



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Ciencias de la Comunicación

“El sexenio de Miguel Alemán reflejado en cuatro películas del cine de oro mexicano”

Tesis que para optar por el grado de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

P r e s e n t a :

Víctor Andrés Quiyono Yamamoto

Asesor: Mtro. Arturo G. Rodríguez Vázquez



Ciudad Universitaria, septiembre de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice	
Introducción	1
1. Capítulo 1- México 1946-1952 y la época dorada del cine nacional.	6
1.1 El sexenio de Miguel Alemán Valdés	6
1.1.1 Contexto político del sexenio alemanista.	6
1.1.2 Contexto económico del sexenio alemanista	11
1.1.3 Contexto social del sexenio alemanista	18
1.2 El cine mexicano del sexenio de Miguel Alemán.	20
1.2.1 El contexto de la época de oro del cine nacional.	20
1.2.2 La época de oro del cine mexicano	22
1.2.3 La Ley de la Industria Cinematográfica	41
2. Acercamientos teóricos al estudio cinematográfico	46
2.1 Análisis del film	47
2.1.1 Definiendo el análisis del film	47
2.1.2 El análisis textual de films	60
2.1.3 Análisis temático o de contenido	62
2.1.4 Semiótica	63
2.2. Análisis del discurso.	68
2.2.1 Definiendo los estudios sobre el discurso	69
2.2.2 El discurso como acción e interacción en la sociedad	75
2.2.3 Los principios del análisis del discurso.	90
3. Análisis de películas del cine nacional que reflejaron el sexenio de Miguel Alemán Valdés.	94
3.1 Fichas técnicas y sinopsis de los filmes elegidos.	94
3.1.1 Dos Caras Tiene el Destino	94
3.1.2 Los Olvidados	98
3.1.3 La Diosa Arrodillada	103
3.1.4 Una Familia de Tantas.	106
3.2 Análisis de los filmes seleccionados.	110
3.2.1 Corpus del trabajo	110
3.2.2 Unidades lingüísticas metarreferenciales	112
3.2.3 Discurso y narración	114
Conclusiones	121
Bibliografía	127

Introducción

No se puede hablar de cultura mexicana sin señalar la importancia de la industria cinematográfica nacional. El cine ha sido considerado por varias generaciones como un medio de entretenimiento, o como el séptimo arte para los cinéfilos, pero éste también ha sido un espejo que ha reflejado la realidad nacional a través de sus diferentes argumentos. En México, el cine ha evolucionado a la par de la sociedad y a través de sus diversos géneros, ha tocado temáticas sociales y contextos políticos.

El cine mexicano en la época de oro era una industria económicamente muy fuerte, una fuente de empleo y de ingresos para el país. Durante esta época el cine tuvo un gran número de géneros: la comedia ranchera, el arrabal, las rumberas, la familia, política, policiaca, entre muchos más. De esta manera el cine reflejaba el crisol cultural que se extendía a lo largo del territorio nacional en los años cuarenta y cincuenta.

Desde su llegada a México, el cine fue un medio que cautivó por su capacidad de reproducir la realidad. El cinematógrafo dio su primera función en México, siete meses después de su presentación en Francia. Introducido al país por Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, enviados por los hermanos Lumière¹ para difundir y comercializar la novedad científica además de filmar escenas de las actividades típicas de México para enviarlas a Lyon sede de las empresas Lumière. Éste era mecánico, utilizaba una manivela, sus cintas corrían 16 cuadros por segundo, sus cintas medían alrededor de 60 metros y duraban 1 minuto. Filmaron en septiembre de ese año el traslado de la campana de independencia a la Ciudad de México en 1896, el General

¹ Auguste Lumière (Besançon, Francia, 1862-Lyon, 1954) y Louis Lumière (Besançon, 1864-Bandol, Francia, 1948) Pioneros de la fotografía e inventores del cinematógrafo franceses. Louis desarrolló un nuevo método para la preparación de placas fotográficas con el cual convirtió la empresa familiar en líder europeo del sector. En 1894, Antoine Lumière, fue invitado a presenciar una demostración del kinetoscopio de Edison. Fascinado por el invento, propuso a sus hijos que buscaran la manera de mejorarlo, ya que se trataba de un aparatoso artilugio, cuyas proyecciones sólo se podían contemplar a través de una ventanilla. Un año más tarde, Louis Lumière había hallado la solución: la primera cámara de cine, que patentó con su nombre; se trataba de un aparato ligero y manejable, pues sólo pesaba unos cinco kilos, y su funcionamiento era mucho más eficiente que el del kinetoscopio de Edison. Tras una serie de exhibiciones privadas, el 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière hicieron la primera proyección cinematográfica pública de su invento en el Grand Café des Capucines de París. El éxito fue arrollador.

Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec, acompañado de sus ministros o en desfile de coches, así como algunos duelos resaltando la reconstrucción de uno entre dos diputados.² Posteriormente el cine se convierte en espectáculo y comienza a realizarse producciones en 1897.

El 14 de agosto de 1896 se hace la primera presentación del cinematógrafo a la prensa y grupos científicos en la droguería de plateros y al día siguiente se realizó la primera función pública: se proyectaron escenas como la llegada del tren, disgustos de niños, carga de coraceros y la demolición de una pared. “El cine es el espejo ideal del país en que se instala, los primeros cineastas captaron la paz porfiriana con Díaz como la lógica estrella principal”³

De esta manera inicia en las décadas posteriores del nuevo siglo una vasta producción cinematográfica que es parte fundamental de nuestra historia. En sus más de cien años de existencia, la industria cinematográfica nacional ha atravesado por momentos de gran gloria y otros de decadencia. Sin embargo, es a través de su historia que podemos ver cómo este medio ha reflejado a través de sus temáticas el interés social. Aunado a esto, las políticas gubernamentales hacia esta industria han influido en el séptimo arte del país, han cambiado dependiendo de la administración y a la par de ellas el cine.

La riqueza del cine nacional es tal que en él se pueden apreciar distintos puntos de vista. En el cine de los años treinta y cuarenta se puede apreciar una añoranza al porfiriato, el sistema que había llevado al país al desarrollo mientras que en el cine de Emilio Fernández con temática revolucionaria se puede advertir que los grandes héroes nacionales eran los líderes que luchaban en este movimiento social. Los géneros del cine de los años cincuenta hacían hincapié en los valores morales, contrastando con el cine de Luis Buñuel en el que la temática generalmente radicaba en la lujuria.

² Dávalos Orozco, Federico, Albores del cine mexicano, Ed. Clío, México, 1996, p.14

³ Dávalos Orozco, Federico *op. cit.* p. 14

Durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés, el país vivió fuertes cambios en los aspectos político, económico y social. Alemán representó un cambio en la manera de hacer política. Es importante recordar que fue el primer presidente que no era militar como sus antecesores: Ávila Camacho, Cárdenas o Calles. El presidente Alemán decidió manejar el país al estilo de una empresa. Este periodo sentó las bases la modernidad y del “milagro mexicano”. El sexenio de Miguel Alemán fue testigo de los múltiples temas abordados por el cine nacional a través de centenares de producciones realizadas durante ese periodo.

La importancia de este estudio radica en analizar el cine como uno de los medios más importantes del país en el cual se ha reflejado política, económica y socialmente la realidad nacional. Este trabajo pretende demostrar a través del análisis de contenido y del discurso que el cine de la época de oro captó y expresó las situaciones que México vivió durante el sexenio de Miguel Alemán.

Lauro Zavala señala que si utilizamos el término “política” en el sentido más amplio posible, podemos decir que el cine político es todo aquel que constituye un medio de información desalienante, una incitación al cuestionamiento y una interrogación sobre la realidad total.⁴ Esta noción de totalidad, es como la muestra Christian Zimmer en su libro Cine y política. Al iniciar su reflexión, el autor analiza la contribución del cine, afirmando que la naturaleza de éste último como mero reflejo del mundo lo convierte en una fragmentación del mismo, que sin embargo corresponde a lo que el público cree y siente.

El cine se esfuerza por convertir la información en fascinación. Por ello, la información audiovisual es en realidad infrainformacional, pues estar informado es ser capaz de unificar las imágenes a través del sentido. En el cine espectacular, el mundo se fragmenta en imágenes, se consume. Así, aunque el público cree ir al cine a evadirse, va al cine para reconocer los valores que mantienen su existencia.

⁴ Zavala, Lauro, *Material inflamable. Reseñas y crítica cinematográfica*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, p. 19.

Las ciencias de la comunicación han incorporado en la problematización de su objeto de estudio el instrumental teórico y metodológico el análisis del discurso como vía de explicación de los procesos de significación difundidos por los mensajes de los medios de comunicación masiva.⁵

Este tipo de análisis no sólo pone atención a las regularidades y estructuras lingüísticas por sí mismas, sean argumentativas o narrativas, sino que las relaciona con los procesos de generación de sentido de la imagen y del sonido no articulado en palabras. Lo audiovisual emerge como un fenómeno cuyas particularidades demandan otras categorías de análisis provenientes de los estudios de la cultura audiovisual contemporánea y, en concreto, de la valiosa investigación semiótica del cine.⁶

Para el presente trabajo se escogieron cuatro películas representativas de la edad dorada nacional, las cuales conforman el corpus de análisis de esta investigación, la cual tiene como objetivos:

- Demostrar que el cine representado por las películas señaladas es uno de los medios de comunicación que reflejó de manera global la realidad nacional en el contexto señalado.
- Analizar las películas señaladas desde la perspectiva discursiva.
- Analizar el contenido de las películas señaladas.
- Demostrar que el corpus cinematográfico seleccionado refleja ampliamente el México del sexenio de Miguel Alemán en aspectos económico, político y social.

Asimismo busca comprobar la siguiente hipótesis:

- El corpus elegido contiene elementos discursivos que reflejan el México del sexenio de Miguel Alemán.

⁵ Castellanos Cerda, Vicente, “Quince minutos de fama o toda una vida de infamia: medios y poder en el cine contemporáneo”, en Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle, enero-junio, año/vol. 8, número 29, México, p.5.

⁶ *Idem*

Para tal efecto, el presente trabajo desarrollará y analizará a lo largo de tres capítulos el análisis discursivo de cuatro películas que reflejan claramente el sexenio de Miguel Alemán.

En el capítulo primero se desarrolla el marco histórico de esta investigación. Inicialmente se describe ampliamente el contexto del periodo de Miguel Alemán en los aspectos político, económico y social, así como su impacto en el desarrollo de México. En la segunda parte de este apartado, se detalla minuciosamente el cine de la época de oro nacional que surge a finales de la década de los años treinta y que abarcó hasta principios de los años cincuenta, así como la producción fílmica y su importancia.

En el capítulo segundo se expone el marco teórico en el que se fundamentó el presente trabajo. Se señalan los principales tipos de análisis del film: características y términos. De igual forma se explica el concepto de semiótica, origen y principales exponentes. Al final de este apartado se puntualizan las principales cuestiones del análisis del discurso.

Finalmente en el capítulo tercero se expone el análisis de las cuatro películas seleccionadas para formar el corpus, las cuales se eligieron por pertenecer al periodo de tiempo determinado, la fama y reconocimiento que obtuvieron y por tener características discursivas que reflejan claramente el sexenio alemanista.

Por último es importante mencionar que este trabajo de investigación se basará en bibliografía especializada en temas teóricos relacionados con análisis del film, del discurso, historia de México y el cine nacional así como en la videografía ya mencionada.

Capítulo 1- México 1946-1952 y la época dorada del cine nacional.

1.1 El sexenio de Miguel Alemán Valdés

Desde el momento en que se cruzó la banda presidencial, Miguel Alemán Valdés⁷ tomó decisiones que definieron su política. Prometió la modernización de México por una doble vía: el crecimiento industrial y el incremento de la producción agrícola.

1.1.1 Contexto político del sexenio alemanista.

Una de sus primeras medidas consistió en reformar la legislación agraria del General Cárdenas, en particular el artículo 27, introduciendo el amparo de propiedades agrícolas o ganaderas que tuviesen ya, o estuviesen en posición de tener certificados de inafectabilidad. En esencia, esta reforma protegía a la propiedad privada de cualquier amenaza de expropiación y fijaba las superficies máximas de pequeña propiedad de acuerdo con los diversos cultivos y condiciones⁸. El cambio devolvió la seguridad y confianza al pequeño propietario aunque se topó con la crítica de la izquierda oficial (cardenista y lombardista) y con la crítica independiente. Sin embargo, Alemán pasó por alto las críticas y se dispuso a probar que su teoría de la abundancia

⁷ Presidente de la República en el periodo 1946 - 1952. Nació en Sayula, Veracruz, el 29 de septiembre de 1900. Sus padres fueron el general Miguel Alemán y Tomasa Valdés. Cursó sus primeros estudios en Orizaba, posteriormente estudió en Jalapa, Veracruz, en la Escuela Nacional Preparatoria y luego de tres años se tituló como abogado en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Representó los intereses de los sindicatos minero, petrolero y ferrocarrilero. Fue consultor de la Secretaría de Agricultura y magistrado del Tribunal Superior de Justicia nombrado por el presidente Lázaro Cárdenas. En septiembre de 1935 resultó electo senador por el estado de Veracruz. Gobernador constitucional de Veracruz (1936-1940), presidente del bloque de gobernadores constituido con el objeto de apoyar al Ejecutivo con motivo de la Expropiación Petrolera de 1938, director de la campaña presidencial del general Manuel Avila Camacho y Secretario de Gobernación de 1940 a 1945; año en que dimitió para presentarse a las elecciones presidenciales como candidato del Partido de la Revolución Mexicana, (PRM) transformado en esas fechas en el actual Partido Revolucionario Institucional (PRI). Asumió la presidencia del país el 1o de diciembre de 1946. Se desarrollaron amplios programas de vivienda popular, dando como resultado entre ellos, la construcción de Ciudad Satélite y los multifamiliares Juárez y Alemán. Así también el territorio de Baja California Norte se transformó en Estado. En cuanto al turismo, el gobierno de Miguel Alemán se destacó por su fuerte apoyo a tal sector, citándose a veces el incremento del turismo en Acapulco como parte de su obra. Otro hecho importante en el mandato de Alemán Valdés fue el derecho por primera vez, al voto de la mujer en las elecciones Municipales.

