanas y de importancia. "El programa Nacional de Caminos de Mano de Obra que realizó la S.O.P. a principios de los 70's para construir un mínimo de 1,500 caminos alimentadores... Participaron los pobladores de las comunidades, los que recibían un doble beneficio; ingresos y un medio permanente de comunicación para ser poblado".<sup>[28]</sup>

En forma lenta pero constante, los medios de comunicación han ido penetrando a las comunidades, como los caminos, puentes, la radio, el cine, la televisión, el ferrocarril, etc., así van incorporando las comunidades dentro del ambiente cultural del país.

La lejanía de los centros urbanos en que se encuentran las comunidades rurales, dificulta la comunicación como para resolver problemas agrarios, porque éstos viven en las tierras más pobres y las menos aptas para la agricultura. En muchos de estos lugares existen problemas demográficos importantes, tal es el caso de la zona Tarahumara, de Chiapas y de la Mixteca Baja, en Oaxaca.

Por falta de organización económica y su gran atraso en las técnicas que emplean para los recursos naturales, es casi imposible que se les otorgue un crédito agrícola

[ 28 ] Salinas Gortari Carlos, De. Producción y participación política en el campo, México, Edit. UNAM, Sep. y F.C.E., 1982, p. 34

a estas comunidades apartadas. La banca Nacional prefiere otorgar créditos a los ejidos con buenas posibilidades económicas que les garantizan la inversión de los fondos, por los altos rendimientos.

Parte de los campesinos viven entre los bosques, estos lugares tampoco son aptos para la agricultura. Sin embargo, se vieron obligados a destruirlos para subsistir y sembrar maíz, pero estos lugares dan muy poca cosecha.

Gracias a las brechas de penetración, de las que hemos hablado anteriormente, han permitido el acceso a los aserraderos que ahora se explotan en forma racional, aunque algunos lugares se siguen destruyendo grandes extensiones de bosques.

El descubrimiento del petróleo, su nacionalización y la electrificación del país, al proporcionar una energía más barata y usada domésticamente en las comunidades rurales, ha ayudado a contener la deforestación.

La red de carretera en México, hizo posible la explotación de la riqueza forestal para utilizar la madera en forma más racional que como carbón o leña. Pero al mismo tiempo permitió enriquecer a unos cuantos, además, engañando a los residentes de esos lugares, que en un principio estaban asombrados de que alguien les comprara sus bosques, encargándose de tirar los árboles que tanto les molestaban para las siembras de maíz. En estos campos se ha experimentado con nuevos cultivos, uso de abonos, desinfectantes, etc., así como se ha introducido especies mejoradas de borregos, cerdos y gallinas; la enseñanza de la agricultura, los experimentos con maíces tempranos que resistan las sequías. Esto mejora gradualmente la economía de las comunidades indígenas.

El establecimiento de industrias en México, atraen naturalmente a la población campesina por los mejores salarios que se pagan.

Sin embargo, la desconfianza del campesino hacia estas formas nuevas de organización económica que difícilmente entran dentro del marco de su cultura, lo hacen reacio a este trabajo.

La producción popular no persigue fines estéticos, simplemente satisface las necesidades de la población rural. El gusto innato del indio o el mestizo, hace que algunas veces estos productos, puramente utilitarios, tengan un sello de originalidad y de simplicidad que los transforma en objetos de arte; pero en la gran mayoría de los casos, son simplemente objetos útiles. "La producción de muchos artículos culturales se rigen por un prototipo. Aunque no todos se interesan por imponer el mismo."<sup>[29]</sup>

### 1. De lo Rural a lo Urbano.

El reparto de tierras en un principio rindió excelentes ganancias.

Aunado a la disminución de la mortalidad infantil el hombre de campo se vió en la necesidad de emigrar a las grandes ciudades, creando en muchos casos los cinturones de miseria en las ciudades, ya que el campo no rendía los frutos que en un principio se había esperado.

En el régimen del General Lázaro Cárdenas se repartieron 18 mil hectáreas para beneficio de 700 mil campesinos. Manuel Avila Camacho en su sexenio: 6 mil hectáreas para beneficio de 113 mil campesinos, Miguel Alemán repartió en su gobierno 4 mil hectáreas para beneficio de 89 mil campesinos.<sup>[30]</sup>

Cuando los problemas no faltaban como el relativo al de las tierras de temporal se vino el problema de la epidemia equina, lo que inclinó más a los campesinos a emigrar a la ciudad, cuando también disminuyó la mortalidad infantil al 7 por mil, y se vieron en el problema de tener más bocas que mantener.<sup>[31]</sup>

[29] Anverre, Ari, Industrias culturales y el futuro de la cultura en Juego, México, Edit. F.C.E., 1982, p. 56

[30] González Casanova, Pablo, La democracia en México, México, Edit. Era, 1972, p. 294

[31] Leñero Otero, Luis, Sociocultura y población en México, México, Edit. Edicol, p. 48

La población urbana creció en un 100%, y la población rural sólo alcanzaba el 2% de aumento.

Y tan sólo en estos diez años la población del país tuvo un incremento de cinco millones, la población urbana casi se duplicó, cuando la rural tan sólo pudo incrementarse en dos millones de pobladores.<sup>[32]</sup>

## 2. Caracterización del campesino.

La caracterización del campesino está basada en su dependencia de la ciudad, aunque se hagan<sup>[33]</sup> algunas estimaciones populares referentes a tradiciones y costumbres, vemos que en la ciudad es donde se graban canciones folklóricas, además se les imponen costumbres. En las grandes poblaciones se tienen los más grandes mercados, a los cuales tiene que acudir el campesino para comprar y vender mercancías; que lo hace ser dependiente de la economía, la cultura y la política de la ciudad más próxima a su región. Tiene también que acudir a ella por necesidades religiosas, médicas y de distracción. Mucho hábitos los han adquirido en la ciudad. El folklore y muchos juegos, ferias y cantos son adquiridos o contemplados ahí..<sup>[34]</sup>

Aunque pocas veces se puede explicar claramente en la cinta de plata y parezca autosuficiente dentro de la hacienda bucólica del film, pocas veces se le ve trabajar, y en el mejor de los casos no se le da la importancia que se le debía de dar dentro del argumento, o lo que viene siendo la organización de ese trabajo que supuestamente

[32 ] Ibidem, pp. 96, 282

[33 ] From, Erich. Sociopsicoanálisis del campesino mexicano, México, Edit. F.C.E., 1973, p. 15

[34 ] Op. Cit., pp. 16-17

hacia el peón en la hacienda, pero si se comprueba que el alcoholismo causa estragos en el campesinado que siempre lo hunde, rebaja y le hace que pierda el respeto de los suyos...<sup>[35]</sup>

La mujer va más a misa que el hombre,<sup>[36]</sup> es menos tradicionalista que el hombre, y además menos demócrata; y más masoquista, acumulativa, rebelde, pasiva y amorosa. Mientras que el hombre de ahí es tradicionalista y demócrata.

Se ha observado que el progreso en la vida rural, visto también en el film, se gana a base de lealtad al superior para que éste lo proteja. Se ha visto que no recibe lo que se ha ganado por sus derechos de trabajador, lo que viene siendo ni más ni menos, que la recompensa a su propio esfuerzo. Por ejemplo el día de pago el campesino, y en especial el que trabaja como jornalero llega con su sombrero de petate, sucio de polvo y tierra en la mano, así mendigando el salario que ha ganado con el sudor de la frente. Y vemos aquí la imagen presente y desgarradora que se ha observado desde hace bastantes años en el campo de casi todo el país, no nada más en las películas nacionales.

Porque ya se ha hecho costumbre en el campesino, jornalero, peón, que su forma de ganarse el salario sea a base de lograr el favor como veníamos diciendo, un favor del patrón, agradándole. (Lo que en el medio urbano se le ha llamado lambisconería, lo que viene siendo una herencia de la hacienda en la ciudad, lo que quedó de la Edad Media, y orientación receptiva del mexicano en el país, y constituye además una actitud natural del mexicano, que se manifiesta más claramente en el campesino); es una costumbre tomada innumerables veces como simpatía pero para el campesino la utiliza como una estrategia para lograr un éxito; en una actividad donde la competencia es casi desconocida.<sup>[37]</sup>

[35] From, *Ibidem*, p. 92

[36] *Ibidem*, p. 99

[37] *Ibidem*, p. 152

En el medio rural se vive con cierta desconfianza ya que se necesita convencer muy bien al vecino para aceptando como amigo, lo mismo que la clase media urbana y burocrática, el campesino cuenta con un extraordinario tacto para tratar con sus jefes superiores, con mucha sensibilidad en su comunicación no verbal, lo que viene siendo mínima.<sup>[38]</sup>

La civilización moderna menosprecia y margina a la población rural.<sup>[39]</sup> El campesino padece el desempleo y el subempleo.<sup>[40]</sup>

La comunidad inspiró al teatro, ¿por qué no podemos suponer que también haya influenciado al cine nacional?, ya que dentro de ella es posible depositar el deseo de un mundo donde todos creen ser observados, tal vez porque todos se conocen demasiado bien, cuando creció la comunidad todos lograron esconderse mejor, sin necesidad de una máscara. Con escenarios diferentes y máscaras representadas por ropa, uniformes, modas, edificios, semáforos, anuncios, elevadores,<sup>[41]</sup> metros, camiones, taxis, automóviles, teléfonos, etc., que ayudan muy bien a esconderse. El campesino huye de la mirada directa, porque no está acostumbrado a mirar fijamente, el cree ser observado, además evade también ciertas expresiones del cuerpo.<sup>[42]</sup> Como contraparte observamos diariamente que los ciudadanos pueden mirar fijamente a otro, sin ser siquiera notados.

[ 38 ] Ibidem, p. 153

[ 39 ] Salinas Gortari Carlos, De. Producción y participación política en el campo. México, Edit. Sep. 1982, p. 10

[ 40 ] Ibidem, p. 56

[ 41 ] Delhumeau, Antonio. El hombre teatral. México, Edit. Plaza Janes, 1982, p. 266

[ 42 ] Ibidem, p. 29

## B. EL CINE MEXICANO EN LA DECADA

El cine mexicano en los 30 y en los 40 destacó principalmente la imagen de la naturaleza mexicana; aparecen nuestras montañas y cielos en toda su sombría y fantástica grandeza, sin dejar de lado su fresca inocencia.

El cine mexicano ha dado una imagen de nuestro paisaje que sustenta una misión poética de rostros y serranías hieráticas gracias a la fotografía de Gabriel Figueroa.

Priva el inmovilismo, las sensaciones de la lluvia, el cielo a la hora del atardecer, las nubes que dan un matiz cósmico; las fincas de maguey, huizachez, ramas, cactus, etc., acorde con la figura humana del mexicano.

En la cinematografía mexicana, la imagen provinciana se ha idealizado primero, y luego, esa imagen se ha reducido a esquema. Es obligatoria la presentación de peleas de gallos, mariachis, carreras de caballos, cancioneros, riñas y cantinas (lugar escogido para demostrar la monería), gente bondadosa y noviazgos con tímidas muchachas que lucen sus trenzas y faldas largas. No se concidera completa la película si no existe el héroe simpático con su traje de charro de gala, con su voz desafiante y su buen humor.

Las imágenes propuestas en el cine mexicano han recorrido con enorme facilidad la distancia que separa la mistificación de la mitificación. La sabiduría popular así cualquier idealización, por deforme y desproporcionada que sea, con tal que las imágenes propuestas resulten preciosas y domesticables.