⁸ Se estableció cien hectáreas para tierras de riego, trescientas hectáreas para cultivos comerciales como azúcar o plátano, quinientas hectáreas para las zonas ganaderas.

funcionaría. Aseguró la Confederación Nacional Campesina CNC y echó a andar el proyecto más ambicioso de crecimiento agrícola en la historia mexicana.

La inversión del gobierno en el campo con respecto a la total bruta subió del 12% en el sexenio de Manuel Ávila Camacho al 20% en el de Alemán. Buena parte de ella se destinó a llenar de presas las zonas potencialmente productivas del país, aquellas que ya practicaban o estaban en condiciones de practicar una agricultura capitalista y moderna⁹. La Comisión de Irrigación a cargo de Adolfo Orive Alba se convirtió en la Secretaría de Recursos Hidráulicos. La irrigación fue importante, pero también se importaron treinta mil tractores; con el apoyo de la Fundación Rockefeller se desarrollaron nuevas variedades de trigo y maíz; se creó la Comisión del Maíz que distribuyó con eficacia las semillas mejoradas; se profesionalizó el manejo del Banco de Crédito Agrícola, canalizando sus fondos de manera preferencial a la pequeña propiedad; se abrieron al cultivo varias zonas de colonización; se creó en 1947 la compañía estatal Guanos y Fertilizantes, e inspiradas en la *Tennessee Valley Authority* de la era de Roosevelt, se crearon las comisiones para el desarrollo de la Cuenca del Río Papaloapan y la del Tepalcatepec.¹⁰

El ex presidente Cárdenas¹¹ reprobaba los cambios en la legislación agraria. Pensaba que propiciaban de nueva cuenta la concentración de la tierra en unas cuantas manos. Tenía razón ya que muchos políticos, utilizando su nombre o el de familiares, amigos o prestanombres, acapararon las tierras y se beneficiaron del crédito y la infraestructura. Cárdenas no llevó su disgusto al punto del rompimiento, ya que posteriormente colaboraría en la administración de Miguel Alemán. A principios del sexenio alemanista sobrevino la severa epidemia de fiebre aftosa que atacó a buena parte del ganado

⁹ Estas zonas las conformaban los Estados del norte de la República Mexicana como Sonora, Sinaloa, Chihuahua, Tamaulipas y Baja California.

¹⁰ Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Fábula Tusquets editores, México, 2002, p. 111

¹¹ Presidente de México en el periodo 1934-1940. Destacó por su apoyo a varias luchas de liberación, condenó diversas agresiones armadas en el mundo y tuvo un destacado papel internacional al otorgar el derecho de asilo a desplazados por motivos políticos. Durante su gobierno surgieron diversas organizaciones sindicales y políticas, reorganizó en algunos sectores el partido del Estado PNR hoy PRI, nacionalizó los ferrocarriles en 1937 y al año siguiente decretó la expropiación petrolera.

mexicano, Alemán procuró que Cárdenas dirigiera la campaña. Había dos posiciones encontradas frente al problema: el rifle sanitario recomendado por el gobierno estadounidense e instrumentado con rigor por el mexicano, o la vacunación. Cárdenas favorecía el segundo recurso y rechazaba la intervención yanqui en el asunto, por ello no aceptó la encomienda. Sin embargo, al poco tiempo recibe una oferta que dada su vocación humanitaria no podía rechazar. Alemán le encargó un plan para el desarrollo de la cuenca del río Tepalcatepec.¹²

El milagro político de México maravilló hasta 1968 a propios y extraños. Se dice que De Gaulle lo consideraba notable, que algunos gobiernos africanos enviaron especialistas para estudiarlo y analizarlo con miras a adoptarlo, que era la envidia de los dictadores militares latinoamericanos. Algunos profesores norteamericanos lo consideraban una excéntrica democracia con un partido único. Cuando la euforia por este modelo terminó, algunos definieron el sistema político mexicano como la mayor empresa moderna mexicana, y que ésta había sido obra del presidente empresario Miguel Alemán Valdés.

El sistema político mexicano era diferente del resto de las dictaduras y corrientes existentes en América Latina. El sistema mexicano al ser institucional era más moderno, con fundamento en la investidura presidencial y no en una persona que irrumpe en la escena política a través de un golpe de Estado. Otro rasgo importante es el principio a la no reelección, así como el respeto a las libertades cívicas. En él no existen el terror y métodos represivos. Por tradición política en México, el gobernante debía inspirar respeto y hasta temor, pero ser a la vez patriarcal.

Gabriel Zaid detectó una similitud entre el sistema mexicano con las grandes corporaciones como la *General Motors*. La empresa mexicana proporcionaba una gama amplísima de servicios a la sociedad: seguridad, estabilidad política, paz, crecimiento, económico, obras públicas, infraestructura, educación, salubridad y asistencia, seguro social, etc. No obstante, su principal objetivo era coordinar el poder

¹² Krauze, Enrique, *op. cit.* p.112

en el país. En su concepto, en México existía un “dinámico mercado de compraventa de obediencia y buena voluntad”.¹³

Al establecerse el sistema político mexicano, el presidente en turno nombraba secretarios, subsecretarios, oficiales mayores, senadores, diputados, jueces, magistrados, gobernadores, el regente del Distrito Federal, secretarios de gobierno, embajadores y demás funcionarios. Durante su administración, Alemán decidió ceder la llave a quienes verdaderamente sabían el cómo, cuándo y en qué medida. Un claro ejemplo fue la designación del secretario de hacienda y de los directores del Banco de México: Ramón Beteta y Carlos Novoa respectivamente.

El régimen alemanista concilió los intereses entre los trabajadores y empresarios, con el propósito de que olvidaran la lucha de clases y se propiciara el desarrollo del capitalismo, con la promesa de que ambos sectores saldrían beneficiados económicamente. El partido oficial Partido Revolucionario Institucional PRI organizó la Confederación Nacional de Organizaciones Populares CNOP cuyo fin era el coordinar al sector popular.

Gran Convención del PRM 1946

Sector	Número de delegados	Votos representados
Obrero	581	1748805
Popular	667	1938715
Campesino	719	2063962
Total	1967	5700729

Fuente: Robert K. Furtak, “El Partido de la Revolución y la estabilidad política de México”, UNAM, México, 1974 en Hernández Chávez, Alicia, México una breve historia, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p.425.

También la clase gobernante se repartía sus cuotas de poder, diputaciones, gubernaturas y otras para cuidar sus intereses. La deuda externa se incrementó a 346 millones de dólares, porque el gasto público aumentó, faltaron inversiones en áreas

¹³ *Ibid* p. 119

productivas y el gobierno recurrió al crédito externo. Como resultado, el peso fue devaluado un 90% y se cotizó a 8.65 pesos por dólar.

Datos económicos por periodo presidencial.

Presidente	Inflación	Valor del dólar	devaluación	Salario mínimo
Lázaro Cárdenas del Río	40%	\$4.85	34.72%	\$2.50
Manuel Ávila Camacho	126.19%	\$4.85	0%	\$4.50
Miguel Alemán Valdés	75.77%	\$8.65	78.35%	\$6.70

Fuente: http://www.economia.com.mx/inflacion_y_devaluacion.htm fecha de consulta 8 de junio de 2009.

La política exterior fue determinante en la manera en que Alemán condujo el país. Las relaciones en el exterior en el periodo alemanista están situadas en el contexto de la posguerra y por ello, todos los sucesos al respecto guardan una estrecha relación con la línea ideológica marcada por los Estados Unidos en los comienzos de la Guerra Fría. De acuerdo con estos lineamientos, se desarrollarían las políticas del presidente Alemán, incluso en el orden interno, porque en función de su interés en acelerar la industrialización en México, se vería obligado a recurrir al financiamiento externo. Por lo tanto, debía actuar de forma congruente con la perspectiva de las potencias capitalistas, sobre todo con Estados Unidos, ya que siguió manteniendo buenas relaciones que se reflejaron en las visitas recíprocas que hicieron los mandatarios de ambos países.¹⁴

Respecto a la relación de México con Estados Unidos, el gobierno alemanista se propuso varios objetivos y hubo de enfrentar algunos problemas. Entre los objetivos destacaron los siguientes: a) buscar apoyo financiero para realizar el proyecto económico; b) conseguir créditos para la industria petrolera; c) atraer la inversión extranjera; d) revisar el tratado comercial de 1942 para finalizar los compromisos contraídos en el mismo.¹⁵

¹⁴ Es importante mencionar que Miguel Alemán fue el primer presidente mexicano en hacer una visita oficial a Washington. También recibió en México al presidente estadounidense Harry S. Truman.

¹⁵ http://www.economia.com.mx/miguel_aleman_valdes.htm fecha de consulta: 17 de agosto de 2009

Ahora bien, entre los problemas que se suscitaron en las relaciones mexicano estadounidenses durante el gobierno de Alemán: uno se refiere a los braceros mexicanos que emigraron a los Estados Unidos a consecuencia de la falta de mano de obra en ese país durante la guerra mundial, y el otro tuvo lugar en el sector rural, provocado por la exigencia estadounidense de que el gobierno mexicano ordenara el exterminio de ganado en una campaña masiva contra la fiebre aftosa, ante la amenaza de que esta enfermedad llegara al territorio del país vecino.

1.1.2 Contexto económico del sexenio alemanista

El gobierno de Lázaro Cárdenas implantó en México el modelo de desarrollo económico conocido como “crecimiento hacia adentro”, cuya base era la industria tendiente a la sustitución de importaciones y elaboración de productos nacionales. Para lograrlo el régimen cardenista hizo necesaria la intervención del Estado en la economía nacional mediante la aplicación de una política de proteccionismo que ayudara a promover el desarrollo industrial implementando medidas como:

1. facilitar el acceso a los créditos;
2. crear una infraestructura adecuada;
3. exentar el pago de impuestos a determinadas industrias.

La administración siguiente encabezada por Manuel Ávila Camacho continuó los esfuerzos iniciados en el sexenio anterior para fortalecer la economía del país a través de la industrialización y consideró que la situación establecida por la Segunda Guerra Mundial era favorable para México y se dieron las primeras acciones destinadas a impulsar la industria nacional. Algunas de ellas fueron las siguientes:

- ✓ modificación a la Ley de Nacionalizaciones
- ✓ desaparición de impuestos gravosos
- ✓ exención de impuestos a industrias nuevas
- ✓ simplificación de trámites para obtención de créditos

- ✓ creación de instituciones cuya función fue la de promover nuevas industrias, destacando el Fondo de Fomento a la Industria y la Comisión Federal de Fomento Industrial.

De 1940 a 1955 las industrias textil, química, alimenticia, siderúrgica, metálica registraron un aceptable aumento en su producción gracias al apoyo otorgado a industriales por los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán.

Éste último siguió la línea de desarrollo a través de la industria del sexenio anterior. Para Lorenzo Meyer:

“La tónica de la administración de Alemán fue la de acelerar de manera espectacular el proceso de industrialización apoyando incondicionalmente la acción de la gran empresa privada, especialmente la nacional, y desarrollando un discreto anticomunismo, inevitable en el clima de guerra fría que se empezó a vivir entonces.”¹⁶

Alemán llevó a cabo una administración procapitalista durante su gestión en la cual fortaleció al sector empresarial en sectores agrícola, industrial y de servicios. Al ser la industrialización del país su principal objetivo, permitió la entrada de capitales extranjeros en gran cantidad. Durante este sexenio el PNB pasó de 32300 millones de pesos en 1946 a 45400 millones en 1952 (casi 47% de incremento), mientras que el ingreso per capita de 1393 a 1664 pesos. Es importante mencionar que a pesar de los enormes ingresos extranjeros que llegaban al país, la administración alemanista cometió un error al mal entender el concepto de industrialización por la simple creación de industrias, de las cuales la gran mayoría representaban empresas de lujo o de bienes innecesarios que poco ayudaban al desarrollo económico del país y enriquecían a unos cuantos.¹⁷

Durante la gestión de Ávila Camacho, la reserva monetaria había empezado a disminuir. No obstante, fue con Alemán quien en lugar de defenderla adoptando

¹⁶ Meyer, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio”, en Historia General de México, El Colegio de México, 2000, 901-902pp.

¹⁷ Chapoy Bonifaz, Alma, Ruptura del Sistema Monetario Internacional, UNAM, México 1979, p.164.

medidas necesarias, permitió que ésta disminuyera 110 millones de dólares (de 270 a 160 millones). La principal causa de esta baja en la reserva se debió al déficit en la balanza comercial al importar lo que el gobierno consideraba necesario para la industrialización del país. El saldo negativo en la balanza comercial aumentó de 149 a 220 millones entre 1946 y 1947. Ante la constante disminución de la reserva, el gobierno evitó a toda costa tomar medidas que perjudicaran los intereses de los sectores más poderosos del país, por lo tanto, con el fin de sostener el valor de la moneda, el gobierno decidió prolongar cuatro años más el Convenio de Estabilización con Estados Unidos y se fijó en 50 millones de dólares el límite para las compras de pesos mexicanos por el Fondo de Estabilización. Sin embargo cuando el nivel de la reserva fue insuficiente para apoyar el peso se decidió devaluar la moneda.¹⁸ El gobierno justificó su acción declarando que “la verdadera riqueza de un país no está en la paridad de su moneda frente al dólar”.¹⁹ El 22 de julio de 1948, el Banco de México desistió a seguir luchando por mantener la cotización de 4.85, se retiró del mercado de cambios y permitió que el peso buscara su paridad natural.

Ante este panorama el gobierno decidió tomar otras medidas como limitar el gasto público, mantener equilibrado el presupuesto, controlar el volumen de crédito así como las actividades del sistema bancario para evitar la expansión del circulante que impulsara los precios al alza, lograr que los bancos se limitaran a financiar actividades productivas, luchar contra el encarecimiento de la vida. Estas medidas se aplicaron de manera tardía y por tanto fueron poco eficaces. El tipo de cambio se estabilizó temporalmente en 6.90 pesos por dólar, pero el gobierno se percató que era necesario acentuar la devaluación por lo que en junio de 1949 el tipo de cambio se fijó en 8.65 pesos por dólar. Este año representó una recuperación económica para el país, ya que con el nuevo tipo de cambio se modificaron las condiciones del comercio exterior que junto con la recuperación de la economía estadounidense debido a la Guerra de Corea, se estimularon las actividades económicas. Se alentaron las exportaciones a la vez que se restringieron las importaciones. El turismo como actividad económica que

¹⁸ Es pertinente agregar que la elevación de los precios fue uno de los problemas a los que se enfrentó el presidente Alemán y constituyó también un factor determinante en la devaluación del peso en 1948.

¹⁹ Chapoy Bonifaz, Alma, *op. cit.*, p.164

comenzaba a explotarse, también jugó un papel importante en la recuperación nacional. Asimismo, en ese año entraron capitales extranjeros calculados en 319 millones de dólares. No obstante, la Reserva mostró nuevamente una baja en 1951 que continuó hasta 1952 principalmente porque estos capitales que se habían refugiado durante el conflicto de Corea regresaron a sus lugares de origen. Además algunos funcionarios próximos a dejar el poder decidieron sacar sus bienes para situarlos en el extranjero.

Con este nuevo panorama poco alentador, el gobierno consideró conveniente reducir el circulante a fin de evitar la inflación además de elevar el encaje bancario, restringir gastos gubernamentales, mantener sin aumento la deuda interna, canalizar el ahorro popular a inversiones productivas, limitar los créditos exteriores, atenuar las restricciones a las importaciones entre otras medidas.

La realización de obras públicas y el fomento a las actividades agropecuarias e industriales, exigió al gobierno fuertes erogaciones. La inversión pública aumentó su participación en la inversión nacional bruta de 31.6% en 1946 a 40.9% en 1952, habiendo llegado en 1950 a 44.7%. Para el financiamiento de la obras gubernamentales no fueron suficientes los recursos presupuestales y por tanto, hubo déficit en los dos primeros años y en el último del sexenio.²⁰

Durante su periodo presidencial, el país aumentó considerablemente su red de carreteras, vías férreas y obras públicas; se mejoraron los sistemas de riego y creció el reparto agrario. También se favoreció la inversión privada, con lo que incrementó el ritmo de industrialización del país. En la ciudad de México el crecimiento se aceleró, destacándose la construcción de unidades multifamiliares para los empleados de gobierno. Se diversificaron las industrias automotrices, de motores y electrodomésticos así como cadenas hoteleras.

Los resultados de su política hacia el campo fueron notorios. La tasa de crecimiento agrícola fue de 8%, 2.8% más alta que la del Producto Interno Bruto. El valor de la

²⁰ *Ibid* p. 165.

producción en varios cultivos comerciales se incrementó de manera impresionante: el principal producto de exportación, el algodón subió de 80 a 199 millones de pesos, el café pasó de 78 a 283 millones de pesos, el jitomate de 78 a 179, el azúcar de 159 a 292, el trigo de 139 a 375. Por su parte los dos productos más apreciados por la población desde tiempos prehispánicos, el maíz y el frijol se comportaban de forma similar de 680 a 1600 millones de pesos. La agricultura alimentaba a las ciudades y quedaba un remanente de exportación. El aporte de los productos agrícolas respecto a exportaciones subió de 44.3% a 55.7%. El presidente Alemán creó una nueva agricultura moderna mexicana, la cual subsidiaba el nuevo paradigma de riqueza mexicana: la industrialización centralizada en la Ciudad de México.

Miguel Alemán dotó a la industria de infraestructura eléctrica, energética, de comunicaciones y transportes. Asimismo, el gobierno coadyuvó al desarrollo empresarial mediante leyes impositivas, impuestos a las importaciones, fondos de inversión en la Nacional Financiera.

La industria creció a un promedio de 7.2% anual. En 1940 había trece mil establecimientos industriales en México, 65% de ellos se dedicaban a la producción de alimentos y textiles. En 1950 eran setenta y tres mil, 48% de esta proporción pertenecían a la industria alimenticia y textil. Las áreas más dinámicas eran las de productos químicos, celulosa y papel y siderurgia. La política de sustitución de importaciones²¹ se llevó a cabo en su máxima expresión, un ejemplo claro fue la creación de la empresa de refrescos *Jarritos* para competir contra *Coca-Cola*. Muchas de las empresas importantes del país se fundaron en este sexenio:

1. Condumex (conductores eléctricos)
2. ICA (la mayor constructora del país)
3. Grupo Chihuahua (celulosa)

²¹ Modelo basado en la doctrina económica que defiende la restricción de las importaciones para proteger la agricultura, el comercio o la industria de un Estado. Se compone de un conjunto de medidas gubernamentales restrictivas tendientes a proteger la economía nacional de manera temporal o permanente de la competencia extranjera a través de políticas directas como el establecimiento de cuotas o restricciones cuantitativas o indirectas como la aplicación de aranceles aduaneros.

4. Telesistema mexicano
5. Industrias Ruíz Galindo
6. Industrias Resistol
7. Industrias Nacobre ²²

La inversión extranjera principalmente norteamericana fluyó hacia diversas áreas: se abrieron fábricas textiles, huleras, químicas. A pesar de que la industrialización alemanista se desarrolló principalmente en la zona centro del país y en especial la capital, transmitió riqueza a la provincia. Se crearon empresas como TAMSA en Veracruz, Sosa Texcoco y Celulosa de Chihuahua.

En tiempos de Alemán, los negocios medianos se volvieron grandes y los pequeños medianos. A pesar de su apoderamiento del país, los alemanistas lo hicieron crecer. La industria de la construcción tuvo un desarrollo sin precedentes. Las carreteras se volvieron lo que los ferrocarriles en el porfiriato, símbolo de progreso. Se construyeron más de once mil kilómetros en el sexenio. La carretera de Cuernavaca fue la primer supercarretera, con carriles separados de ida y vuelta; la de México a Ciudad Juárez; la de Acapulco con un modesto puente sobre el Río Mezcala. A la par del desarrollo carretero, Alemán también realizó obras ferrocarrileras como la que cruza el desierto de Altar en Sonora, conectó a Baja California con el resto del país.

La fiebre constructora incluyó otros ámbitos además de carreteras y presas. Fue en este periodo que se terminó la titánica obra de conducción de aguas desde la laguna del Río Lerma hasta la Ciudad de México. Asimismo se inauguró la moderna red de aeropuertos: México, Acapulco, Tijuana, Ciudad Juárez.

El turismo era una actividad prioritaria para Alemán. Antes de su gestión, Acapulco era poco más que un pintoresco y tranquilo puerto enmarcado por el fuerte de San Diego. Había unos cuantos hoteles de tradición española o estilo colonial californiano, playas con palapas y sillas de maderas, barcazas de pescadores en el mar. Miguel Alemán lo revolucionó al construir un aeropuerto, urbanizando la bahía de Puerto Marqués y

²² Krauze, Enrique, *op. cit.* p.113

ampliando la gran calzada panorámica que circunda la bahía y que lleva su nombre. Acapulco se desarrolló con el apoyo brindado en su sexenio y con el impulso que continuó dándole durante los años cincuenta. El puerto se llenó de modernos hoteles y un ambiente cada vez más internacional.

Otra de las grandes urbanizaciones del periodo de Miguel Alemán se dio en la Ciudad de México. Para 1940, la capital del país tenía 1, 757, 530 habitantes en un país de 20, 000, 000 de personas. A partir de los años veinte y durante los treinta, las familias de clases medias empezaron a dejar sus viviendas en el centro de la ciudad que poco a poco se llenaba de arrabales y vecindades para mudarse a nuevas colonias de la periferia. Las familias ricas desde tiempos de Porfirio Díaz vivían por lo general en la colonia Juárez o en las Lomas. Los nuevos ricos creados a partir de la revolución preferían la Roma, la Condesa o Lindavista. En los años cuarenta la clase media vivía en la Roma sur, Polanco, la Condesa, la Hipódromo o más al sur en la naciente Del Valle o en el antiguo Tlacopac. En Tacubaya, Coyoacán, San Ángel, Tlalpan o Mixcoac todavía se respiraba el aire de provincia.

Con la llegada de Miguel Alemán al poder, la fisonomía de la ciudad cambió vertiginosamente. Fue él quien tuvo la visión de entubar el Río de la Piedad y construir la primera vía rápida dotada de pasos a desnivel: el Viaducto Miguel Alemán de 1950. Abrió la avenida División del Norte y prolongó la avenida de los Insurgentes hasta Ciudad Universitaria, que se construía a pasos agigantados en los pedregales del sur. En 1949 se construyó la primera vivienda vertical, el multifamiliar Miguel Alemán obra de Mario Pani asociado con el ingeniero Bernardo Quintana fundador de la ICA. En esta época aparecen grandes tiendas departamentales norteamericanas como *SEARS* y *Woolworth*, las cuales construyeron sus sedes en la avenida de los Insurgentes, los primeros edificios con estacionamientos y se abría una nueva colonia residencial: Jardines del Pedregal de San Ángel creación del arquitecto Luis Barragán. En el Pedregal los políticos alemanistas construyeron mansiones. Significativamente dos senadores del Partido Revolucionario Institucional PRI y futuros presidentes de la república fincarían en aquella zona: Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz. El Pedregal era la colonia de la revolución institucional.

Junto a esta nueva colonia, la Ciudad Universitaria fue construida, en un terreno del Pedregal de San Ángel y con la participación de varios arquitectos de la generación de Alemán, se construyó un inmenso conjunto en el que destacaban varios edificios como la Biblioteca Central de Juan O´Gorman o el estadio de Augusto Pérez Palacios con un costo de 25, 000, 000 de dólares.

Lorenzo Meyer establece lo siguiente:

“Al concluir su periodo en 1952, la herencia cardenista había quedado definitivamente desprovista de todos los elementos que obstaculizaban la rápida capitalización del país a través de una vía capitalista con una decidida intervención del Estado como rector del proceso económico. De ahí en adelante no se volvería a oír hablar en círculos oficiales del `socialismo mexicano`, aunque el vocabulario gubernamental tampoco se esforzó en destacar la naturaleza puramente capitalista del desarrollo. Se prefirió, en cambio, hacer una referencia a una `economía mixta`, cuya definición precisa no se dio, pero que se suponía que recogía los mejores elementos de los dos grandes sistemas económicos que se disputaban la hegemonía mundial: el socialismo soviético y el capitalismo enmarcado por el Estado de bienestar. La otra consecuencia del progreso económico alemanista fue acentuar la desigual distribución del ingreso con la baja del poder adquisitivo de los grupos populares.”²³

En este sexenio el país creció en infraestructura, se desarrolló en el aspecto industrial, se urbanizó y creció la desigualdad económica, unos cuantos se enriquecían y otros fueron afectados por la devaluación y encarecimiento de los precios.

1.1.3 Contexto social del sexenio alemanista

La población mexicana ha sufrido transformaciones importantes desde 1940, cuando el país ingresó a una etapa de desarrollo en la que el crecimiento económico impactó en la elevación de nivel de vida y de cultura de la población, como producto de la aplicación efectiva de una moderna tecnología sanitaria y de mejores sistemas educativos, médicos y asistenciales. El sexenio de Alemán continuó con las políticas

²³ Meyer, Lorenzo, *op. cit.* p.902.

de salud iniciadas en la gestión anterior como la Ley del Seguro Social, la cual dio origen al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Fue en el periodo alemanista que se construyó el edificio sede de esta institución dedicada a prestar servicios de salud a los mexicanos. Además fue construido el hospital de La Raza.