Hay un cine malo nacional porque hay público deformado, y el público se ha deformado a través de los años por ver cine malo. Muchos productores han hecho campañas orientadas hacia el desprestigio del buen cine a través de la prensa, y han influido para que el público rechace el cine intelectual.

Todos los medios, sobre todo el cine, son aprovechados para cultivar la ignorancia del público so pretexto de respetarla.

Se le ha creado un criterio al espectador por medio de periódicos y revistas. Y esa popularidad no permite que cualquiera se atreva a hacer críticas de cine.

Por otra parte, el término imagen es muy genérico y eventualmente soporta múltiples funciones significantes, que tratan de cubrir su gran aplicabilidad, que va desde la reproducción estática a la dinámica, como lo mencionamos anteriormente; de la sonora a la visual; de las traslaciones metafóricas, a las aplicaciones científicas más directas.

La imagen representa una cosa, pero significa más allá de la cosa representada, más aún valdría decir que la consideración de su significado podría prescindir de la relación de la cosa y limitarse al análisis que pueda aislar la unidad misma.

Indudablemente que el cine influye sobre la sociedad mexicana y lo irreal se vuelve real. Tenemos, hacemos y estamos con el cine que nos merecemos.

La imagen de los cuarentas puede contenerse en unas cuantas proposiciones:

1.- La imagen del héroe-charro. Surge el héroe revolucionario del cine mexicano en la película El compadre Mendoza; y en Vámonos con Pancho Villa, ambas de Fernando de Fuentes. Esta imagen fílmica del héroe revolucionario que se propone aquí es la más cercana posible a la realidad documental, por ejemplo, es lo más cercano a un retrato de Pancho Villa y sus villistas, donde refleja el odio contra el cacique. Imágenes editadas a un estilo académico.

2.- Otra imagen es la de las prostitutas. Dos prostitutas insólitas de los cuarenta son dos heroínas de Fernando de Fuentes.



3.- Otra imagen es la de la madre. La imagen de la madre se hizo para quedarse perpetuamente en el cine mexicano, Madre querida, de Juan Orol, que desde entonces propone todo lo que la madre es y será en nuestro cine.

Una figura caracterizada ante todo y sobre todo por la abnegación, por el llanto y por el sufrimiento; un ser que tiene como única formación ser madre. Todo lo demás no vale nada.

Al grado de que el marido tendrá que buscar otra mujer; la prostituta, y tener la casa chica.

La imagen de la madre y de la abuela que encarna para siempre Sara García, corresponde también a una sensibilidad arcaizante. Una madre tierna, abnegada, sufrida, trémula, melodramática y fundamentalmente chantajista sentimental, estremecida por las penas; mustia, dispuesta a disimular. Es por esto que el hijo tendrá que sentir siempre agradecimiento, veneración, complacencia y complicidad, nunca una relación razonada, equilibrada, esta madre es sobre todo protectora, cursi. Siempre impartiendo su bendición, siempre chillona. Es una sola palabra, monstruosa.<sup>[43]</sup> Es la mujer mexicana creada por un hombre macho entre los machos. Las películas de Sara García nos dicen todo, pues son imágenes descriptivas desde su título: Abnegación, Mi Madrecita, La abuelita, Mamá Inés, Eterna mártir, Cuando los padres se quedan solos, El día de las madres, entre otras.

4.- Otro aspecto característico de las imágenes utilizadas por los directores de los años 40's es la del cómico. Sobre el particular, y antes de entrar en detalle, cabe aclarar que los planteamientos que se hacen a continuación son una apreciación personal sobre el género del cine cómico.

[ 43 ] David Ramón, "Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha" en 80 años del cine en México, México, Edit. UNAM, 1977, pp. 110-111

La imagen del cómico apareció en 1935 con Que hago con la criatura. El Chato Ortín aparece como una especie de descendiente del teatro español, imagen cómica distorsionada del héroe. Si éste es alto, delgado y guapo, el cómico será chaparro, gordo y feo. La comicidad señala el contraste exaltándolo.

En 1937 Cantinflas entra al cine mexicano para quedarse hasta la posteridad. En No te engañes corazón, personifica al pelado de barriada, es el peladito de saco extremadamente corto y pantalones excesivamente bombachos y caídos; esto movía a la risa. Las masas encuentran en las películas de Cantinflas el ejemplo del hombre ignorante y simpático, que a pesar de ser un simple bolero, recogedor de basura, siempre triunfa.

En 1946 se inicia otra imagen; Tin Tan, quien representa la transcripción al cine del pachuco analizado por Octavio Paz en el Laberinto de la Soledad. Cómico-pocho-urbano, que habla precisamente esa mezcla de inglés español que ahora quieren los chicanos se reconozca como una lengua, su lengua propia.

Imágenes del cine que han ido conformando también la conducta de los mexicanos.

### C. PRODUCCION FILMICA DE LA DECADA

Todos estamos convencidos sobre la importancia que tiene el cine, y ese valor hace que se pierda de vista lo que es en realidad; eso explica los absurdos que se realizan en la industria cinematográfica.

La enorme publicidad cinematográfica que nos inunda por todos los medios de comunicación, cosa que no sucede con ninguna otra industria hizo que ésta tomara una velocidad no igualada por ningún otro espectáculo público.

En el campo de la economía, el cine es una industria de elaboración, distribución y venta que fabrica una mercancía: la película cinematográfica.

La historia de la cinematografía mexicana es la mejor evidencia de nuestra afirmación. El cine ofreció la oportunidad a la industria fílmica de los países de habla española. Aunque los monopolios norteamericanos se defendieron por todos los medios posibles, entre los cuales tuvieron mayor importancia la filmación de versiones de una misma película en varios idiomas y la introducción en sus films de estrellas de origen latinoamericano para nuestro país, -Ramón Novarro del Río, Lupita Tovar, Lupe Vélez-, no se pudo evitar la formación de industrias cinematográficas en México, Argentina y España.

El sistema de los subtítulos también fue un fracaso, pues el analfabetismo en América Latina llegaba en muchas regiones al 90% de la población. Más tarde, la solución que los financieros de Hollywood que encontraron fue la de invertir, directamente o por personas intermediarias, capitales importantes en las industrias fílmicas locales.

Entre los productores mexicanos, casi ninguno filmó más de dos ó tres películas de trascendencia o interés. Fernando de Fuentes es uno de los grandes hombres de la historia del cine mexicano.

Uno de sus filmes que abrieron las puertas de los mercados latinoamericanos al cine mexicano fue Allá en el Rancho Grande (1937), prototipo de la comedia ranchera. Los productores aprovecharon el momento para fabricar films de carácter puramente comercial.

Cuando el regreso a la hacienda logró adornarse con un color local atractivo, el cine mexicano se encontró con que una película, Allá en el Rancho Grande, le había abierto amplio mercado, y, con él, la posibilidad de convertirse en industria. En enero de 1942, la Asociación de Productores de Películas Mexicanas presentó al gobierno del Presidente Miguel Avila Camacho una serie de peticiones entre las que estaban incluidas: la reducción en los impuestos que pagaban los cines cuando exhibieran películas mexicanas, excención de impuestos de patente, y eliminación de todo impuesto aduanal a la importación de material necesario para la industria cinematográfica. La mayoría de las peticiones fueron concedidas, pero el apoyo oficial fue más allá al crear en abril de ese año, el Banco Cinematográfico, el cual respaldaría financieramente las actividades del cine nacional. Los préstamos estuvieron dirigidos,

naturalmente, a los productores que garantizaron una mayor solidez. En ese momento, la participación del Gobierno se limitó en un 10% del capital total; el resto fue aportado por empresarios privados.<sup>[ 44 ]</sup>

El apoyo financiero empezó a demostrar sus frutos en 1943, cuando se produjeron 70 películas. El cine mexicano era ya una industria floreciente. España y Argentina habían sido superadas definitivamente. En este avance, Estados Unidos seguía jugando un papel definitivo. Capital, maquinaria e instructores llegaron del "aliado" norteamericano en apoyo a la cinematografía mexicana; pero con ello, también su ingerencia en la producción y distribución de las películas.

El interés personal que el mismo Presidente Avila Camacho tenía en apoyar a la industria cinematográfica, era ya público. Según un artículo del periodista Luis Spota publicado en agosto de 1942, "a don Manuel le gustaba mucho el cine. Le encantan las películas de monos", afirma el articulista.<sup>[ 45 ]</sup>

En esta época se presentaron nuestras películas en Europa y en Estados Unidos. Se mostraban bellos paisajes, se relataban historias de indios no muy realistas. México no era conocido entonces y así es como los extranjeros captaban el folclor mexicano.

La industria del cine, por consiguiente, o está en manos del Estado, tal como ocurre en los países socialistas, o se encuentra en poder de los grandes consorcios industriales financieros privados. Estos últimos aparentan simular una posición apolítica pero a través de los años han tenido intereses económicos.

Así como Vasconcelos puso su atención en las letras y en el teatro, Cárdenas la puso en el cine. En efecto, propone en reforma a la Constitución por medio de la cual el Congreso tenga facultades para legislar sobre la industria cinematográfica. (Art. 73, inciso X: reforma publicada en el Diario Oficial del 18 de enero de 1935).<sup>[ 46 ]</sup>

[ 44 ] Sánchez, Alberto Ruy. *Mitología de un cine en crisis*. México, Edit. Premia, 1981, p. 57

[ 45 ] García Riera, Emilio. *Historia documental del cine Mexicano*, México, Edit. Era, 1969, p. 8, Vol. II

[ 46 ] Galindo, Alejandro. *Una Radiografía histórica del cine mexicano*, México, Edit. F.C.P., 1968, p. 188

La cinematografía no era considerada como tal por el consenso administrativo, político, jurídico, ni siquiera por el artístico. Era una actividad que se desarrollaba al margen de la vida nacional y social.

El Banco Nacional Cinematográfico se creó por decreto del Presidente Alemán en 1951; su finalidad fué: Estimular la producción de películas de alta calidad y de interés nacional con la ayuda de créditos en efectivo y de la organización de concursos.

*"La Comisión que otorga adelantos, está formada por los gerentes de las distribuidoras y dos delegados. Es decir, por los mismos productores, pues las tres compañías oficiales de distribución (Películas Nacionales, Películas Mexicanas y CIMEX), están integrados por los productores asociados para unificar el manejo y la explotación de sus películas. El criterio para aprobar la concesión de un crédito, no es sin duda, la calidad ni el interés nacional, sino la comercialidad de un film según su guión, sus intérpretes, su director, y desde luego, las influencias del productor y el capital que representen sus películas".*  
[ 47 ]

Es una inversión segura, en la que no existe riesgo para nadie. El Banco Cinematográfico, aún cuando a lo largo del plazo recupera su inversión y si alguna película resulta un fracaso de taquilla, se recupera de su pérdida con los otros 10, 15 ó 20 films que tiene en explotación. Esto es posible gracias a un sistema especial de distribución de las películas mexicanas a través de tres canales oficiales que llevan estos filmes a diversos mercados y que de hecho representan el segundo mecanismo de control ideológico- comercial del Estado sobre los posibles productores decididos a filmar la realidad del Pueblo Mexicano. Películas Nacionales las distribuye en el territorio nacional, Películas Mexicanas en los países Latinoamericanos y Cimex en las urbes norteamericanas pobladas por emigrantes hispanohablantes, así como el resto del mundo.