Un aspecto importante para la administración alemanista fue la educación. Con Manuel Ávila Camacho se pretendió combatir el analfabetismo mediante la Campaña Nacional contra el Analfabetismo. Durante la siguiente administración, Alemán Valdés creó la Dirección General de Alfabetización buscando el mismo fin. En 1947, se fundó la Dirección General de Enseñanza Normal, se reorganizó el Instituto Nacional de Pedagogía, y la Escuela Normal Superior quedó instalada definitivamente en su nuevo edificio. Fueron establecidas las Misiones Culturales, las cuales operaban más del 50 % de ellas en centros rurales y se estableció el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

En 1948, fue creado el Consejo Técnico y el Instituto Federal de Capacitación de Magisterio de Educación Física. También fue instaurado el Consejo Técnico de Enseñanza Superior e Investigación Científica. Se instaló el Museo Nacional de Artes Plásticas y se logró la terminación de la Escuela Nacional de Maestros.

Su política, trató de apoyarse en la industrialización y recuperación económica del país. Tomó el modelo de la llamada escuela unificada que había resultado de la Segunda Guerra Mundial en Europa. La escuela unificada pretendía en pocas palabras, facilitar el acceso a la enseñanza media y superior sin distinciones de tipo económico o social.

Pero entre los logros más sobresalientes del gobierno de Miguel Alemán en materia educativa destaca la creación del Instituto Indigenista, la construcción de la Ciudad Politécnica, de la Ciudad Universitaria, de la Escuela Nacional de Maestros, de la Escuela Naval de Veracruz y de la Escuela de Aviación Militar de Zapopan, Jalisco.

1.2 El cine mexicano del sexenio de Miguel Alemán.

El cine de la época de oro fue una industria importante generadora de ingresos y empleos que además logró reconocimiento internacional. En esta época el cine abordó un gran número de géneros que a través de las estrellas que protagonizaban las historias reflejaron el crisol cultural del México de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta.

1.2.1 El contexto de la época de oro del cine nacional.

Al finalizar la revolución, el país se reconstruyó y fincó las bases de la nación moderna. Durante los años treinta desde el periodo conocido como maximato²⁴ y durante el periodo de Lázaro Cárdenas, el Estado se fortaleció tanto en lo político como en lo económico y se vislumbró en la industria el futuro de México. En estos años el país contaba con 16 millones de habitantes. El radio era un medio popular de entretenimiento.

En estos años inicia la industria cinematográfica nacional, la exhibición de películas en los años treinta encuentra un público fervoroso. En 1931 el Estado decretó una campaña de aranceles que afectó la exhibición de cine norteamericano, el cual abastecía el 90% del tiempo de pantalla. El Estado buscó con esta medida proteger una incipiente industria cinematográfica mexicana. En estos años surgen cuatro estudios cinematográficos:

1. La Compañía Nacional de Películas
2. México Films
3. Industrial Cinematográfica

²⁴ Se denomina maximato al periodo comprendido entre 1928 y 1934 durante el cual la política mexicana estuvo dirigida por Plutarco Elías Calles. El periodo de seis años que constituyó el maximato contó con tres gobernantes:

1. Emilio Portes Gil (1928-1930)- Fue nombrado presidente interino a falta de presidente electo (el General Obregón ganó las elecciones presidenciales el 10 de julio de 1928 y fue asesinado el 17 de julio de 1928 por un fanático católico).
2. Pascual Ortiz Rubio (1930-1932)- Presidente constitucional que renunció dos años después de tomar posesión.
3. Abelardo Rodríguez (1932-1934)- El tercero de los presidentes del maximato quien si ocupó el cargo de instrumento del General Calles.

4. Clasa (Cinematográfica Latinoamericana S.A.)

Éstos contaban con equipos y posibilidades técnicas mayores a las de los demás, así como grandes ambiciones artísticas y comerciales.

En los años cuarenta la industria se fortalece, incluida la cinematográfica en la cual existieron mayores oportunidades técnicas y económicas para lograr un cine de calidad. A la par de este proceso maduraron los géneros, los directores contaban con mayores recursos económicos y surgieron los grandes astros del cine nacional.

Esta década representó un periodo de transición, de gobiernos militares a civiles siendo Miguel Alemán el primer presidente civil. Para muchos fueron años de contraste entre las costumbres añejas y los nuevos usos y modales (en estos años se insistía en ofrecer una imagen de modernidad).

Durante el alemanismo se ostenta un tono cosmopolita y se alardea de la vida nocturna. Clubes como el *Ciro's*, el *Variety Club*, el *Waikikí* son populares en estos años. Asimismo, los deportes representaban formas de entretenimiento populares como los toros, el fútbol, el box y la lucha libre. Al igual que en la década anterior la radio seguía siendo un medio de comunicación popular. La gente escuchaba especialmente en la XEW la voz de Agustín Lara, Pedro Vargas, Cri-Crí y Lucha Reyes. Fue en la gestión de Alemán que los ritmos tropicales alcanzan mayor popularidad: Dámaso Pérez Prado y su mambo es un claro ejemplo.

En el México de los años cuarenta coincidieron una serie de ventajas para la industria cinematográfica. Son años en que la pantalla grande cuenta con un gran número de adeptos, pues tanto en el país como a nivel mundial el gusto por el cine se incrementa. Asimismo el conflicto bélico mundial con sus consecuencias redujo la competencia del cine nacional (Hollywood reducía su producción de películas, España se reconstruía de la Guerra Civil y Argentina padecía un boicot de película virgen por parte de los Estados Unidos). Esta situación propició el auge de la industria cinematográfica. Eloy Poire señalaba en esos años

“México es el país indicado para meca de la producción hablada en castellano”²⁵

Por su parte, Alejandro Galindo indica:

“el cine mexicano resultaba en esos momentos el único que cantaba, y que cantaba dulce, bien y bonito”.²⁶

1.2.2 La época de oro del cine mexicano

Se ha considerado cualquier película mexicana en blanco y negro como perteneciente a la Época de Oro. Siendo puristas, los verdaderos "años dorados" corresponderían a los coincidentes con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

En estos años, factores políticos influyeron enormemente en el desarrollo del cine mexicano. Uno de ellos fue la postura del gobierno mexicano ante la guerra. En 1942, tras el hundimiento de barcos petroleros mexicanos por submarinos alemanes²⁷, el Presidente Manuel Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón). Esta postura oficial colocó al país en medio del conflicto de parte de los Aliados.²⁸

La decisión de Ávila Camacho salvó, colateralmente, al cine nacional de la extinción. La guerra había causado una disminución en la producción de muchos bienes de consumo, el cine incluido. Los materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine se consideraban importantes para la fabricación de armamento (la celulosa, por ejemplo). Esto racionó la producción cinematográfica norteamericana, además de que el cine europeo sufría porque la guerra se desarrollaba en su territorio.

²⁵ Poire, Eloy, El brillante futuro de nuestra industria cinematográfica. Anuario del cine gráfico Núm. 500, Ed. Mar, México, 1943, pp. 133-134

²⁶ Galindo, Alejandro, El cine mexicano, Edamex, México, 1986, p. 91.

²⁷ En mayo de 1942 ocurre un hecho que marcó indignación en México, el hundimiento de dos buques petroleros por submarinos alemanes. Como resultado de este incidente, México dejó su neutralidad y se declaró en estado de guerra con los países del Eje el 22 de mayo. Los veintiún sobrevivientes del primer buque hundido llegaron a Miami en condiciones deplorables. El 14 de mayo de 1942 cerca del faro apagado de Fowey Rocks, el barco tanque había sido torpedeado por un submarino. Este fue el Potrero del Llano, en honor a uno de los más productivos pozos petroleros del estado de Veracruz. El 20 de mayo del mismo año, otro buque mexicano fue atacado en el Estrecho de Florida. Este fue el Faja de Oro que regresaba a Tampico tras haber dejado 56 mil barriles de crudo en Marcus Hook y Delaware.

²⁸ García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, P.120

En 1942, la industria de cine mexicano no era la única importante en español, Argentina y España poseían ya un lugar dentro del cine de habla hispana. Ambos países se declararon neutrales durante el conflicto (España acababa de salir de su propia Guerra Civil). Sin embargo, en la práctica, las dos naciones mantuvieron vínculos más que ligeros con Alemania e Italia.²⁹

La decisión de alinearse con los Aliados trajo para México un estatus de nación favorecida. El cine mexicano nunca tuvo problemas para obtener el suministro básico de película virgen, dinero para la producción y refacciones necesarias para el equipo. España y Argentina nunca tuvieron un apoyo semejante por parte de Alemania o Italia, y el curso de la guerra marcó también el rumbo de las cinematografías de estos países.

En el panorama nacional, la situación de guerra también benefició al cine mexicano porque se produjo una disminución de la competencia extranjera. Aunque Estados Unidos se mantuvo como líder de la producción cinematográfica mundial, muchos de los filmes realizados en ese país entre 1940 y 1945 reflejaban un interés por los temas de guerra, ajenos al gusto mexicano. La escasa producción europea tampoco representó una competencia considerable.

El auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva generación de directores: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez, por mencionar a algunos. Para el público, sin embargo, fue más interesante la consolidación de un auténtico cuadro de estrellas nacionales. María Félix, Dolores del Río, Miroslava, Pedro Infante, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Jorge Negrete, Sara García, los hermanos Fernando, Domingo, Julián y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova, Rubén y Gustavo Rojo, Emilia Guiú, Carmen Montejo, Martha Roth, Armando Calvo, Elsa Aguirre, Joaquín Pardavé, David Silva, Katy Jurado, Antonio Badú, por nombrar algunos, los cuales serían las figuras principales de un "*star system*" sin precedentes en la historia del cine en español³⁰

²⁹ García Riera, Emilio, *op. cit.* p. 122

³⁰ *Ibid* p. 126



1



2



3



4



5



6



7



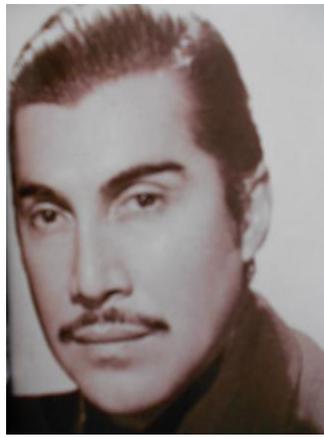
8



9



10



11



12

1. Elsa Aguirre
2. Pedro Armendáriz
3. Pedro Infante
4. Dolores del Río
5. María Félix
6. Jorge Negrete
7. Katy Jurado
8. Marga López
9. Mario Moreno "Cantinflas"
10. Sara García
11. Emilio "Indio" Fernández
12. Fernando Soler

En esos años, el cine mexicano abordó más temas y géneros que en ninguna otra época. Obras literarias, comedias rancheras, películas policíacas, comedias musicales y melodramas, formaron parte del inventario cinematográfico mexicano de aquellos años.

El cine de Emilio Fernández fue el único de esa época que mantuvo una relación abierta con el tema revolucionario. Curiosamente, el cine mexicano de la Época de Oro ha quedado "marcado" por la estética de la Revolución, aunque en realidad fueron pocas las películas que se realizaron con ese tema durante la guerra, y casi todas fueron filmadas por Fernández.

El cine de Emilio "Indio" Fernández es el que mejor asimiló la herencia estética de Eisenstein³¹. El famoso estilo fotográfico de Gabriel Figueroa fue producto directo de aquellas inolvidables imágenes plasmadas en ¡Qué viva México! (1930-1932).

Flor silvestre (1943), María Candelaria (1943), Las abandonadas (1944) y Bugambilia (1944) fueron los primeros éxitos de Fernández y su grupo. La perla (1945) con Armendáriz y María Elena Marqués, y Enamorada (1946) con Armendáriz y María Félix, terminaron de consolidar a Fernández como el director mexicano más importante durante la Época de Oro.

A diferencia de Fernández, otro director importante de esta etapa, Julio Bracho se centró en realizar un cine más urbano con tintes intelectuales. Algunas de sus películas más famosas son: ¡Ay que tiempos de Don Simón! de 1941, Historia de un gran amor y Distinto amanecer ambas de 1943.

Al terminar la guerra, el cine mexicano gozó del prestigio que había alcanzado durante unos años más. Sin embargo, el repunte del cine norteamericano y la aparición de la televisión representaron una seria amenaza para una cinematografía que ya daba señales de cansancio. Hubo quienes advirtieron, durante la guerra mundial, los problemas que el fin de ella traería al cine mexicano; a la época de las "vacas gordas" sucedería la de las "vacas flacas", según la metáfora bíblica empleada entonces para definir la situación.