Estas tres compañías son las que reciben los créditos del Banco Cinematográfico. Películas Nacionales cubre el 50 y el 60% de los créditos otorgados por el Banco Cinematográfico; Películas Mexicanas entre el 25 y el 35%; las diferencias corresponden a Cimex. Así, la recuperación total se logra a tres años. Nadie pierde dinero. Los productores establecidos no corren ningún riesgo de pérdida ya que cuando su film no resulta comercial, el préstamo que se les concedió para su realización se cubre con los excedentes de los otros que produjeron anteriormente.

Luego aparece otra etapa, que es la censura oficial contra el cine crítico y aún el cine de arte. Quien da el visto bueno a cada filme es la Dirección General de Cinematografía, "Según su estrecho criterio de que no atente contra la moral, las buenas costumbres, las tradiciones del pueblo y las instituciones nacionales". Total, sólo permite películas carentes de calidad.

A la larga esto trae como consecuencia que se reduzcan los mercados exteriores a las películas nacionales; pero lo que al grupo gobernante le importa más es que el cine juegue un papel despolitizador, porque en ello reside su permanencia al frente del Estado, a pesar de que significa disminuir las posibles ganancias.<sup>[48]</sup>

Por último, las salas de exhibición forman una cadena de negociaciones con dulcería y elaboración de golosinas.

Como dice Alejandro Galindo:

*"El productor piensa, en el tiempo para comer palomitas".*<sup>[49]</sup>

La forma en que se nos presenta ese mundo cerrado, desconocido, nos transporta a la lejana geografía de nuestra realidad: malos caminos, ausencia de noticias, atraso intelectual. El cine se colma de exaltación y llega hasta la comedia ranchera; se le

[ 48 ] Gómezjara Francisco, A. *Sociología del cine*, México, Edit. Sepsetentas, 1973, pp. 42-43

[ 49 ] Galindo, Alejandro. *Verdad y mentira del cine mexicano*. México, Edit. Katun, 1978, p. 39

obliga a tratar el muralismo, las música, la pintura, la literatura, la danza, la arquitectura, la artesanía, el teatro. Es la creación de productos nacionales que resaltan el orgullo. Los directores prefieren centrar la mistificación de un ambiente desconocido para la mayoría como es el campo, olvidándose de la Ciudad. En ese entonces se hicieron temas históricos referidos a la época dorada de la dictadura de Díaz y melodramas de lágrimas, latifundios, adúlteras, maridos descarriados, machos, familias rencorosas, como en Soy puro mexicano (1941), María Candelaria (1943), Bugambilia (1944), Enamorada (1946), Río Escondido (1946), Salón México (1948) y La Mal Querida (1959).

El nacionalismo cultural cinematográfico es la obra del Indio Fernández como director y Gabriel Figueroa como fotógrafo, además de poetizar el paisaje y la inmovilidad humana que nunca dejan de ser objetos soberanos.

Emilio Fernández en un momento es considerado como el mejor director, su preocupación es por reivindicar los valores indígenas. Se puede mencionar como testimonio representativo de la provincia mexicana sus cintas: Río Escondido, María Candelaria y La Perla.

Gabriel Figueroa petrificó la actitud humana, es el llamado "Mejor camarógrafo del mundo". La cámara es colocada debajo de la posición normal; las nubes en formación, el tronco de un árbol a la derecha y el personaje en el fondo. La cámara baja del matiz insólito. La profundidad del campo es ilusoria, la nitidez óptica: todo se vuelve silueta. "Los rostros campesinos de la milenaria raza de bronce y sus movimientos contenidos se someten dócilmente a una geometría martirizada. El perfil tosco, la mirada, fija, el ademán preciso. Río Escondido describe los pictóricos habitantes indefensos de un pueblo encontrado en la miseria."<sup>[ 50 ]</sup>

Por ser estilo, enajenado, la fase melodramática de Ismael Rodríguez es todo lo contrario del cine de Emilio Fernández. A las figuras inmóviles opone una vivacidad injustificada; el paisajismo, de una acción que transcurre siempre en un escenario

[ 50 ] Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano, México, Edit. Era, 1979, p. 93

artificial, a la rigidez pétreas; al silencio y al dolor que se refleja en una justicia exagerada. Y así sucesivamente sin evadir las deformaciones del tema de la provincia mexicana.

Respecto a la comedia ranchera, en 1936 México devastó el mercado Latinoamericano con Allá en el Rancho Grande de Fernando de Fuentes. "La comedia ranchera recurre a las armas, la artesanía, el folklor; es un mundo habitado por jarritos de barro, jícaras policromas, repertorios de trajes típicos, vestimentas de mojegata, sombreros descomunales, sarapes, cintas decorativas en las trenzas, ranchos regionales, sones de mariachi, aguardientes orgullosamente mexicanos y coplas emanadas del ingenio popular. Todo ajeno es atentatorio a la supremacía nacional."<sup>[51]</sup>

Muchos títulos de películas son verdaderos gritos de entusiasmo administrativo: Ay que rechula es Puebla!; Jalisco nunca pierde!; Qué lindo es Michoacán!; Bajo el cielo de Sonora; Los tres huastecos; Sólo Veracruz es bello.

Forman parte de un lugar en la lista que divulga jubilosamente: "La provincia es la Patria".

Fernández y Figueroa insisten en rescatar por medio del cine la virtud nacional, expresar los paisajes rurales y urbanos. Como en Río Escondido, la maestra rural (María Félix) exclama al ver a la criatura enferma "hay que salvar al niño porque ese niño es México". La maestra muere escuchando la voz de la Patria y sobre su sepultura se coloca una lápida en que el pueblo de Río Escondido le expresa su agradecimiento. El pueblo de entonces extremista ante ese predestino psicológico y esas vidas desgarradas. Por su parte el "Indio Fernández" mitifica las fantasías de la clase media sobre la esencia del nacionalismo.

"Por eso, al profundizar nos daríamos cuenta que, lo caricaturesco y todo, ese cine sobreviene porque algo refleja en su erotismo vergonzante, en su sensibilidad hacia lo patriótico, en su cultura a la generosidad y en sus complejos de machismo, con

[ 51 ] Ibidem, pp. 66-67



todos sus defectos y virtudes, en la imagen que el pueblo espera ver de sí mismo, de sus problemas y de su vida.<sup>[52]</sup>

En 1940 se produjeron sólo 24 películas, 13 menos que en 1938; en 1941 se filman 22; en 1943, 70; y en 1944, 75 películas.<sup>[53]</sup>

Este año (1944) es el gran momento del cine nacional. Más no sólo la cantidad de esa producción era inquietante, sino sobre todo, su calidad. Dividido casi por igual en melodramas y en comedias.

La Segunda Guerra Mundial formuló una serie de condiciones propicias para México en el área del cine; la inmigración de capitalistas europeos, la facilidad de hacer adaptaciones cinematográficas de obras literarias de prestigio universal sin pagar derechos de autor aprovechando la despreocupación de estos aspectos por los países ocupados por los acontecimientos bélicos, la fundación de un Banco Cinematográfico que financiaría los filmes, esto permitió que la década de los cuarenta, fueran los más fructíferos en la historia del cine nacional.

En 1939 Cárdenas decreta la exhibición obligatoria de películas nacionales. De no hacerlo así sufrirían sanciones económicas.

En este período alcanzan su máximo esplendor las grandes estrellas del cine mexicano; María Félix, Dolores del Río, el Indio Fernández, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, Mario Moreno "Cantinflas" y Pedro Infante; éste último tendrá su mejor época en los años posteriores. Para muchos espectadores Latinoamericanos las estrellas mexicanas superan a las de Hollywood.

El cine mexicano trata de internacionalizarse al estilo de Hollywood. Así, se hacen versiones de un gran número de obras célebres de la literatura universal. Por las películas mexicanas desfilan los clásicos héroes y heroínas.

[52] ] Michel, Manuel. *Al ple de la Imagen: Críticas y ensayos*, México, Edit. UNAM, 1968, p. 289

[53] ] García Riera, Emilio. Op. Cit., en Vol. I, p. 264 y María Luisa Amador, "La exhibición en México 1930-1970", en *80 años del cine en México*, p. 134

Se hacen también films patriótico-biográfico; proliferan los films nostálgicos que idealizan la época en que la clase media podía estar tranquila. El cine mexicano tiene una mentalidad de nuevo rico. En esta época no hay erotismo, pero se manifestará más adelante, tampoco hay films de cabareteras que serán el último recurso de última hora.

Por ahora se destaca el culto a las buenas costumbres, a los golpes de pecho, al Ave María y a los sentimientos Guadalupanos. En este período se hace pensar en la posibilidad de crear un buen cine nacional por la colaboración de escritores distinguidos como Rodolfo Usigli, José Gorostiza, entre otros intelectuales de la época.

Lo más positivo de este período lo aportan algunos directores que realizan el llamado cine decoroso. Durante estos años debutan 69 directores, entre ellos, el Indio Fernández.

Carlos Monsiváis clasifica al cine mexicano de los años cuarenta, en tres grandes vertientes: el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género del amor familiar. Probablemente sea una dudosa simplificación, en la que faltaría -obviamente- la nostalgia Porfiriana, y algunas otras, pero los temas de la época que describe Monsiváis son los que a continuación se mencionan:

- Afirmaciones de la nacionalidad /Afirmaciones de la localidad
- Incestos rectificadas por la tragedia
- Identificación de maternidad con sacrificios y redención de la ingratitud por medio del perdón póstumo
- Caballeros ennoblecidos por la obediencia
- Gangsters que agurdan junto a un puesto de sopes al amanecer de Chicago
- Familias cuya suprema unidad es el final feliz desde el principio de la película
- Últimas palabras con las que se podría escribir una enciclopedia
- Jaripeos que se desdoblan en serenatas a la luz del mariachi

- Prostitutas que negocian su alma mientras reservan púdicamente su cuerpo
- Galanes immaculados que restauran con su puño las características inarmónicas del villano
- Damitas jóvenes tan lejanas de la vocalización inteligible como próximas al devaneo de las cejas y al estremecimiento de la mano sobre los labios
- Rostros indígenas promovidos a la categoría de las nubes
- Actores característicos de sólido talento reducidos a comparsas
- Cómicos uncidos al juego de palabras o a la gracia desprendible
- Realidad diminuta acabada de nacer.<sup>[54]</sup>

Aunque Monsiváis dice estar clasificado al cine de los cuarentas, en realidad es el género urbano donde se inscribe la mayoría de los puntos anteriormente descritos, cine que se inicia en 1945 con una de las mejores obras de Alejandro Galindo: "Campeón sin Corona".

En la producción cinematográfica de este período mencionaremos algunos directores así como algunas de sus películas.

Miguel Contreras Torres, realiza en 1941 Simón Bolívar, en 1942 Caballería del Imperio, en 1943 el Rayo del Sol.

Juan Orol. En 1943 se inicia con Cruel destino y continúa en 1944 con los Misterios del Hampa. El cine de Orol se caracteriza por su ingenuidad, su total desprecio por la lógica de los argumentos.

Fernando de Fuentes. En 1940 De Fuentes hace una réplica de su gran éxito de Allá en el Rancho Grande, que se titula Allá en el Trópico y que lleva los mismos intérpretes. Sus siguientes films son La gallina ciega (1941), Así se quiere en Jalisco (1942),

[54] Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, Tomo II, El Colegio de México, México, 1981. pp. 1508-1509

primera película mexicana a colores. Dona Bárbara (1943), que es considerada como una de sus películas más logradas. La mujer sin alma (1943), y El rey se divierte (1944), son sus dos films menos afortunados.