³¹ Eisenstein, Sergej Mihajlovich (1898-1948). Director cinematográfico soviético. Tras de una destacada labor de pintor, decorador, cartelista y director teatral, logró con el filme La huelga (1924) su primer éxito en el cine, que confirmó esplendorosamente con El acorazado Potémkin (1925), considerada por los principales críticos de diversas tendencias como la mejor película de todos los tiempos. En ella brillaba ya la cualidad que habría de ser constante de toda su obra, la perfección del montaje, realizado con precisión científica y sentido dialéctico: la intensidad del discurso cinematográfico llegaba a tal punto que creaba una impresión de sonoridad, aun tratándose de un filme mudo. Realizó luego Octubre (1927) y La línea general (1929). Marchó a América en 1929, pero no llegó a un acuerdo para filmar con la Paramount estadounidense. En México inició la producción que había de llamarse Que viva México, cuyo rodaje hubo de interrumpir; los materiales ya impresionados fueron utilizados, abusivamente y contra el parecer de su autor, para montajes de intención comercial. Volvió a la URSS, donde realizó El prado de Bezhin (1935) y Alexander Nevsky (1938). Posteriormente conoció dificultades y amarguras a causa de la política cultural estalinista, pero aun así pudo realizar Iván el Terrible (1943-45), proyectada como trilogía, sólo pudo llevar a cabo antes de morir la primera y la segunda partes y esta última, prohibida por Stalin, no pudo exhibirse hasta 1958. Fue un creador genial, de temperamento épico y lírico a la vez, de prodigiosa inventiva, que dejó una huella indeleble en la cinematografía mundial.

Las alternativas de esa post-guerra de las “vacas flacas”, últimos años a la vez en que el cine no hubo de competir con la televisión, se reflejaron en el número de largometrajes mexicanos de ficción producidos: si en 1946 fueron 72, se descendió en 1947 a 57, y eso pareció confirmar una previsible situación de crisis.

En 1946 asumió la presidencia el veracruzano Miguel Alemán Valdés (1946-1952). La llegada al poder de Alemán representó un cambio importante dentro de las estructuras del poder político en México. Alemán era el primer civil que llegaba a la presidencia desde 1932.³²

Entre 1946 y 1950 ocurrieron cosas importantes dentro del cine nacional: Emilio Fernández consolidó su fama mundial al obtener distintos premios internacionales; el director español Luis Buñuel inició la etapa mexicana de su filmografía; y Pedro Infante se convirtió en el actor más popular de nuestro país.

A pesar de ello, el cine mexicano comenzó a manifestar síntomas de no estar del todo bien. Para preservar el ritmo de trabajo alcanzado durante la guerra, las compañías productoras decidieron abaratar los costos de producción de las películas. El abaratamiento no podía lograrse disminuyendo el número muy crecido durante la guerra, de trabajadores del cine, ya fuertemente apuntalados por sus derechos sindicales, ni bajando sus sueldos, que eran bastante altos, sobretodo en el caso de las estrellas mexicanas que ganaban el doble que sus colegas argentinas y españolas. Sólo quedaba el recurso de abaratar la producción misma con películas hechas en tres semanas o menos, cuando se tenían por cinco las mínimas necesarias para lograr un cine decoroso. De esta manera proliferaron los llamados "churros": películas de bajo presupuesto, filmadas en poco tiempo y de mala calidad en general.³³

Así el cultivo sistemático del “churro” fue visto como el único modo posible de preservar las posiciones ganadas por los trabajadores del cine durante la guerra. Esa política

³² *Ibid* p. 127

³³ *Ibid* p. 128

debió ser auspiciada por el Banco del Cine, convertido ya en 1947 en Banco Nacional Cinematográfico y por las compañías distribuidoras dependientes del propio banco.

Bajo el gobierno de Alemán se decretó la Ley de la Industria Cinematográfica. Esta ley fue decretada por el Congreso de la Unión en 1949. En ella se dejaba a la Secretaría de Gobernación, por conducto de la Dirección General de Cinematografía, el estudio y resolución de los problemas relativos al cine. Esta decisión -que con el tiempo afectaría negativamente al desarrollo de nuestro cine- fue tomada por la necesidad de controlar al monopolio de la exhibición cinematográfica que existía en esos años. Esa era una forma legal de sujetar al monopolio, pero no de destruirlo. Por otra parte la ley se inspiraba en normas hollywoodenses, como lo vieron algunos tratadistas jurídicos, para tratar diversos puntos, entre ellos el de la censura. El reglamento de la ley prohibía al cine los “ataques a la moral”, entendiendo por ellos los ofensivos “al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres”.³⁴

Para 1949, la exhibición de películas en la República Mexicana estaba casi totalmente controlada por un grupo encabezado por el norteamericano William Jenkins. Este sujeto estaba asociado en el estado de Puebla con Maximino Ávila Camacho, gobernador de la entidad durante la presidencia de su hermano Manuel, y secundado por Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Iglesias. Para 1949, el grupo de Jenkins controlaba el 80% de las salas de cine del país y podía ejercer por ello sobre los productores de cine una fuerte presión, obligándolos a desvalorizar los resultados de su trabajo y a someterse a las leoninas exigencias económicas del monopolio. El monopolio logró el apoyo de productores como Gregorio Wallerstein³⁵. Al pasar el control del cine a la Secretaría de Gobernación, Alemán intentó dismantelar el monopolio, al mismo tiempo que dio el primer paso para la burocratización del cine, un lastre que la industria ha arrastrado hasta nuestros días.

³⁴ *Ibid* p. 129

³⁵ Productor de cine que comenzó su carrera cinematográfica al fundar la compañía Filmadora Mexicana en 1941. Fue impulsor de grandes estrellas del cine nacional y realizadores. Durante su labor productiva formó tres empresas: Filmex, Cima Films y Cumbre Films. Ocupó en dos ocasiones la presidencia de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM).

Durante el gobierno del presidente Alemán se aceleró el desarrollo económico del país iniciado en el sexenio anterior. Eso significó el crecimiento de la industria y de los servicios correspondientes. En consecuencia una gran población antes rural se desplazó a las ciudades, principalmente al Distrito Federal. Al tiempo en que crecía por ello el número de obreros se formaba una nueva y masiva clase media urbana. El proceso económico y social se reflejó en el cine mexicano de la época.³⁶

La imagen cinematográfica del sexenio de Miguel Alemán está constituida por la rumbera y el arrabal. Más de cien películas con esos temas se filmaron durante su período de gobierno.

El género de las rumberas, y el cine que mostraba la vida en los barrios pobres de la ciudad, reflejaban el fenómeno de la creciente urbanización del país. La población de la ciudad de México había aumentado entre 1940 y 1950 más que en toda su historia.

Por otra parte, el cine de rumberas representaba una opción atractiva para una industria cinematográfica ansiosa de encontrar la manera de filmar más por menos dinero. Casi todos estos filmes contaban, con algunas variantes, la misma historia: una chica humilde de provincia llegaba a la ciudad, era "devorada" por la maldad imperante en la urbe, y quedaba condenada a bailar en el cabaret hasta encontrar la redención, además de que era acosada y estaba subyugada por un "padrote". El doble mensaje hipócrita hacía abominable el destino de la heroína y exaltante al cabaret, réplica convencional en estudio de los verdaderos que proliferaron por la época en la Ciudad de México.³⁷

Algunos personajes importantes y representativos de la época son: María Antonieta Pons en películas como Ángel o demonio, La bien pagada y La reina del mambo, Meche Barba en Cortesana, La venus de fuego y Una mujer con pasado, Emilia Guiú en Pecadora y Perdida, Esther Fernández en De pecado en pecado, Gloria Marín en La venenosa, Rosa Carmina en La traicionera, Leticia Palma en Hipócrita y Ninón Sevilla

³⁶ *Ibid* p. 132

³⁷ *Ibid* p. 134

en Aventurera y Sensualidad. Dentro de los papeles del llamado padrote los actores que los encarnaron fueron Rodolfo Acosta, Tito Junco y Víctor Parra. Sin embargo las figuras más sobresalientes de este género fueron el director Alberto Gout y la vedette Ninón Sevilla.³⁸

En este tipo de cine se producían muchos números musicales que salvaban los hoyos de las tramas. La convención aceptaba que intérpretes famosos cantaran o bailaran en cabaretuchos infames, o que estos dispusieran de amplios espacios cinematográficos. La máxima expresión fue la música de Agustín Lara, el compositor apareció en muchas películas del género como Perdida con Emilia Guiú en 1949 y La mujer que yo amé a lado de Elsa Aguirre en 1950. Además de él mismo, solían interpretar su música cantantes como Toña la negra, Pedro Vargas y Ana María González. Por otra parte la música tropical abundante en el cine de cabaret, solicitó la presencia de cubanos como Silvestre Méndez y su conjunto musical, el bailarín Kiko Mendive y desde 1949, Dámaso Pérez Prado, inventor del muy triunfante mambo. Ese talentoso y original músico apareció por primera vez con su orquesta en Perdida, y fue animador de Al son de mambo en 1950, con Amalia Aguilar y Resortes. Asimismo, desde 1948 intervino en muchas películas mexicanas el famoso trío Los Panchos, intérpretes de canciones románticas.

Se trató también de convertir en actrices a varias de las bailarinas exóticas que perturbaban con sus meneos, ombligos y otras partes desnudas de sus cuerpos a los clientes de los cabarets y teatros frívolos de la época. La más célebre de ellas fue Yolanda Montes Tongolele.³⁹

El cine de arrabal, cuya máxima figura fue sin duda el inolvidable "Pepe el Toro" del filme Nosotros los pobres (1947) de Ismael Rodríguez, representaba el espejo en el cual se miraban los provincianos que llegaban a la capital con la esperanza de encontrar un futuro más promisorio.

³⁸ *Ibid* p. 135

³⁹ *Idem*

Pedro Infante, provinciano que había triunfado en la capital sin perder su raíz sinaloense, representaba el modelo a seguir. Ya fuera en Los tres García (1946), Nosotros los pobres (1947), Ustedes los ricos (1947), o Los tres huastecos (1948), Infante encarnó las aspiraciones de millones de mexicanos que, simplemente, querían ser como él en sus películas.⁴⁰

A la par del inicio de la administración de Miguel Alemán, Luis Buñuel llegó a México en 1946, casi veinte años después de haber estremecido al mundo con sus filmes surrealistas Un perro andaluz (1928) y La edad de oro (1930). Su llegada a nuestro país no causó gran revuelo, pues se consideraba a Buñuel como un cineasta que había agotado pronto sus capacidades.

Después de dos incursiones en el cine comercial dentro de las cuales se encuentran El gran casino, con Libertad Lamarque y Jorge Negrete, la cual era un churro que se le había pedido y que como resultado fue un churro muy bueno. Buñuel sorprendió de nueva cuenta al mundo con Los olvidados (1950), filme que lo volvió a colocar en el panorama internacional. A los 50 años de edad, Buñuel comenzó en México la etapa más fructífera de su filmografía, de la cual destacan títulos como Susana (Carne y demonio) con Rosita Quintana (1950), Subida al cielo con Lilia Prado (1951), Él con Arturo de Córdova (1952), La ilusión viaja en tranvía con Lilia Prado (1953), Ensayo de un crimen con Miroslava (1955), Nazarín con Marga López y Francisco Rabal (1958) y El ángel exterminador con Silvia Pinal.(1962). Casi en todas estas cintas se puede observar que uno de los temas favoritos de Buñuel era el erotismo y la tentación por la carne.⁴¹

Como se mencionó en párrafos anteriores, de los tres países de lengua castellana con industria cinematográfica, México fue el único aliado de los Estados Unidos. A pesar de mantenerse como países neutrales, España y Argentina, simpatizaban de manera notoria con los regímenes de Hitler y Mussolini. El papel de aliado brindó a México

⁴⁰ *Idem*

⁴¹ Monsivaís, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Historia General de México, El Colegio de México, México, 2000, p.1064

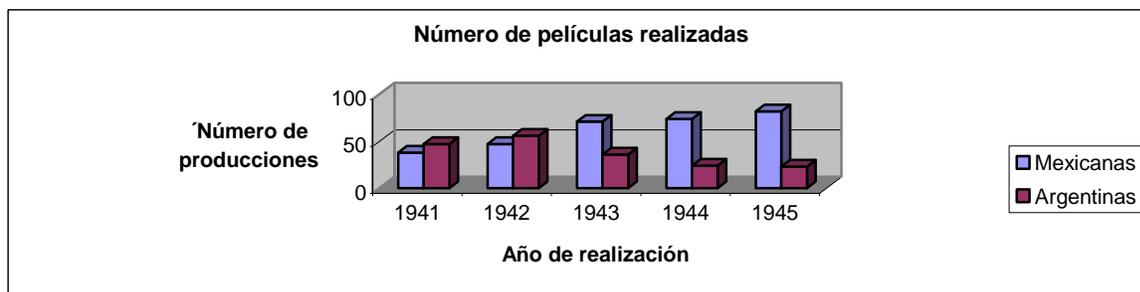
apoyo por parte del vecino país del norte.⁴² Con el fin de difundir el cine mexicano entre los países hispano-parlantes del continente, los Estados Unidos decidieron apoyar el cine de México. La Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington dirigida por Nelson Rockefeller previó en 1943 brindar ayuda norteamericana al cine mexicano en tres renglones básicos:

1. refacción de maquinaria para los estudios
2. refacción económica a los productores de cine
3. asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.⁴³

A diferencia del cine argentino que se vio afectado por el suministro de película virgen, México no enfrentó este problema lo cual se refleja en la siguiente tabla.

		Número de películas realizadas				
		1941	1942	1943	1944	1945
México		38	47	71	74	82
Argentina		47	56	36	24	23

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.121



Fuente: Elaboración propia

⁴² En 1943 el War Activities Committee formado en 1941 por los sectores fílmicos de Hollywood y el Pentágono definen la estrategia a seguir durante la guerra y México aparece como el perfecto relevo para surtir a los mercados latinoamericanos acostumbrados al cine.

⁴³ García Riera, Emilio, *op. cit.* p.120

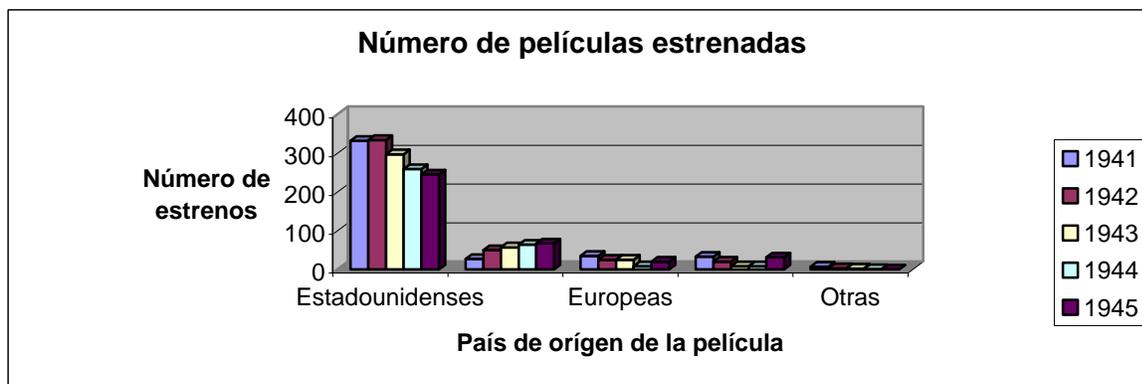
Algunas firmas hollywoodenses se cobraron la ayuda estadounidense a su modo la ayuda prestada al cine nacional, al obtener posteriormente beneficios de éste último. En 1944 la *Metro Goldwyn Meyer* estrenó en México algunas de sus películas dobladas al español como Gaslight (la luz que agoniza) de George Cukor, pero las autoridades mexicanas no tardaron en prohibir la práctica del doblaje por atentar contra las ventajas del cine nacional en los mercados de habla hispana. La RKO tuvo más suerte al participar con un 50% en la construcción de los estudios Churubusco, los más grandes de América Latina, así como coproducir y distribuir la primera película filmada en dichos estudios: La Perla (1945).

Como ya se ha señalado el conflicto bélico mundial propició una situación benéfica al cine nacional al disminuir la competencia extranjera. El siguiente cuadro comparativo muestra el número de películas estrenadas en México durante la época de oro así como en otras regiones con industria cinematográfica.

Número de películas estrenadas

Películas	1941	1942	1943	1944	1945
Estadounidenses	332	334	297	259	245
Mexicanas	27	50	57	64	67
Europeas	35	25	25	8	20
Argentinas	33	20	8	8	31
Otras	7	3	2	1	0
Totales	434	432	389	340	363

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.121



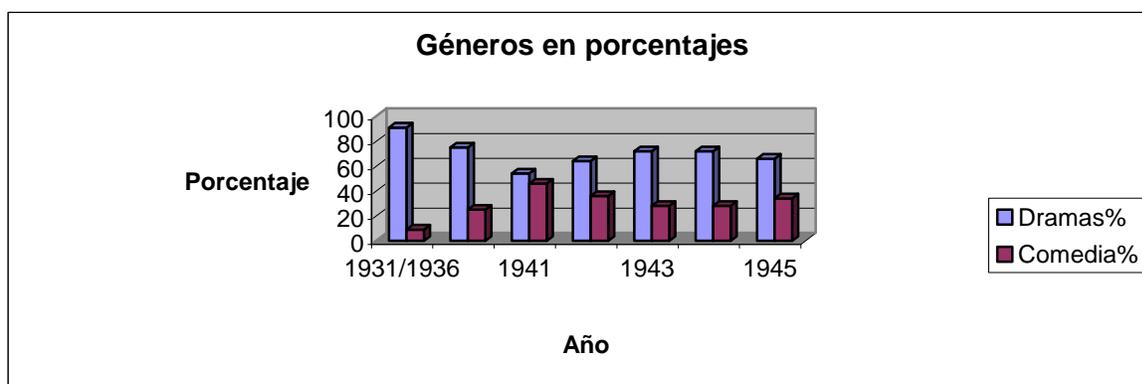
Fuente: Elaboración propia

En la época dorada del cine nacional se realizaron cintas de diversos géneros a causa del proceso de concentración capitalista. Los siguientes cuadros muestran en porcentajes y por año los géneros más populares producidos en este periodo.

Géneros en porcentajes

	1931-1936	1937-1940	1941	1942	1943	1944	1945
Dramas %	91	75	54	64	72	72	66
Comedias %	9	25	46	36	28	28	34

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.124.



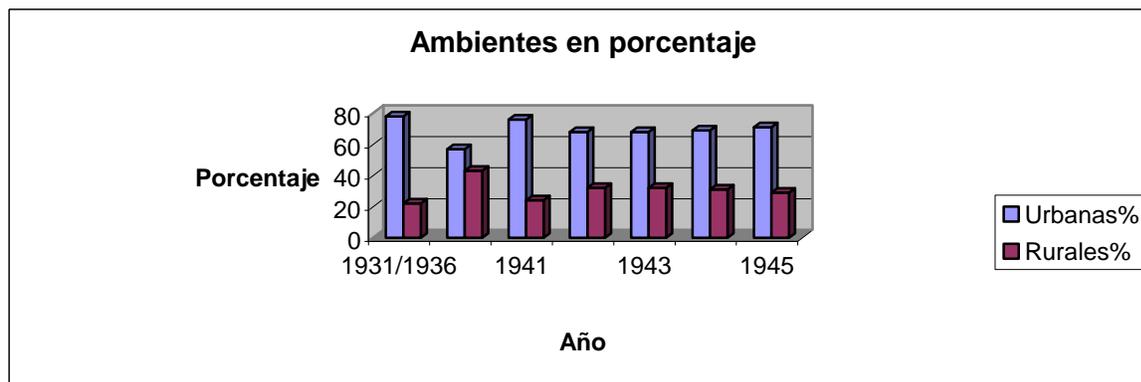
Fuente: Elaboración propia

También hubo una gran producción de películas de ambiente urbano y rural como lo muestra la siguiente tabla.

Ambientes en porcentajes

	1931-1936	1937-1940	1941	1942	1943	1944	1945
Urbanas %	78	57	76	68	68	69	71
Rurales %	22	43	24	32	32	31	29

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.124.



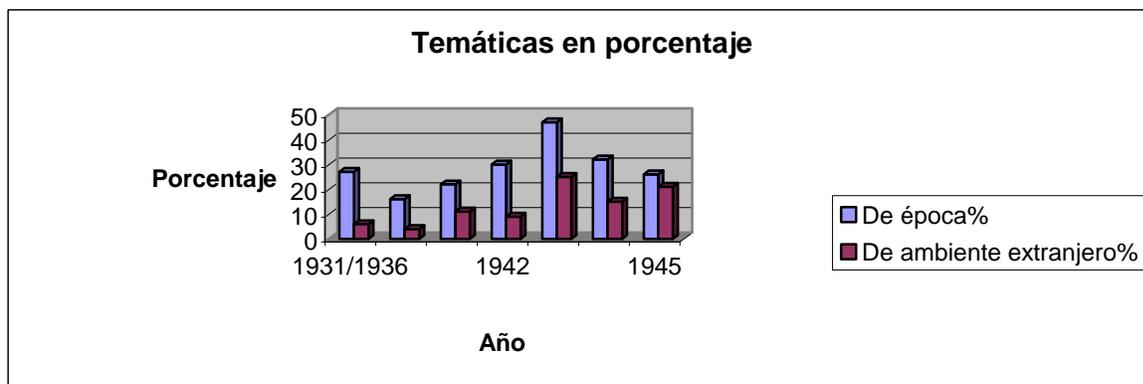
Fuente: Elaboración propia

Durante los años comprendidos entre 1941 y 1945 se pretendió evitar el exceso de películas de corte ranchero o similares, género que había producido una saturación inconveniente. Se buscó estimular la producción de películas que reflejaran acción en el pasado o en ambientes extranjeros como se muestra en el siguiente cuadro:

Temáticas en porcentajes

	1931-1936	1937-1940	1941	1942	1943	1944	1945
De época %	27	16	22	30	47	32	26
De ambiente extranjero %	6	4	11	9	25	15	21

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.125.



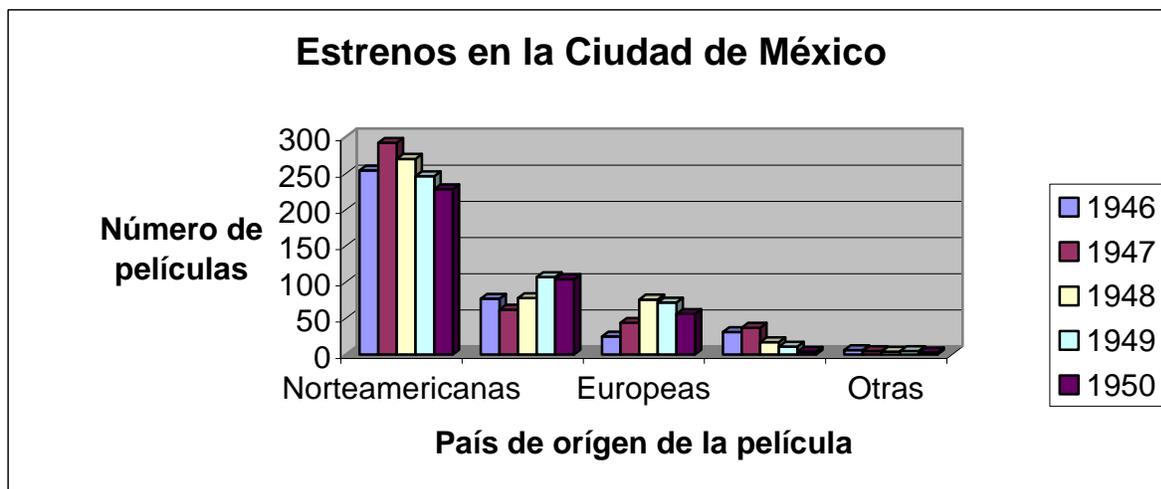
Fuente: Elaboración propia

Estos datos demuestran que en el año 1943 los temas cosmopolitas llegaron a su máxima expresión. Poco tiempo después, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Hollywood comenzó producir un mayor número películas y con ello aumentó la competencia para el cine mexicano. El siguiente cuadro deja ver el número de estrenos en la Ciudad de México:

Estrenos en la Ciudad de México

Películas	1946	1947	1948	1949	1950
Norteamericanas	254	292	270	246	228
Mexicanas	77	62	78	107	104
Europeas	25	44	76	72	56
Argentinas	31	37	17	11	4
Otras	6	5	4	5	3

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.151.



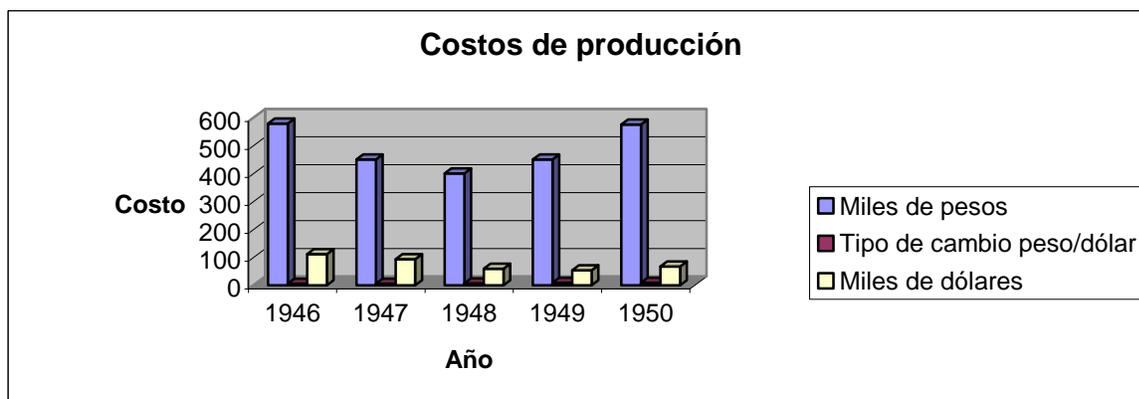
Fuente: Elaboración propia

Fue a partir de estos años que el público de clases medias y altas, dadas sus preferencias por el cine estadounidense y europeo provocó que el cine nacional sufriera de un abaratamiento que se reflejó en sus costos de producción.

Costos de producción

	1946	1947	1948	1949	1950
Miles de pesos	579	450	400	450	575
Tipo de cambio peso/dólar	4.86	4.86	6.81	8.64	8.64
Miles de dólares	111	93	59	53	67

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.151.



Fuente: Elaboración propia

El abaratamiento del cine no podía ser logrado a través del despido de trabajadores que habían ingresado al cine en tiempos de la Segunda Guerra Mundial porque estaban protegidos por sus derechos sindicales, tampoco era viable bajar los altos sueldos de las estrellas mexicanas. La única vía era abaratar los costos de producción.