Rolando Aguilar. Dirige entre otros films en 1940, Rancho Alegre, que es una comedia folklórica que pretende aprovechar del éxito de una película anterior (Allá en el rancho grande); Balajú (1943), Rosalinda (1944).

Alejandro Galindo. Las dos películas que realiza en 1938 dan a Galindo cierta notoriedad. Refugiados en Madrid y Mientras México duerme son sus películas más importantes. En 1939 Corazón de niño, inspirado en el libro Edmundo D'Amicis.

Emilio Fernández. Conocido como actor y argumentista dirige en 1941 su primera película, La isla de la pasión. Soy puro mexicano (1942).

La verdadera carrera del Indio Fernández se inicia en 1943 con Flor Silvestre. Fernández es el exponente más acabado de la tendencia de Eisestein. En 1943, María Candelaria. En 1949 dos nuevas películas, Los abandonados y Bugambilia.

Julio Bracho. Su primer película ¡Hay que tiempos señor don Simón! (1941). En 1942 realiza sobre la Novela de Alarcón El niño de la bola, Historia de un gran amor. Una de sus peores películas de Bracho fue La Virgen que forjó una Patria.

En 1943 Bracho realiza su mejor film, Distinto amanecer. En el mismo año dirige La corte del Faraón. En 1944 Crepúsculo.

Hasta 1944, el cine se transforma en una de las industrias más importantes del país y obtiene sus principales ingresos en el mercado extranjero.

A partir de 1945 el cine empieza con los grandes problemas al crearse el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. Antes de esta creación, debutaron en el cine nacional sesenta y nueve directores. Y de 1945 al 58, eran sólo catorce nuevos directores.

En 1945 se producen 55 películas. Pero en 1946 se realizan 76 y al año siguiente 53. En estos años el cine mexicano pasa por su crisis más fuerte.<sup>[55 ]</sup>

La recuperación se inicia en 1948 con 80 películas, 109 en 1949, 122 en 1950 y 110 en 1951. En estos años el cine mexicano disfruta nuevamente de su prestigio anterior.

Siguen cultivándose los géneros tradicionales, sobre todo la comedia folklórica. Pero poco a poco van cambiando por los melodramas populachos.

También comienzan las películas donde la mujer de la calle es la heroína. Entre los directores que trabajaron en estos años fueron:

Luis Lezama. En 1946 realiza Tabaré.

Raphael J. Sevilla. Una mujer con pasado (1948); y Quinto Patio (1950).

Juan Orol: Una mujer de oriente en 1946; Tania, La bella salvaje, El reino de los gangsters y Gangster contra charros, en 1947.

Fernando de Fuentes. La devoradora (1946) Miguel Zacarías. Flor de durazno (1945), El dolor de los hijos (1948), La marquesa del barrio. (1950)

Alejandro Galindo. En este período en el que el cine mexicano produce una cantidad enorme de películas populacheras, es Galindo quien produce algo que tiene que ver con lo popular. Produce al hombre común de la ciudad, lo opuesto al charro folklórico o al campesino del Indio Fernández.

Campeón sin corona (1945), Esquina bajan y Hay lugar para dos (1948), Una Familia de tantos (1948), premiada con varios Arieles, Dona Perfecta.

Emilio Fernández. En el mismo año con su fotógrafo Gabriel Figueroa, realiza La Perla, con estapelícula, el Indio Fernández inicia su gran época. Río Escondido (1947) Pueblerina. Entre ambos films realiza Salón México.

También dirige una película comercial Víctima del pecado, que pertenece al género arrabalero. Su decadencia se presenta con Islas Marias (1950), en el mismo año. Sus últimos intentos los realiza con Acapulco (1951) pero es imposible, ya pasa desapercibido por el público.

Julio Bracho. La mujer de todos (1946), Felipe de Jesús (1949).

Jaime Salvador. Este director señalado como mediocre, se convierte en uno de los directores de obra más abundante del cine nacional. Entre algunas de ellas Escuadrón 201 (1945).

Luis Buñuel. Cineasta español, realiza célebres películas surrealistas Un perro andaluz (1929) y La edad de oro (1930) hechas en Francia. La mayoría de sus películas se sitúan en un nivel más alto que el de los demás cineastas nacionales. Gran Casino (1946), El gran calavera (1949). Los olvidados (1950). Los olvidados se estrena en México con indiferencia del público. Pero en 1951 es premiada en el Festival de Cannes. Susana, carne y demonio (1950).

Joaquín Pardavé. Realiza Sangre Torera (1949). esto es algo de la producción fílmica de la década; tratar toda la producción al igual que comentar de los directores, así como la argumentación, nos llevaría reescribir lo ya comentado ampliamente por los críticos del cine. Pero se ha querido comentar superficialmente sobre algunos de los directores más destacados al igual que parte de su producción.<sup>[56]</sup>

[ 56 ] Cfr. Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. México, Edit. Era, 1979, pp. 52, 54, 57, 58, 89, 92, 122, 131, 135, 138, 139, 162, 163, 164, 174, 198, 258, 262, y Reyes Novares, Beatriz, Trece directores del cine mexicano, México, Edit. Sepsecentas, 1974, pp. 69-77

#### D. CARACTERISTICAS GENERALES DEL CINE DE LA DECADA

Como principio, el cine de la época influyó en los deseos de las amas de casa en tener su cocina integral. Además se filmaban más películas en exteriores, alcanzó relevancia la comedia ranchera, ya que ésta era prolongación de la nostalgia de un pasado idealizado como característica de la obra del género, del pasado dorado.

Estas son las cintas que representan los deseos, las represiones más ocultas que evocan el presente, pasado y futuro del mundo, en forma simultánea. Existe la intención de derrotar al fantasma trascendente de la muerte, lo efímero se proyectará en los filmes, ya que el hombre podrá lavarse las manos dos, tres, o las que sean con la misma agua, lo único que podrá ser idéntico a la vida común es que el hombre se tropezará dos veces con la misma piedra. La estrella o lo que viene siendo el héroe contemporáneo, queda plasmado en su lucha contra la vejez y la finitud, la imagen jamás envejecerá. Y ninguna otra época será tan bien conservada por el cine como esta.

Estos héroes modernos se encuentran situados entre los mortales y los dioses, sin olvidar que ellos aspiran a liberar a los humanos de la muerte. Muchos de los héroes modernos del cine nacional murieron jóvenes, desde Blanca Estela Pavón hasta Pedro Infante. Y nunca antes como en esta década se conoció al cine mexicano más por sus estrellas, que por sus directores. el héroe moderno encarnó los sueños y fantasías.

Como un ejemplo podíamos citar a las mujeres de la pantalla que eran adorables, coquetas, sensuales, vampiresas, virginales y puras.

Los hombres que eran triunfadores, guapos, ricos, inteligentes, etc.

Partiendo del mito fabricado a base de chismes, el héroe moderno nació sobre la base de estos hechos revelados en la publicidad, que se encargaron de divulgar los medios masivos de comunicación. Reflejaba la imagen de felicidad, pero después de los años cuarenta dejó de ser esta imagen de la felicidad tan llena de risas.

Durante el Sexenio del Presidente Alemán, los mexicanos eran conformistas y optimistas, creían vivir en el cuerno de la abundancia. Después de la década, los jóvenes dejaron de existir sólo como parte de un proceso biológico muy largo si eran habitantes de la ciudad y pasajero, si vivían en la zona rural, pero en adelante se convertirían en críticos considerados como un problema social, mientras los adultos eran conformistas, conservadores, los jóvenes todavía querían imitar a los viejos, tanto en su forma de actuar como en la de vestir. Los ídolos de la pantalla realizaban los sueños colectivos, las imágenes fantásticas de lo mejor y lo peor del pueblo. Lo peor: Pícaros, mujeriegos, jugadores, negociantes, orgullosos, soberbios, tramposos, mal hablados, borrachos, petulantes, agresivos, y venenosos. Lo mejor: Triunfadores, inteligentes, desparpajados, libres, naturales, bromistas, sentimentales, enamoradores de las mujeres con piropos y canciones, estoicos, nobles, sanos y optimistas.

En Los Tres García de Ismael Rodríguez en 1946, donde se encuentra el vigor, la gracia, y naturalidad que el cine nacional no volvió a tener.

Donde se encarnaban las cualidades y defectos del pícaro: mujeriego, jugador y bromista. El catrín: próspero, negociante, usurero, orgulloso y soberbio. El tenorio del pueblo: Alegrementemente mujeriego, tramposo, mal hablado, borracho, sentimental, rendido con el trabajo, enamorado de mujeres con piropos y canciones.

Y Los Tres Huastecos de Ismael Rodríguez en 1946, muestra personajes del jugador, militar y sacerdote. El jugador es el aislado que roba para bien de la humanidad, el militar es mujeriego, y el sacerdote es liberal. Tiempo después los polos opuestos de la comedia ranchera, que revelan diferencias, el muchacho adinerado, es el buen tipo, petulante, agresivo y rencoroso, el muchacho humilde, sometido, estoico, y noble.



En la década se observa la reencarnación del mito adolescente, representativo del muchacho sano y optimista. Desde aquel entonces el público no ha dejado de imitar el tono dicharachero y simpático de las estrellas de esa época.<sup>[ 57 ]</sup>

### 1. Argumentos Clásicos

En la década de los cuarenta el cine mexicano creó argumentos clásicos, pero el cine cuando tuvo la oportunidad de crear un cine artístico, no supo aprovechar. Los responsables de este error histórico son no sólo quienes ejercían el poder político, sino los integrantes de la industria filmica, los productores, escritores, directores y técnicos. Se creó una serie de personajes y lugares comunes ya estereotipados..

"El cine contribuyó a difundir en el exterior del país el estereotipo del mexicano, que es el del charro y del revolucionario... es el hombre, don Juan macho, pasional, defensor de la honra, apático, resignado, bebedor, consumidor de modas, etc."<sup>[ 58 ]</sup>

Así, por las pantallas se desborda el culto a la madre, la exhaltación del machismo, la religiosidad superficial con gran dosis de superstición y fanatismo, se desarrolla el erotismo de una manera vergonzante y los problemas de la virginidad, la defensa del hogar, el patriotismo, las costumbres folklóricas, en fin, se lleva la imagen del celuloide con una forma irreal totalmente.

Uno de los films que abrieron las puertas de los mercados latinoamericanos al cine mexicano fue Allá en el Rancho Grande (1937). Fue el prototipo de la comedia ranchera, fue el modelo de base para la mayor parte de las películas filamadas en los

[ 57 ] Cfr. Reyes Nevares, Beatriz. Trece directores del cine mexicano, México, Edit. Setentetas, 1974, p. 56. Reyes Aurelio, de los. Medio Siglo de cine mexicano, México, Edit. Trillas, 1987, pp. 159, 163. Careaga, Gabriel, Estrellas del cine, los mitos del cine, los mitos del siglo XX, México, Edit. Océano, 1981, pp. 10, 33, 35, 46, 59, 82, 86, 87, 90

[ 58 ] Gómara Francisco, A. Op. Cit., pp. 139-140

estudios mexicanos, a partir de entonces se desarrollan en otras películas argumentos de amores contrariados, charros y rancheras, canciones, cantinas, retos, enredos a base de malentendidos, conflictos sentimentales y cierta gracia verbal.

Influído superficialmente por Eisenstein, quien vino a México en 1932 para filmar Que Viva México, Fred Zinneman realizó Redes (1934) en unión de unos de nuestros futuros artesanos del melodrama, Emilio Gómez Muriel. Redes fue un ensayo de cine social, sin prolongaciones importantes. Junto con Janitzio, de Carlos Navarro, representa un intento formal en la plástica, en el montaje y en la fotografía. Estos dos films son la base estética del cine de Emilio Fernández, El "Indio", quien dará sus mejores obras con películas de inspiración indigenista.

Domina el panorama de los años 40 la obra de Emilio Fernández creador de lo que pudo haber sido una Escuela mexicana. Flor Silvestre y María Candelaria (1943).

Después hay una continuidad de estilo, una preocupación por reivindicar los valores indígenas, una visión romántica y una frecuente intuición poética.

El Indio Fernández empeño todo su talento en expresarse como creador.

Las etapas de producción se concentran sobre temas diversos pero en sí, no reflejan la realidad social o sociológica del país. "El cine y la televisión son los principales canales difusores de las deformaciones permanentes de la realidad social del mundo".

[ 59 ]

Desde hace veinte años desfilan por las pantallas los mismos rostros y las mismas figuras con casi los mismos argumentos.

Habrá que esperar el período alemanista para la efervescencia plena del eros mercantilizador, la proliferación de "nigth clubs", burdeles y antros de vicio disfrazados de centros de baile. México convertido en burdel nacional.- La influencia cultural

alemanista penetra considerablemente en la industria fílmica. Parece que de esa época a nuestros días, nuestro cine no ha avanzado, permanece.

## 2. Personajes

Desde la infancia del mexicano, éste tiene que enfrentarse con un sistema de vida característico, vivir muy cercanamente a su madre. El niño acompaña a su madre a todas las labores, ya sea en la espalda, en el regazo o la mamá tiene que pasarse el mayor tiempo del día junto a su cuna. La alimentación no está regida por un horario, en el momento que la solicita es satisfecho inmediatamente.

La cercanía a la madre perdura hasta que llega otro hermano que suplante el pecho. Pasa de un mundo cálido al hostil externo. Una vez perdida la protección que la madre le daba se encuentra desolado.

La figura del padre es transitoria y muchas veces desconocida, sólo aparece para que se le obedezca. El niño mexicano desde muy temprano aprende la técnica para burlar a su padre violento, agresivo, esporádico y arbitrario. Se organiza en pandillas y se dedica a hostilizar las figuras paternas de su ambiente. Es así que se inicia el estereotipo del mexicano. Surge el "machismo" y cualquier duda acerca de ello será la peor afrenta, como en la película de Luis Buñuel, Los olvidados (1950). El mexicano trata de distinguirse de que es el más hombre, el más macho, "La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior"<sup>[ 60 ]</sup>

La imagen de la madre es vista ambivalentemente, por un lado se le adora y por otro se le hostiliza y se le odia. La madre debe estar dispuesta a soportar cualquier situación que se le presente del marido o del hijo, como el arquetipo creado por Juan

Orol. Tal vez una de las cosas que más importan en la vida del mexicano sea su sentimiento maternal.

Cuando el niño mexicano crece, sigue agrediendo a todo aquello que simboliza algo con su padre, así, sigue reafirmando su superioridad masculina<sup>[61]</sup> y seguirá de la agresión al delito. "Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor". Y es natural que así ocurre: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, los ignora.<sup>[62]</sup>

En las canciones que se emplean en el cine mexicano, expresan, como un reflejo, el abandono desde la infancia:

Yo lo que quiero es que vuelva  
que vuelva conmigo la que se fue

El tema de la partida, del abandono, son puntos que están referidos y refugiados en el alcohol, así como el del mártir:

Me cansé de rogarle  
me cansé de decirle  
que yo sin ella  
de pena muero

[ 61 ] Ramírez, Santiago. *El mexicano psicología de sus pensamientos*, México, 1977, Edit. Grijalvo, p. 90

[ 62 ] Paz. Op. Cit. p. 26

Esta canción, así como otras, se intenta superar al problema a través del alcohol, así mismo se puede ver en las películas de Pedro Infante, por ejemplo:

Tres días sin verte mujer  
 tres días llorando tu amor  
 tres días que miro el amanecer  
 nomás tres días te ame  
 y en tu mirada me perdí  
 hace tres días que no sé de tí.

¿Dónde, donde estás, qué estás haciendo?  
 ¿dónde dónde estás, que estás haciendo?  
 tres días que no sé que es alimento  
 sólo tomando me he podido consolar

Con estos ejemplos el tema del abandono, la mujer y el alcohol son los temas en los que gira el estereotipo del mexicano en el cine". Se han dado casos en que los estereotipos se desarrollan sin ninguna base en la realidad objetiva, sino inventada, lo que da a entender que existe una gran variedad de estereotipos pero cuanto su relación con la realidad. [ 63 ]

Pero en realidad, el mexicano, como dice Silva Herzog "con inmensa tristeza, tiene todavía hambre de pan, hambre de justicia y hambre de libertad". Hoy la burguesía nacional puede gritar alborozada: ¡La Revolución ha muerto! ¡Viva la Revolución! [64 ]

[ 63 ] Gómezjara, Op. Cit. p. 130

[ 64 ] Silva Herzog, Jesús. El mexicano y su morada, Cuadernos Americanos, México, 1960

### **III. PERSPECTIVAS DEL CINE RURAL EN LA ACTUALIDAD**

### III. PERSPECTIVAS DEL CINE RURAL EN LA ACTUALIDAD

#### A. DE LOS CUARENTA A LOS OCHENTA

La década de los cuarenta comienza con El charro negro, (1940), De Anda, el mito del charro, se rueda con más frecuencia en los exteriores. Con el grito festivo de entusiasmo regionalista ¡Ay Jalisco no te rajes! (1941), Joselito Rodríguez, inaugura las cintas localistas con venganzas y problemas de dotación de tierras.

El paisaje desconocido para una enorme mayoría de los mexicanos La Isla de la Pasión, (1941), Emilio Fernández, de las actuales 200 millas marinas de mar patrimonial, en un país sin tradición marina pero con enorme litoral. El cine nacional ha tomado a las islas como un lugar común de castigo o de turismo. Luego Santita con residencia en Chimalistac, localidad ya perteneciente a la ciudad de México, a principios de siglo la misma capital era todavía rural y apacible, existían muy pocos automóviles, algunos tranvías eran jalados por mulitas en la cinta Santa, (1943), Norman Foster, un poblado un poco lejano de la capital, al que visitaban los ciudadanos algunos fines de semana. Evocando el sistema de castas prerevolucionarias de Flor Silvestre, (1943), Emilio Fernández, en un dráma. Y surge en un paisaje acustre todavía rural de Xochimilco María Candelaria, (1943), Emilio Fernández, cuando esta delegación del mismo nombre era ya parte del Distrito Federal, pero todavía no se integraba a la ciudad de México, en la actualidad la Metrópoli la ha absorbido; es cuando la falsa moral se vuelve contra la mujer.

Intentando describir el México rural de la colonia, cuando los matrimonios eran arreglados por los padres, aparece aquí el drama influenciado por la zarzuela y la opera en Historia de un gran amor, (1943), Julio Bracho, Me he de comer esa tuna, (1944), Miguel Zacarías, y Rancho de mis recuerdos, (1944), Contreras Torres, ligadas fuertemente por composiciones musicales.

Voceando a los inmigrantes a las grandes metrópolis Flor de Durazno, (1945), Miguel Zacarías, es búsqueda de horizontes que pueden perderse en la selva de asfalto.

Caso opuesto a Canaima, (1945), Juan Bustillo Oro, donde el personaje principal regrese de la Ciudad de México, para vengar la muerte de su padre, Marcos Vargas se hace héroe de la selva. Para después continuar con Enamorada, (1946), Emilio Fernández, y Los Tres García, (1946), Ismael Rodríguez, cintas maestras en la autoridad familiar así como también en las vendettas. Es cuando una maestra rural parte a la zona norte del país con la bendición del Presidente, cuando la violencia del cacique del poblado de Río Escondido a la maestra y los niños es relevante; en los paisajes desérticos del norte de la República es el Río Escondido, (1947), Emilio Fernández, Al final Rosaura mata al cacique que intentaba violarla, el pueblo reacciona y decide acabar con los compinches del tiránico jefe. Caso semejante hicieron los peones acasillados en el Estado de Morelos con los hacendados cuando vieron triunfar la Revolución, fueron a quemar las haciendas, y después se incorporaron a las filas de Zapata. En Pueblerina, (1948), Emilio Fernández, se refleja la tranquilidad rural y Allá en el Rancho Grande, (1948), Fernando de Fuentes, se encuentra el arquetipo de la comedia ranchera festiva, que ya había sido abordado con anterioridad. Observando una defensa constante de la institución familiar, en La oveja negra, (1949), Ismael Rodríguez, y No desearás la mujer de tu hijo, (1949), también de Rodríguez, donde se encuentra el prototipo del padre e hijo idealizados. Existe la ley de perrada por la irresponsabilidad del padre; son sus ahijadas las que por medio de comadres complacientes tienen hijos naturales, ya que el es un cacique más. El film logra el gran drama de la gran complacencia del argumento satírico, porque el padre se vale de los demás personajes así lo conscienten, con la excepción de la abuela que es la única que logra ponerlo en su lugar, a cambio de que la madre sea dócil y siempre sumisa.

En la década de los cincuenta las películas son rodadas por lo general en los estudios, Doña Perfecta, (1950), Alejandro Galindo, es la prefecta de un pueblo cuando su sobrino le ofrece su apoyo para hacer que se cumplan las Leyes de Reforma; y una familia más que se opone a una boda, por no estar dentro de sus planes familiares o por que uno no es de su clase.

Después se ejerce presión al ingeniero (su sobrino) para que renuncie a su puesto, él, herido en su amor propio, se niega a abandonar el Poblado. Como una Julieta con su Romeo (Rosaura) huye con Pepe, pero al ser descubiertos son atacados, él muere a manos del capataz de la tía.



Subida al cielo, (1951), Buñuel, fue filmada en el Estado de Guerrero donde se representa la manzana mística de la discordia, desgajada formando un cordón umbilical, como el complejo de Edipo, que une a los personajes principales de esta película. Dos tipos de cuidado, (1952), Ismael Rodríguez, es el regreso al pueblo después de haber estado un año en la ciudad de México. Jorge Bueno llega a la gasolinera donde se prestan caballos para los que llegan en coche y burros para los que arriban en bicicleta.

Es la provincia que comienza ya a pavimentarse; se oyen canciones de origen urbano interpretadas por Pedro Malo, se utilizan espacios de acuerdo con los diálogos violentos en la fiesta. Jorge Bueno ofrece darle agua a Pedro Malo pero de garrafón, para sus tierritas. Su argumento presenta una paternidad irresponsable, lo mismo que una exagerada agresividad desmedida de parte de los principales personajes, en el momento de que son las máximas figuras masculinas del cine nacional.