Asimismo, el monopolio de William Jenkins también facilitó la proliferación de un cine barato y con poca calidad. Jenkins logró que productores como Grovas y sus socios De Fuentes, Bustillo Oro y Zacarías, a diferencia de Gregorio Wallerstein, se pusieran en contra suya. Sin embargo, con el tiempo éstos se dividieron y tuvieron que claudicar. De esta manera pudo ejercer presión sobre ellos, obligándolos a desvalorizar los resultados de sus trabajos y someterlos a los intereses de su monopolio. El escritor de izquierda José Revueltas escribió para la revista *Hoy* una serie de artículos que denunciaron los manejos de Jenkins y sus socios. Decía en el primero de ellos:

[...] Atrás de Alarcón y Espinosa, los testaferros visibles del monopolio, está la siniestra figura de Jenkins y el capital americano. Jenkins es un antiguo y terco enemigo de México. En alguna ocasión trató de promover un incidente internacional con Estados Unidos, pretendiendo que interviniera el Departamento de Estado a pretexto de que el propio Jenkins había sido víctima de secuestro. Más tarde se comprobó que el organizador del secuestro no había sido otro que el propio Jenkins en persona.

El cine mexicano no está en peligro de desaparecer. Está en peligro de convertirse en el instrumento de los intereses más oscuros y agresivos que existen contra la patria mexicana [...].⁴⁴

Aunado a esta situación, se agregaban los problemas con los sindicatos. En 1938 la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos UTECM se afilió a la Confederación de Trabajadores de México CTM con Fidel Velázquez a la cabeza. La UTECM contaba con 410 trabajadores. Uno de sus líderes, Enrique Solís fue expulsado

⁴⁴ *Ibid* p. 152.

por alternar actividades como la defensa del gremio con el papel capitalista en la producción. En 1940 se fundó el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica STIC con 47 sectores. Su secretario general era Salvador Carrillo. Solís fue rehabilitado como líder de la sección dos de técnicos y manuales, pero pronto tendría problemas con otros agremiados como Gabriel Figueroa. En 1945 la crisis pasó a mayores. La sección número siete de actores y la cuarenta y siete de directores apoyaron a quienes protestaron y se separaron para fundar el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica STPC. Los conflictos derivaron en un laudo presidencial en el que se reconoció a las dos organizaciones y delegó en el STPC la facultad de realizar películas de largometraje. En cambio, el STIC recibió el derecho de hacer cortos y los Estudios América para dichas funciones. En el afán por defender a sus agremiados el sindicato estableció la política de puertas cerradas para impedir a quienes aspiraban a ser directores compitieran con los establecidos. Esta situación limitó aún más la producción y renovación del cine nacional.

El problema de los sindicatos no fue el único al que se enfrentó la industria cinematográfica nacional. También existió el problema de la distribución y la exhibición. En estos años, en la Ciudad de México, las salas que proyectaban películas mexicanas se localizaban en los barrios populares o más céntricos. Según una nota de julio de 1943 las que apoyan al cine mexicano son el Cinema Palacio y el Palacio Chino; sólo por casualidad el Olimpia, Lindavista, Magerit e Iris y nunca el Teresa, Orfeón y Regis. De segunda corrida lo exhiben el Insurgentes, Colonial, Balmori y en menor escala el Rex, Lido y Encanto. Para 1945 la queja era la siguiente: de cada seis salas que exhiben estrenos en el Distrito Federal, sólo dos proyectan cine mexicano. Se consideró que la poca solidaridad de la exhibición incidió en que las películas filmadas se rezagaran lo que propició que gran número de ellas quedaran enlatadas. Esta situación tuvo como consecuencia que esas películas financiadas por el Banco Cinematográfico no pudieran cubrir su deuda con esta institución, la cual al no contar con esos recursos no pudo financiar nuevas cintas. A pesar del panorama desolador, las salas se negaron a exhibir el cine nacional. Es importante mencionar que el 69% de la programación en el Distrito Federal era norteamericana, el resto se repartía entre

otras nacionalidades incluida la mexicana. En cambio en provincia el 70% de la programación correspondía al cine nacional y el 30 restante entre diversos países.

Los costos de las entradas a los recintos fílmicos también causaron tensión en los años cuarenta. En 1943 la prensa difundió la queja y declaraba que el cine se estaba convirtiendo en una diversión de lujo a la que sólo las personas con recursos podían asistir. Se menciona que el costo para los cines de estreno era de \$ 2.50, siendo la luneta de \$3. En las salas de circuito el menor era de ¢ 60 y el mayor de \$1, en galería el menor de ¢ 30 y el mayor de ¢ 60 en las funciones dominicales, lo cual significaban precios altos a pesar del estado lamentable de las salas en que bichos de toda clase eran comunes así como las sillas desvencijadas, además de ratas que provocaban los gritos de asistentes nerviosas y poca higiene en general. En este año el salario mínimo mayor era de \$3 y el menor de \$1.65 tanto en el campo como en la ciudad. Es hasta 1947 que el Estado interviene al establecer el precio tope de las entradas: los cines de categoría A \$4, precio que se mantuvo por varios años.⁴⁵

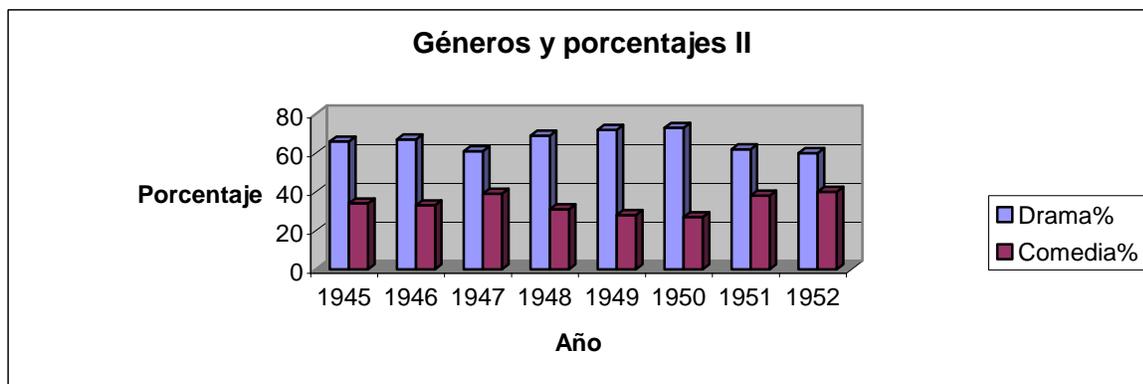
Para 1945 el productor francés Henri A. Lube fundó los modestos Estudios Cuauhtémoc en Tlalpan 2318 que con el tiempo se convertirían en los Estudios América. Al año siguiente en 1946 se inauguraron nuevos estudios en Lindavista: los Estudios Tepeyac. Este año también marcó el inicio de la gestión de Miguel Alemán en la que se generaron diversos géneros. La siguiente tabla muestra el porcentaje de dramas y comedias realizadas en ese periodo.

Géneros y porcentajes II

%	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952
Drama	66	67	61	69	72	73	62	60
Comedia	34	33	39	31	28	27	38	40

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.153, 188.

⁴⁵ Tuñón, Julia, La edad dorada del cine mexicano, en Revista Somos, época de oro del cine mexicano de la A a la Z núm. 194, 1 de abril de 2000, pp. 21-22.



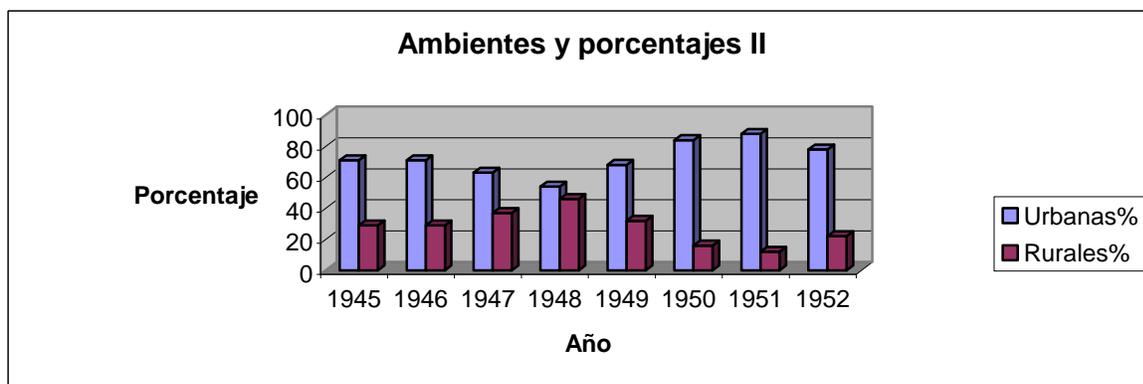
Fuente: Elaboración propia

En el siguiente cuadro se señala el porcentaje de cintas urbanas y rurales en el mismo periodo.

Ambientes y porcentajes II

%	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952
Urbanas	71	71	63	54	68	84	88	78
Rurales	29	29	37	46	32	16	12	22

Fuente: García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano, Ediciones Mapa, México, 1998, p.153, 187.



Fuente: Elaboración propia

1.2.3 La Ley de la Industria Cinematográfica

En la administración de Miguel Alemán se aprobó una ley en materia de cinematografía. A finales de 1949 se publicó la Ley de la Industria Cinematográfica⁴⁶ la

⁴⁶ Publicada el 31 de diciembre de 1949 en el Diario Oficial de la Federación.

cual únicamente fue reformada en noviembre de 1952. Posteriormente, ésta se abrogó en 1992. En ésta, se establecieron las siguientes disposiciones:

- a) La industria cinematográfica es de interés público y por lo tanto dicha ley y sus reglamentos son de orden público.
- b) Corresponde al Gobierno Federal por conducto de la Secretaría de Gobernación el estudio y resolución de todos los problemas relativos a la cinematografía.
- c) Se especifica en el artículo 1 que esta industria comprende:
 - a. Producción
 - b. Distribución
 - c. Exhibición de películas nacionales y extranjeras de largo y corto metraje.
- d) La Secretaría de Gobernación en materia cinematográfica tiene asignadas importantes funciones descritas en el artículo 2 de esta ley. Las más sobresalientes son:
 - a. Otorgar las autorizaciones para la exhibición pública de películas de cualquier nacionalidad, las cuales serán otorgadas siempre que el espíritu y contenido de las cintas en figuras y palabras no infringieran el artículo 6 constitucional.
 - b. Conceder autorizaciones para las importaciones de películas extranjeras y para la exportación de las nacionales tomando en cuenta previamente la opinión de las Secretarías de Economía y Relaciones Exteriores, a efecto de aplicar el criterio de reciprocidad con los países productores de películas.
 - c. Regular el proceso respectivo relacionado con las cintas nacionales a fin de fomentar la producción, de lograr una equitativa y oportuna exhibición de los filmes mexicanos y de proteger los intereses del público.⁴⁷

Desde la reforma de 1952, se estableció en la fracción XII del artículo 2 de esta ley la garantía de reserva de tiempo de pantalla o exhibición de películas mexicanas en los cines, al especificar que la Secretaría de Gobernación determinaría el número de días

⁴⁷ Berrueco García, Adriana, Nuevo régimen jurídico del cine mexicano, Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, México, 2009, p. 34.

que cada año deberían dedicar los cines establecidos en México para la exhibición de la producción nacional.

En materia de fomento de la cinematografía, la Secretaría de Gobernación estaba facultada para fomentar la producción de películas de alta calidad e interés nacional mediante aportaciones en efectivo y celebración de concursos. El artículo 3 de esta ley especificaba que el Presupuesto de Egresos de la Federación señalaría una suma anual especialmente destinada al fomento de esta industria. Asimismo, el artículo 2 atribuyó a dicha dependencia las funciones de:

- a) Estimular a los inventores en cualquiera de las ramas del cine.
- b) Tener a su cargo el Registro Público Cinematográfico.
- c) Formar la Cineteca Nacional la cual comenzó a funcionar a partir de 1974.⁴⁸

La ley de la Industria Cinematográfica estaba formada de trece artículos, de los cuales ocho estaban destinados a regular el funcionamiento del Consejo Nacional de Arte Cinematográfico que fue un órgano consultivo de la Secretaría de Gobernación en el que participaban representantes de las Secretarías de Relaciones Exteriores, Economía, Hacienda y Crédito Público, así como representantes de los productores, distribuidores, exhibidores y trabajadores del cine. El artículo trece de esta ley establecía las sanciones para los infractores de este ordenamiento, las cuales consistían en multas de hasta \$ 50,000 permutables por arrestos, clausuras de salas de exhibición, estaciones de televisión y demás locales donde se infringieran los acuerdos administrativos expedidos por la Secretaría de Gobernación en esta materia.