El Director se esmeró en estos detalles para mantener satisfecho a todo el público. Donde hay bofetadas, retos a duelo, duelos de coplas, partidas de cartas, gallos dobles y equívocos, borracheras, hijos desconocidos, música urbana y rural, baile, fiestas, guitarras rotas, paseos, parrandas e irresponsabilidad. Los personajes son los polos opuestos del mismo género ranchero: Jorge Bueno es el macho adinerado, Pedro Malo es el macho pobre.

Del rancho a la Televisión, (1952), Ismael Rodríguez, la televisión comenzaba, todavía no era digna rival del cine, su público escaso y sólo se veía en la capital, representa la presencia de la televisión, cuando el cine ya se veía en todas las poblaciones de importancia, cuando empezaba la fuerte inmigración a la ciudad.

Con la farsa erótica del trópico de La red, (1953), Emilio Fernández, por escasear el desnudo en el cine nacional de aquel entonces, durante el gobierno de Ruíz Cortines, cuando comienza el destape del cine. El trópico es un tema colateral para el país, ya que en él están involucrados todos los países tropicales de América.

En La vida no vale nada, (1954), Rogelio A. González, un vagabundo, sólo hasta el final, se enfrenta el problema de su familia, el problema no lo tenía en la ciudad sino

en el seno de su hogar, en el paisaje del trópico; su padre le había quitado la novia. Y el río sirve como medidor de distancias, en El río y la muerte, (1954), Buñuel, para la violencia y refugio de una antigua vendetta, refugio de victimarios, está a las orillas del pueblo, pero uno de sus habitantes decide huir a la capital, y hasta allá van sus enemigos a buscarlo. El corolario de la película es que los problemas no están en el pueblo, ni en la ciudad, el problema lo lleva uno mismo, donde se encuentre, los problemas deben de resolverse donde uno se encuentra. Reflejo de las costumbres que todavía existían en algunos poblados incomunicados del país.

En Tizoc, (1956), Ismael Rodríguez, un indígena en el mundo rural de la Nueva España, se enamora de la hija de un acaudalado señor, al final Tizoc tiene que aprovechar los caballos para crear una estampida y poder huir con su enamorada.

Los hijos de Rancho Grande, (1956), Julio Bracho, curiosa película realizada cuando ya se había puesto en marcha la Reforma Agraria, ya que la versión anterior no tomaba en cuenta el Reparto Agrario. Y Ando volando bajo, (1957), Rogelio González, curioso avión como sustituto del caballo, rara imagen de la aviación rural de México, los hechos suceden en la Sierra de Chihuahua, en poblados, sólo se comunican con el resto del país por la ruta aérea. Se observan piruetas en el aire realizadas por pilotos borrachos, parranderos y jugadores. El aeroplano es sustituto del corcel, en lugar del rancho hay un aeródromo rústico, el palenque está en las nubes y se apuesta la vida.

Cuando ya se realizan pocas películas de tema rural surge Nazarín, (1958), Buñuel, cuando un sacerdote de la ciudad se traslada a provincia donde causa muchos problemas ya que las mujeres del lugar se sienten atraídas por él.

Las grutas de Cacahuamilpa son parte del paisaje de Macario, (1959), Roberto Gavaldón, cinta de ambiente colonial. Cuando muere un leñador por haber comido un pollo descompuesto, el cielo le concede tres deseos que son medidos por una vela. En la filmografía nacional hay pocos leñadores.

Se inicia la década de los sesenta con La cárcel de Cananea, (1959), Gilberto Gazcón, parece imitar a las cintas norteamericanas de vaqueros, y el problema de libertad.

La Rosa Blanca, (1961), Gavaldón, refleja la provincia que comenzaba a ser petrolera, el cambio en el campo cuando todavía no se veían los estragos ecológicos. El personaje principal de Tlayucan, (1961), Luis Alcoriza, es un obrero desplazado, que se dedica a la cría de puercos, una actividad considerada por la mayoría como una obra un tanto degradante. Este obrero primero fue campesino, vuelve nuevamente a su vida del campo no se dedicó al cultivo de la caña de azúcar, él no es perceptivo ni complaciente, la caña no se hizo para ser trabajada por campesinos ambiciosos, sino para los que tienen pocas ambiciones y andan casi todo el día bebiendo licor.

El pescador de Tiburones, (1962), Luis Alcoriza, es el hombre que rechaza la vida sedentaria, lucha contra la naturaleza, busca la libertad, el mexicano sin inclinación continental, ya no conserva tradiciones de la hacienda, no tiene tendencias a ser peón. Su familia vive en la capital, él vive en su casa de palma. Ahí lo único que se castiga es la deslealtad. Al final el capitán no aguanta la nostalgia. Prueba vivir en la capital pero no la soporta y regresa al terruño que es su mundo, donde su barco es su caballo y el mar es la pradera.

La vida del actor que triunfa fuera La vida de Pedro Infante (1963), Miguel Zacarías, el que triunfa en la capital triunfa en todo el mundo, el actor más carismático del cine nacional. aumentó su popularidad con su muerte.

El ídolo que se amoldó al gusto y al carácter de un pueblo que por tradición ha sido perceptivo y complaciente. El muchacho alegre, conquistador pobre, el galán e ídolo del barrio identificado con un gran número de mexicanos.. Junto con Los Tres Galaverna, (1964), Fernando Cortés, que reflejaba la vida del famoso trío especialista en acompañar las canciones de los actores ídolos del cine nacional, mostrando el otro lado de las escenas jamás vistas antes en pantalla.

Cuando la gente de la ciudad va a trabajar al desierto en la construcción de la vía férrea, Viento Negro, (1964), Servando González, se llevan hasta el desierto sus vicios, la corrupción y la prostitución a cuestas. Pero el desierto y la arena son sus principales enemigos del hombre; es el viento negro. La vía férrea no siempre urbaniza como el pavimento de la carretera, hay un aspecto discriminativo ya que los proletarios que laboran pierden la mano por accidente. Aquí, el hijo prodigo no vuelve, se muere en

el desierto. El hombre de la ciudad se enfrenta contra la naturaleza, la vence o muere. El pregonero, la cantante y el gallero son personajes irresponsables en la vida rural, El gallo de Oro, (1964), Gavaldón, es indispensable y vital para un palenque; se cuentan los sinsabores y triunfos de un pregonero, así como sus trampas y costumbres, es la vida del pueblo, ahí se apuesta la vida de los animalitos. El gallero de la historia comenzó desde cero con un sólo gallo medio muerto, que surgió como un ave fénix.

Cuando el indígena es despojado de sus tierras en Tarahumara, (1964), Luis Alcoriza, el tratamiento serio de la vida de los tarahumaras, donde se incorporan a la vida entendida como civilizada donde son explotados; sufren despojo de tierras, destierro forzoso, dentro del paisaje de la sierra de Chihuahua. No es el paisaje de tarjeta postal de lujo, no es el famoso mexican curious, es la verdad del tarahumara. El personaje central es un atropólogo que convive con los habitantes de la sierra, no lo mueve ni la caridad, ni la lástima por los desamparados en su lucha contra la injusticia de que son víctimas estos habitantes de la sierra del estado más grande del país.

Dentro de un pintoresco pueblo aislado en la Geografía y en la Historia de Tiempo de morir, (1965), Arturo Ripstein, en el tiempo y en el espacio, donde se ha cometido un crimen, las pisadas tienen un sonido amenazante cuando reina el silencio, un lisiado juega a la ruleta rusa. En este lugar el tiempo no pasa, es una síntesis del teatro de las colas del banco de ahorros, de las tortillas, en la taquilla del cine, o del propio teatro; la cámara lenta del drama. Filmada en Pátzcuaro, un paisaje poco adecuado para estas acciones.

El mejor transporte a principios de siglo era el ferrocarril. La soldadera, personaje principal del film, desde que se casa, hasta que llega a la ciudad se alberga en un cabús del tren, La soldadera, (1966), José Bolaños, una mujer sumisa, sus dos primeros esposos mueren en campaña. Lázara guerrillera y juguete del destino; el caballo se interpuso entre ella y su primer esposo, mientras la Revolución la fue manejando a su capricho, ella pierde la noción del espacio y del tiempo, desde la pérdida del esposo, ella sólo buscaba una casa, un hogar pero las balas y el corcel se interpusieron.

El padre de más de cuatro Pedro Páramo, (1966), Carlos Velo, sólo por instinto engendraba hijos, padre irresponsable, otra forma de ser también un cacique, en los paisajes de los altos de Jalisco. El salvaje buen salvaje del trópico, parecido un poco al trópico mexicano es Chanoc, aventuras de mar y tierra, (1966), Rogelio A. González, imitación muy mala de Tarzán, se distingue por desconocer la noción de espacio y tiempo.

Hay una joven pueblerina deslumbrada por el brillo de la ciudad decide probar suerte en la capital de los palacios, pero Flor de durazno, (1968), Emilio Gómez Muriel, por mala suerte casi cae en la vida galante, al final decide regresar a su pueblo.

Por mis pistolas, (1968), Miguel M. Delgado, donde cantinflas, mimo de la gabardina de la ciudad, con mucha fantasía arriba al oeste para recuperar su herencia, cumpliendo con los anhelos y sueños de los mexicanos de recuperar de alguna forma el territorio perdido por nuestro país.

Como viven los marginados del puerto de Acapulco, los gigolos, los desheredados de las playas, el Paraíso, (1969), Luis Alcoriza, en la otra cara del país. En otra región, está el pistolero esotérico, que sólo se le puede matar apuntándole en medio de los ojos El topo, (1969), Jorodowsky.

El atraso del campesino yucateco, en siglos, visto desde el punto de vista de la tierra estéril, el monocultivo, la sequía, aislamiento, y la incompetencia de las autoridades. En el pasado el principal enemigo era el hacendado. Los adelantados, (1969), Alarista, sólo se aventajan en préstamos, existe para ello todavía la tienda de raya. No hay carretera, pero la producción se saca en un pobre trenecito. En los ejidos se efectúan desfiles en la fiesta de su santo patrono, tan deslucidas que no llaman la atención de ningún aficionado a estos espectáculos. Y el campesino sólo se consuela con el alcoholismo.

Los campesinos son acribillados en el surco del camino que trazó Emiliano Zapata, (1970), Felipe Cazals, cuando observamos un vedetismo del actor principal, con rostro inexpresivo. Regresando a la época de la colonia, en la provincia de sus últimos años,

un personaje que la hacía de todo, reflejando una complacencia hacia las autoridades en la cinta La vida inútil de Pito Pérez, (1970), Roberto Gavaldón.

Un periodista-norteamericano que observó de cerca la Revolución, pero que conoció perfectamente el carácter de los mexicanos y las causas del por qué habían tomado las armas en Red: México insurgente, (1970), Paul Leduc, Redd mismo tuvo que asaltar una tienda para robar una cámara que necesitaba.

En la década de los setenta es filmada la provincia mexicana de los años veinte, con personajes de la clase media, ya con influencias extranjerizantes, y con costumbres muy liberales para la época y la región. El reflejo de la actitud tomada de los años cincuenta por los capitalinos y de algunos provincianos, cuando se habían estrenado recientemente las nuevas carreras, los primeros eventos en la cinta Mecánica nacional, (1971), Alcoriza, son las carreras Panamericanas. Es la pavimentación del campo a grandes velocidades.

Dos jóvenes huyen de la capital a la costa de Veracruz, para encontrarse con los mismos problemas, El cambio, (1971), Alfredo Joskowics.

Recordando la década de los veinte, recordamos a un charlatán, que se hacía pasar por santo que hacía milagros, en la provincia de El rincón de las vírgenes, (1972), Jorge Isaac.

Inspirada en la historieta de los supermachos Calzonzin inspector, (1973), Alfonso Arau, de crítica social, realizada en el estado de Michoacán, La muerte de Pancho Villa, (1973), Mario Hernández, una reconstrucción de cómo mataron al Jefe de la División del Norte de Durango, reconstrucción muy necrófila.

La India, (1974), Rogelio A. González, origen y síntesis de la ley de pernada en la hacienda, con un fuerte complejo de Edipo justificado, donde el cacique es también el padre cruel. Casi un drama griego transportado a la vida rural.

Me caí de la nube, (1974), Arturo Martínez, donde su personaje principal padece la virtud del agradecimiento exagerado del bien a que por derecho se ha ganado, él es

también un hombre perceptivo, y demasiado complaciente. Gana dinero para traer a su familia.

En lugar de descansar a la sombra de un árbol lo hace a media calle, en lugar de montar su brioso corcel se trepa a un camión de mudanza. Su tía vive en una vecindad lo que viene siendo el último o primer refugio de una familia originaria del interior del país. Además él es muy macho para aguantar los castigos que le propina su primo el mariachi, también es muy comedido, servicial, toda una víctima de la capital.

La Presidencia municipal, (1974), Fernando Cortés, una mala asimilación del nacionalismo ha expuesto como sujetos de burla a los indígenas, sujetos de mofa hacen también al burro. La presidenta se conforma con usar un sombrero de ala ancha, promueve matrimonios colectivos; obliga a los esposos que le pasen la mitad de su salario a sus respectivas señoras. Mece a su sobrino a la sombra de su choza.

Otra familia provinciana es destruída por la ciudad en Espejismo de la ciudad, (1975), Julio Bracho. En un poblado de la sierra de Puebla, muy cercana a la capital poblana, Canoa, (1975), Felipe Cazals, recibe los beneficios de la construcción de un camino hecho a mano, las víctimas que cobra son los empleados inocentes de la Universidad de Puebla, ya que para esas fechas el pueblo ya tenía usuarios de receptores de radio, equipo de sonido, receptores de televisión, y un cacique ambicioso y ladrón. Chihuahua, el estado más grande del país tiene dos millones de habitantes, el 36% vive en el campo, el 46% de su industria está orientada a la construcción y el 80% del territorio está destinado a la ganadería de Chihuahua: un pueblo en lucha, (1975), Trinidad Langarica, con tala irracional de sus bosques, posee sendas minas que producen plata, plomo, oro, y zinc. Sus campesinos tiene tractores con tierras áridas, muchos emigran a la ciudad de Chihuahua, la mayoría de ellos están desocupados, vagan en la ciudad con sombreros de paja. Los primeros huelguistas del estado fueron víctimas de la Paz Porfirista.

Esta es otra historia de un pueblo aislado del resto del mundo, sólo se comunica con el resto del país por medio de un tramposo telegrafista, que complace a los acomodaticios. Cada rato es tomada la Presidencia municipal por un bando o por otro, de acuerdo a las conveniencias de los vecinos, según la suerte de los

acontecimientos revolucionarios. En Las fuerzas vivas, (1975), Archibaldo Burns, así pasa el pueblo todo el tiempo que dura la lucha armada.

Las ventajas y desventajas de las familias de un supuesto Puerto Santo, (1976), Toni Sbert, del trópico, que no tiene nada de santo aunque todo mundo se conoce en el puerto. Por otro lado la historia de Xoxontla, tierra que arde, (1976), Alberto Mariscal, es el relato de la vida de un médico en la década de los cuarenta, que se enfrenta a la insalubridad del poblado y al caciquismo también. el alcoholismo entre los proletarios Los albañiles, (1976), Fons, de la industria de la construcción, la principal fuente de empleos de los campesinos que inmigran a la ciudad, bajo el paternalismo de los ingenieros, lo festejan y lo complacen como a un señor de la hacienda de asfalto. La Revolución fue iniciada por los hombres del campo Los de abajo, (1976), Servando González, pero aprovechada por los hombres de la ciudad. Se dice que los de arriba pasaron a abajo y los de abajo pasaron a arriba, la provincia fue poco a poco pavimentada, a partir de la década de los cuarenta; pero nunca se sabe si un camino va o regresa, lo que se sabe es que por él se distribuyen las mercancías que van a venderse a la ciudad. Los montes, las faldas de las montañas, los desfiladeros donde se presenció la lucha armada, ya sea para ver a los de arriba o a los de abajo, fueron unos pasos a desnivel, cuando comenzaban a crecer las grandes ciudades en todo el mundo.

Una familia afectada y arruinada por el cardenismo es la de Los indolentes, (1977), José Estrada, es además un hogar de gente decadente venida a menos, con recuerdos de la época de oro de la vida porfiriana, con mucho rencor a la Reforma Agraria.

La construcción de la presa Chicoasén, (1978), Rafael Baledón, representa problemas sociales, ecológicos y de lenguaje, un problema como el de la torre de Babel; los técnicos observan un deterioro del idioma, se empieza a perder el uso de muchas palabras del español.

Los hijos de Sánchez, (1978), Hall Bartlett, la miseria en que vivía una familia de un vecindario localizado por la Lagunilla, sus integrantes eran de origen provinciano, pero que conservó su raíces dentro de la selva de asfalto, gracias a la comunidad de un



quinto patio. La vecindad es último rincón o reducto de la provincia en la capital; un lugar común donde todos conviven y se conocen. Mientras dos enamorados viven en la azotea de María de mi corazón, (1978), Jaime Humberto Hermosillo, en un edificio de la ciudad, ambos por azahares del destino tienen que viajar a provincia. María se pierde en la carretera y tiene que meterse a un manicomio para hablar por teléfono, pero es considerada por los loqueros como demente y es recluida, mientras él realiza una gira de trabajo por la costa del Pacífico. [65 ]

## B. EL FUTURO

Se dice que el que conoce su pasado, conoce el presente mejor y tendrá mejores armas para enfrentar el futuro. Pero también se puede decir que el que conoce el pasado domina el presente y dominará el futuro. El pasado es inseparable del presente, pero también el futuro es a su vez inseparable del presente; es difícil definir la línea de separación entre el pasado y el presente, por ejemplo. Hay que comprender el presente, pero sólo se puede comprender conociendo muy bien el pasado.

La historia es el mejor instrumento para comprender el presente, con ella se acerca el pasado para enseñarnos como es el presente, nos comunica, dándole diversos sentidos y contrastes, para justificar, justificarse como la información de los cronistas u observadores de conquistas, invasiones o colonizaciones de los territorios y estos solo tuvieron diferencias unas con otras de acuerdo a su forma de repartirse, la forma efectiva de abrir, distribuir los mercados entre sus conquistados y conquistadores, entre la metrópoli y las provincias.

[ 65 ] Cfr. García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México, Edit. S.F.P., 1986, pp. 119, 131, 136, 138, 143, 150, 169, 174, 177, 178, 198, 204, 205, 208, 209, 213, 215, 230, 231, 238, 253, 254, 256, 259, 273, 275, 277, 282, 285, 286, 288, 289, 296, 297, 300, 302, 304, 307, 309, 311, 312, 315, 319, 331, 336, 344 y Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano, 1968-1972*. México, Edit. Posada, 1986, pp. 22, 24, 138-389, y " ". *La condición del cine mexicano (1973-1985)*. México, México, Edit. Posada, 1986, pp. 79, 95, 97, 227, 255, 256, 266, 267, 272, 279, 356, 517, 518, 525, 539

Podemos decir sin temor a equivocarnos que la Historia está en todo, todo está en la Historia, y estará en la Historia. Porque "no hay acción que no esté conectada con todo"<sup>[66]</sup> con el paso del tiempo se ha observado que también el Mito es el factor que más justifica -a los gobiernos, tradiciones, comunidades, costumbres, porque coesionan pueblos, clases junto con naciones. Los que no conocen su Historia están condenados a repetirla, hay que conocer los errores para no volver a repetirlos, así jamás se repetirá.<sup>[67]</sup>

La información presente será la Historia Cinematográfica en el futuro, de ahí su importancia o lo que es lo mismo, la película recién filmada será el documento filmico del futuro. "La Historia comienza donde termina la memoria de las generaciones vivas". Y no hay que permitir que se altere la verdad, hay que desenterrar la información cinematográfica, para saber quién triunfó y quién perdió en el pasado del film de tema rural<sup>[68]</sup> Así se podrá detectar quién será el futuro cacique de alguna zona rural, viendo tanto en el texto del argumento como en su contexto. "Se detectó un futuro cacique en la zona", en donde se filmó Canoa.<sup>[69]</sup> Esta información servirá para ver la forma de mejorar el cine de tema rural, y poder entre otras cosas elevar el nivel de vida de sus artesanos.<sup>[70]</sup> Fortaleciendo los lazos comunitarios que ya existen en las zonas rurales, y respetando sus límites ya acordados por sus comunidades que se cita en Canoa. "Unos de nosotros están heridos. Dejen pasar la cruz en la carretera". Y de esta forma encontrar información.<sup>[71]</sup>

[66] Pereyra, Carlos. *Historia ¿para qué?*, México, Edit. XXI, 1980, pp. 25, 36, 38, 40, 43

[67] Op. Cit., pp. 44, 56

[68] Pereyra, Carlos. *Historia ¿para qué?*, México, Edit. XXI, 1980, pp. 200, 210

[69] Salinas de Gortari, Carlos, De. *Producción y participación política en el campo*. México, Edit. UNAM, 1982, p. 268

[70] Anverre, Ari. *Industrias culturales y el futuro de la cultura en juego*. México, Edit. F.C.E., 1982, p. 298

[71] Pérez Turren, Tomás. *Cine, Canoa, memoria de un hecho vergonzoso, la Historia, la filmación y el guión*. Puebla, México, Edit. UAP, 1984, p. 56

El Cine como todos los documentos es un reflejo fiel de la Sociedad, y la televisión vieja enemiga comercial del cinematógrafo, en el futuro será su más grande aliada,<sup>[ 72 ]</sup> por medio del uso de los videocassettes.

La Ejecución del Plan de Desarrollo Rural (PRONADRI) favorece la creación de casas de la cultura, la fabricación de estructuras de madera, artesanías y las facilidades para hacer llegar a las zonas rurales el agua potable. Lo que denota que existen las facilidades para implantar la actividad de un Cine Rural Regional siguiendo el ejemplo de la película Canoa.

Aprovechando el bajo costo de la mano de obra local, se pueden utilizar extras rurales. Lo mismo que utilización de argumentos que apoyen el tema rural para creación de filmes que apoyen a las mejoras de la vida campesina, la ecología, etc. Aprovechando las coyunturas en favor del cine de tema rural ya que como hemos visto las catástrofes fílmicas acompañan a la crisis en el cine, con el caso de la película King Kong, 1933, Meriam C. Cooper, que cree asfaltar la selva, caso contrario a Canoa que nace de una catástrofe de cinco excursionistas (también varios estudiantes han sido maltratados en este poblado de la sierra de Puebla), y terminando el tema por ser llevado al Cine, para que se iniciara lo que ha dado en llamarse El nuevo Cine Mexicano. Y ésta es una de las mejores formas de capacitar un moderno Cine rural, económicamente y socialmente.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## CONCLUSIONES

---

## CONCLUSIONES

La importancia que tiene la vida rural puede establecerse desde múltiples puntos de vista, pues los campesinos forman parte importante en el desarrollo productivo del país. Políticamente representan uno de los soportes del sistema político mexicano y constituyen, además, un grupo social en expansión y cambio.

Los campesinos considerados como un grupo social que forma parte de la sociedad global, no se les puede entender aislados de ella o como grupo social autónomo.

Las clases dominantes en las sociedades capitalistas, tienen su propia visión de la comunicación rural, y desde su punto de vista, el problema se reduce a la transferencia hacia el campo de conocimientos generados en las ciudades y en el cambio de actitudes y conductas hacia un modo de existencia racional.

Por esta razón, los organismos gubernamentales encargados de resolver el problema agrario, orientan su acción hacia técnicas y conocimientos a través de los medios masivos para dirigir al campesino sobre los cambios que son considerados óptimos desde su particular punto de vista.

La difusión, refleja la imposición que se le hace a los campesinos que son meros receptores, y que por medio de ello se espera cambios en sus conocimientos, actitudes y conductas, en otras palabras, se intenta persuadirlos adoptando lo establecido por los emisores.

El concepto de difusión no sólo manifiesta de manera clara las relaciones de poder existentes entre las clases dominantes y los campesinos.

La sociedad rural, de esta forma, es aislada de sus relaciones estructurales con la sociedad global.

Los estudios en difusión han venido concentrando sus esfuerzos en la investigación de las características de los individuos, donde se desprende que los campesinos han llegado a ser considerados como los miembros más tradicionales, retrogradados, reacios al cambio y al progreso de la sociedad. Por otra parte, los objetivos de la clase dominante se pueden apreciar en el tipo de innovaciones que se consideran convenientes para los campesinos: adquisición de semillas y fertilizantes para aumentar los rendimientos en la producción.

Con el fin de combatir las prácticas vigentes en materia de comunicación rural, es necesario hacer explícitas las verdaderas intenciones: en primer lugar, a los campesinos se les envían órdenes disfrazadas de sugerencias, es decir, se les persuade.

En segundo lugar, su acción se orienta hacia el cambio de determinadas prácticas y técnicas, no hacia el conocimiento de la estructura de las relaciones sociales. Su acción es no solamente parcial, sino aislada y localista, se refuerza por tanto más su aislamiento que su organización. En tercer lugar se impone una visión de la realidad campesina que refleja la visión de la clase dominante con el objeto de que los campesinos lleguen a convencerse no sólo de la veracidad de los mensajes sino de la superioridad de aquellos, lo cual implica reconocerse a sí mismo como inferiores e ignorantes.

La vida del campesino no se rige por decisiones arbitrarias de su parte, sino por el conjunto de determinantes que posibiliten su práctica cultural y social.

Los problemas de la sociedad rural no se resuelven por medio de la tecnificación, por lo tanto, la comunicación debe entenderse de manera distinta a crear cambios de ideas o a imposiciones ideológicas. La comunicación debe estar orientada a contribuir al desarrollo de los campesinos como personas y como clase, con intereses antagónicos a los de la clase dominante.

El conocimiento del proceso histórico de nuestro país, y en particular el estudio de las luchas campesinas, nos dan suficientes elementos de juicio, para poder rechazar cualquier explicación fundamentada en el análisis, además de que esas explicaciones no son compatibles con las metas adecuadas para el desarrollo de nuestra realidad nacional.

Sólo a través del análisis minucioso de los procesos anteriormente señalados, llegaremos a esclarecer cuales son las razones tanto históricas como estructurales que han llevado a los campesinos a su situación actual y a permanecer en ella, por lo cual, las futuras investigaciones en comunicación rural, deben tener presente en primer lugar, la realidad social del sector al cual enfocan su estudio.

El conocimiento de la realidad social como punto de partida en los estudios de comunicación rural la llevará a lograr sus metas, no en función de esquemas impuestos desde otras realidades, sino de acuerdo a las necesidades reales de los campesinos, pues son ellos, quienes tienen que lograr su integración, conforme a sus intereses, en el proceso de desarrollo de nuestro país.

En este sentido el cine rural cumple una función importante como medio de comunicación masiva, ya que como hemos observado su realización en el campo ha sido y de hecho sigue siendo, un elemento de asunción de roles y valores de vida distintos a los propios.

Si se toman en cuenta los criterios anteriormente mencionados sobre la comunicación rural, el cine puede convertirse en un elemento de aceptación de la vida campesina, y no un generador de expectativas de vida que difícilmente va a alcanzarse.

Por otra parte no debemos olvidar el papel del mito en la década. El Mito, el eterno retorno a causa de un acto ejemplar, en cuya cuna se arrullan los héroes y su arquetipo, el antecedente del estereotipo. En la era moderna tiene al cine como su mejor soporte, capaz de modificar la Opinión Pública, y difundir con mayor rapidéz los estereotipos nacionales.

Alcanzando relevancia por tener la característica de poder prolongar la nostalgia del pasado, que representan los deseos, represiones ocultas que tienen la intención de derrotar a la muerte, mostrando la cara de felicidad del actor. Se han creado personajes estereotipados y lugares comunes, los que realizan una acción elemental o acto ejemplar, con el único objetivo de renovar un gesto, como es el de saltar por encima de varios caballos, y desenfundar rápidamente la pistola. Estos han llegado a ser los actos heroicos, que tienen un fin, y dicho fin es el de refrescar la memoria colectiva.

Se han venido utilizando conceptos simplistas de características propias de un grupo o persona, visto desde un punto de vista en que se noten más los prejuicios que se tienen sobre ese grupo o persona. Son los que tienen la virtud de eficacia pero no de exactitud, ligados a palabras que nos hacen compartirlos. Y ayudan a conservar los hábitos y conductas, en el manejo de estereotipos sociales y económicos de la ciudad, fue un elemento clave para seducir a los campesinos a emigrar a la ciudad y dejar sus tierras, trayendo como consecuencia el crecimiento excesivo y rápido de las ciudades industriales principalmente.

Por un manejo de estereotipos adecuados a ello, se podría asegurar, aún cuando no a corto plazo, los siguientes fenómenos:

a) El mantenimiento de los campesinos, jornaleros agrícolas, o población de la provincia en general, en sus núcleos sociales y evitar así, el crecimiento desmesurado de las ciudades.

No podemos plantear el retorno de los campesinos, porque en este momento el campo no puede brindar los satisfactores de vida que los pobladores de las grandes ciudades tienen.

b) La función social del cine tomaría derroteros más comprometidos con una mejora en las condiciones de vida de las clases marginadas.



c) El cine como industria cultural, se reintegraría a los caminos rurales que en México aún siguen siendo imprescindible desde cualquier ángulo del que se mire ya que la población rural aún cuando viva en ciudades pequeñas o medianas o grandes, sigue manteniendo sus patrones culturales originales.

Por todo esto, el cine en este momento, y más específicamente en el cine rural, hay una alternativa más, dentro de las existentes, para reivindicar la imagen del campesino, además de una valoración y aceptación de los patrones de vida de los pobladores del campo.

Sólo así, el cine y la vida rural volverán a estrechar su hermandad que se ha olvidado más no perdido.

## BIBLIOGRAFIA

---

## BIBLIOGRAFIA

- Anverre, Ari. *Industrias culturales y el futuro de la cultura en juego*. México, 1982, Edit. FCE.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, México, 1979, Edit. Posada.
- Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano, 1968- 1972*. México, 1986, Edit. Posada.
- Ayala Blanco, Jorge. *La condición del cine mexicano, (1973-1985)*. México, 1986, Edit. Posada.
- Béla Balázs. *El film*. Argentina, 1957, Edit. Losange.
- Blecua, José Manuel. *Qué es hablar*. España, 1982, Edit. Salvat.
- Colina José, de la. *Miradas al cine*. México, 1972, Edit. Sepsetentas.
- Careaga, Gabriel. *Estrellas del cine, los mitos del cine, los mitos del siglo XX*. México, 1981, Edit. Océano.
- Delhumeau, Antonio. *El hombre teatral*. México, 1984, Edit. Plaza Janes.
- David Ramón. *80 años del cine en México*. México, 1977, Edit. UNAM.
- From, Erich. *Sociopsicoanálisis del campesino mexicano*. México, 1973, Edit. FCE.
- Gómezjara, Francisco. *Sociología del cine*. México, 1973, Edit. Sepsetentas.
- Gortari, Carlos. *El cine, arte, evasión y dólares*. España, 1981, Edit. Salvat.
- González Casanova, Pablo. *La democracia en México*. México, 1972, Edit. Era.
- Galindo, Alejandro. *Una radiografía histórica del cine mexicano*. México, 1968, Edit. FCP.
- Galindo, Alejandro. *Verdad y mentira del cine mexicano*. México, 1978, Edit. Katun.
- García Riera, Emilio. *80 años del cine en México*. México, 1977, Edit. UNAM.
- García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México, 1986, Edit. SEP.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México, 1969, Edit. Era, Vol. II.

- Henri Agel. *El cine*. España, 1957, Edit. Desclée de Brouwer.
- Inclan Luis, G. *Astucia*. México, 1966, Edit. Porrúa.
- Jung, Carl Gustav. *Psicología del arquetipo*, Holanda, 1941.
- Jung, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. México, 1962, Edit. FCE.
- Jolande Jacovi. *Complejo, arquetipo y símbolo*. México, 1973, Edit. FCE.
- Leñero Otero, Luis. *Sociocultura y población en México*. México, 1977, Edit. Edicol.
- Morín, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. España, 1972. Edit. Seix Barral.
- Monsiváis, Carlos. *Historia general de México*. México, 1981, Edit. El Colegio de México.
- Michel, Manuel. *Al pie de la imagen*. México, 1968, Edit. UNAM.
- Pérez Turrent, Tomás. *Canoa, memoria de un hecho vergonzoso*. México, 1984, Edit. Universidad de Puebla.
- Poloniato, Alicia. *Cine y comunicación*. México, 1980, Edit. Trillas.
- Progoff, Ira. *La psicología de C.G. Jung y su significado*. Argentina, 1967, Edit. Paidós.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*. México, 1979, Edit. Promexa.
- Percyra, Carlos. *Historia ¿para qué?*. México, 1980. Edit. SXXI.
- Read, Herbert. *Imagen e idea*. México, 1973, Edit. FCE.
- Reyes Aurelio, de los. *Medio Siglo de cine mexicano*. México, 1987, Edit. Trillas.
- Reyes Nevares, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*. México, 1974, Edit. Sepsetentas.
- Rodríguez Salas de Gómezgil, Ma. Luisa. *El estereotipo del mexicano*. México, 1965, Edit. UNAM.
- Ramírez, Santiago. *El mexicano, psicología de sus pensamientos*. México, 1977, Edit. Grijalvo.
- Salinas Gortari Carlos, De. *Producción y participación política en el campo*. México, 1982, Edit. Sep. 80.
- Silva Herzog, Jesús. *El mexicano y su morada*. México, 1960. Edit. Cuadernos americanos.
- Sánchez, Alberto Ruy. *Mitología de un cine en crisis*. México, Edit. Premia, 1981.

Urrutia, Gorge. *Sistema de comunicaci3n*. Espa1a, 1975. Edit. Planeta.

Valencia, Enrique. *Sociedad de clase-ciudad de clase*. M3xico, 1978. Edit. FCPYS.