Por su parte en la fracción IX del artículo 2 de esta ley, se especificaba que las estaciones de televisión podrían transmitir únicamente películas aptas para todo público. Este fue el primer intento para regular un medio incipiente, pues se debe recordar que las primeras transmisiones televisivas se efectuaron en México en 1950 y

⁴⁸ Berrueco García, Adriana, *op. cit.* p.35

hacia 1952 apenas se habían concedido tres concesiones específicamente para operar los canales comerciales 2, 4 y 5.⁴⁹

A través de esta ley se creó el Registro Público Cinematográfico a cargo de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, ésta tenía importantes funciones como las de inscribir la propiedad de los argumentos y de las producciones cinematográficas nacionales; los contratos de distribución y exhibición así como todos aquellos actos que confieran a personas distintas del productor en la propiedad, productos o utilidades de películas nacionales y los gravámenes que se impongan sobre películas cinematográficas.⁵⁰

En 1951 se publicó el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica el cual constaba de 94 artículos. Éste regulaba a profundidad el ejercicio de las funciones de la Secretaría de Gobernación en materia de producción, distribución y exhibición de películas. En los artículos 20 a 39 se enfocaba al funcionamiento y organización del Registro Público Cinematográfico.

Este reglamento puntualizaba que ninguna película podría exhibirse públicamente sin contar con la autorización de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. Asimismo estableció que solamente se otorgarían las autorizaciones correspondientes cuando los filmes respetaran las limitaciones impuestas en los artículos 6° y 7° constitucionales a las libertades de expresión y de imprenta. De igual forma describió el alcance de dichas limitaciones al desarrollar los términos ataque a la moral, ataque de la vida privada, provocación o apología de delitos o vicios y ataques al orden y a la paz públicos.

⁴⁹ En 1949 se otorga la primera concesión para operar comercialmente un canal de televisión. Éste fue el canal 4 XHTV y fue otorgada al titular de la empresa Televisión de México S.A. de C.V. propiedad de Rómulo O Farril, dueño en esa época del diario Novedades de la Ciudad de México. En el mes de enero de 1950, el Ingeniero Guillermo González Camarena obtiene la concesión para explotar comercialmente el canal 5 XHGC, las últimas dos letras corresponden a las iniciales de sus apellidos. En ese mismo año, la empresa Televimex S.A propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta obtiene la concesión para explotar comercialmente el canal 2 XEW-TV.

⁵⁰ *Ibid* p. 36

En el artículo 45 del reglamento se hace mención a la obligación de las Secretarías de Gobernación y Relaciones Exteriores de ayudar en la defensa de los intereses del cine mexicano cuando fueran afectados por leyes o impuestos de gobiernos extranjeros. En este artículo se refleja el carácter proteccionista a la industria cinematográfica nacional por parte del gobierno federal.

En el sexenio de Miguel Alemán se pudo apreciar un cambio en la política mexicana, al ser el primer presidente no militar decidió llevar a cabo una nueva manera de administrar al país, al estilo de una empresa. Durante esta etapa el país vivió un crecimiento acelerado en la creación de infraestructura, urbanización, industria, turismo y apoyo al campo. Sin embargo, estas medidas no fueron eficaces ya que al crear industrias de lujo o innecesarias sólo logró que algunos se enriquecieran. Además, en esta administración tuvo lugar una devaluación y una baja en la reserva que afectó la economía mexicana de manera considerable.

A la par de estos sucesos el cine mexicano, una industria importante desde los años treinta disfrutaba de sus últimos años de gloria ya que poco después comenzaría su declive. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el regreso de Hollywood como gran productor de cintas y competencia del cine nacional, provocó que éste último entrara en una etapa de crisis que continuaría por décadas. No obstante, el cine de los años del sexenio de Miguel Alemán abordó un gran número de géneros, en sus producciones contaban con la presencia de las grandes luminarias que conformaban el *star system* mexicano y que en conjunto reflejaban el México de esos años.

Capítulo 2 - Acercamientos teóricos al estudio cinematográfico

El analizar una película hace que ésta se disfrute más al lograr una mejor comprensión de la misma y al examinar cada uno de sus componentes. Existen diversos tipos de análisis del film, cada uno de ellos se orienta a diferentes aspectos de la cinta. El espectador de acuerdo a sus intereses, tiene la posibilidad de elegir entre cada uno de éstos.

Para examinar una película también se puede tomar el análisis del discurso como corriente teórico-complementaria al análisis del film. Por medio de este estudio se puede profundizar en los contenidos de cualquier producción cinematográfica.

Vicente Castellanos, considera que “las ciencias de la comunicación han incorporado en la problematización de su objeto de estudio, el instrumental teórico y metodológico, el análisis del discurso como vía de explicación de los procesos de significación difundidos por los mensajes de los medios de comunicación masiva” .⁵¹

Asimismo que “este tipo de análisis no sólo pone atención a las regularidades y estructuras lingüísticas por sí mismas, sean argumentativas o narrativas, sino que las relaciona con los procesos de generación de sentido de la imagen y del sonido no articulado en palabras. Lo audiovisual emerge como un fenómeno cuyas particularidades demandan otras categorías de análisis provenientes de los estudios de la cultura audiovisual contemporánea y, en concreto, de la valiosa investigación semiótica del cine”.⁵²

Es a través de estas dos corrientes teóricas que se puede lograr descomponer una cinta y analizar sus componentes cinematográficos y discursivos. Como ya se ha mencionado dentro del análisis del film existen diferentes variantes que permiten analizar una cinta desde diferentes perspectivas e intereses. Por la temática del presente trabajo, el análisis textual del film es el que se utilizará y por tanto, el que se explicará de manera detallada a lo largo del presente capítulo. No obstante se revisarán brevemente otros enfoques de Análisis del Film con el fin de que el lector

⁵¹ Castellanos Cerda, Vicente, *op. cit*, p.5.

⁵² *Idem*

tenga un contexto más amplio de este tipo de estudio y por tanto una mejor comprensión de éste. De igual forma se examinarán las principales perspectivas teóricas del Análisis del Discurso con el mismo objetivo.

2.1 Análisis del film

Jacques Aumont junto con Michel Marie han expuesto a través de su obra lo que es el análisis del film y cómo éste pretende llegar a una mejor comprensión de la obra fílmica. Consideran que este análisis tiene su origen en dos fuentes principales: el ejercicio de la crítica y el de la enseñanza. Consideran a Liev Kulechov⁵³ como el principal precursor del análisis del film por su contribución con el efecto que lleva su nombre. Éste constituyó uno de sus experimentos más reconocidos y llamado *Efecto Kulechov*. En éste se reconoció, la enorme importancia del montaje y demostró la tendencia a leer textos yuxtapuestos como uno solo, construyendo una historia. Además, definió el plano como signo que construye el cine, del mismo modo que las letras hacen palabras, que después son textos.

Este experimento realizado a través del montaje se basó en la yuxtaposición de un mismo primer plano del actor Iván Mozzhujin con planos de un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer en un diván. Las tres breves secuencias hacían al espectador reconocer en la impasible cara del actor las sensaciones de hambre, dolor y la lujuria.

2.1.1 Definiendo el análisis del film

Para describir el análisis del film se debe primero definir lo que es un film. Para Aumont y Marie los films “son productos que se venden en un mercado específico; sus condiciones materiales, y sobretodo psicológicas, de presentación al público, y cada espectador en particular, son modeladas por la existencia de una institución socialmente aceptada y económicamente viable,

⁵³ Kulechov, Liev (1899-1970). Director cinematográfico soviético. Opuesto a Vertov, consideró el montaje como recurso expresivo por excelencia. Realizó parodias de los ejemplos más conspicuos que presentaba Hollywood en sus distintos géneros: *Las aventuras extraordinarias de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924). Trabajó en noticiarios documentales para el ejército rojo y descolló como profesor del Instituto Cinematográfico. *Dura lex* (1926) es su filme más destacado.

perceptible hasta tal punto que hoy en día se encuentran en plena mutación: únicamente en el propio dispositivo de la sala oscura se determina, hasta cierto punto, su recepción y su existencia".⁵⁴

El objetivo del análisis del film es para Jacques Aumont y Michel Marie el sentir un mayor placer ante las obras, a través de una mejor comprensión de las mismas. Consideran al film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)⁵⁵

A través de su texto ambos autores señalan que analizar un film es en el fondo una actividad banal, por lo menos de manera no sistemática, algo que cualquier espectador por poco crítico que sea, por muy distante que se sienta del objeto, puede practicar en cualquier momento determinado de su visión. La mirada que se proyecta sobre un film se transforma en analítica en el momento como es indicado por la etimología, se decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse en un momento específico, en una imagen o parte de la misma. De esta manera, la atención prestada conduce al detalle. El análisis es una actitud común al crítico, cineasta y espectador consciente. Por tanto, un crítico es siempre más o menos un analista y una de sus cualidades es precisamente su capacidad de atención con respecto a los detalles unida a una potente capacidad interpretativa.

La teoría de análisis de films es una manera de presentar, racionalizándolos, fenómenos observados en los mismos; como la teoría del cine, además de ser una actividad ante todo descriptiva y no formativa.

El análisis y la teoría comparten las siguientes características:

⁵⁴ Aumont, Jacques y Marie, Michel, Análisis del Film, Paidós Comunicación, España, 1990, p. 17

⁵⁵ Aumont, Jacques y Marie, Michel, *op. cit.* p. 22

- i. Uno y otra parten de lo fílmico pero terminan a menudo constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico.
- ii. Uno y otra mantienen una ambigua relación con la estética.

Hay toda una serie de análisis:

1. Análisis textual y estructural
2. Análisis del film como relato
3. Análisis de la imagen y sonido
4. Psicoanálisis y análisis del film

Es importante señalar que para Aumont y Marie la actividad crítica desempeña tres funciones principales: evaluar, informar y promover. La información y la promoción son decisivas para la crítica periodística. Por su parte la evaluación permite la expresión del sentido crítico y está relacionada con la parte analítica.

En cuanto a la interpretación, para muchos analistas la palabra tiene connotaciones peyorativas y considerada a menudo como sinónimo de sobre interpretación o interpretación arbitraria, delirante y subjetividad de análisis. A pesar de que existen interpretaciones que se exceden de datos poco precisos o inciertos, prevalecen una serie de análisis que por su propia naturaleza limitan con la interpretación sin que se pueda delimitar con facilidad la frontera entre ambos. Aumont y Marie, reconocen que el análisis tiene una estrecha relación con la interpretación. Ésta última es el motor imaginativo e inventivo del análisis y que el buen análisis es aquel que no duda en recurrir a la facultad interpretativa, claro, manteniéndola siempre en un marco estrictamente verificable como sea posible.

Análisis estructural

Para hablar del análisis estructural se tiene que hacer referencia al estructuralismo. Como indica la palabra, la noción central es la de estructura. Lo que el análisis

estructuralista crítica es la estructura profunda subyacente de una producción significativa determinada que es la que explica la forma manifiesta de esta producción.

Estructuralismo

El estructuralismo tiene sus raíces en la lingüística de Ferdinand de Saussure, cuya principal propuesta es que la lengua es un sistema de signos, el lenguaje no es ni una forma ni una sustancia. Su nacimiento real tuvo lugar en 1955, cuando el filósofo Claude Lévi-Strauss⁵⁶ publicó en el *Journal of American Folklore* un artículo titulado El estudio estructural del mito: Un mito, donde afirmaba que éste como el resto del lenguaje, está formado por unidades constituyentes que deben ser identificadas, aisladas y relacionadas con una amplia red de significados. Él proporcionó el primer ejemplo importante al estudiar grandes corpus de narraciones míticas en función de la hipótesis según la cual estos relatos complejos y arbitrarios en apariencia revelan una gran regularidad y sistematicidad. Asimismo los estudios de Lévi Strauss demuestran que la idea de estructura incluye un corolario: producciones aparentemente muy distintas en el fondo pueden compartir la misma estructura.

“Lo que importa, más en el plano especulativo que en el práctico, es la evidencia de las desviaciones, mucho más que su contenido. Forman desde el momento mismo en que existen, un sistema que puede utilizarse a la manera de una clave que se aplique, con el fin de descifrarlo, sobre un texto cuya primera ininteligibilidad tenga la apariencia de un flujo continuo y en el cual la clave permita introducir cortes y contrastes, es decir, las condiciones formales de un mensaje significativo.”⁵⁷

⁵⁶ Etnólogo y filósofo francés, de origen belga. Uno de los principales teóricos del estructuralismo, en una perspectiva calificada de formalista. Profesor de antropología social en el Colegio de Francia (1960-82). Miembro de la Academia Francesa desde 1973. El marxismo, el psicoanálisis y la metodología lingüística influyeron profundamente en su pensamiento antropológico. El estudio de los signos de la vida social (semiología) enlaza con el de las sociedades primitivas a través de sus obras: *Les structures élémentaires de la parenté* (1949); *Anthropologie structurale* (1958); *La pensée sauvage* (1962); *Anthropologie structurale II* (1973); la serie que, bajo el nombre común de *Mythologiques*, incluye *Le cru et le cuit* (1964), *Du miel aux cendres* (1967), *L'origine des manières de table* (1968) y *L'homme nu* (1971); *La voie des masques* (1979); *Histoire de Lynx* (1991). En *Tristes tropiques* (1955) relató sus experiencias en América del Sur y explicó los motivos de su vocación de etnólogo. Una reflexión de otro orden es *Regarder, écouter, lire* (1993).

⁵⁷ *Ibid.* p. 96

Esta clave, este sistema de desviaciones al que se refiere Lévi-Strauss es propiamente la estructura del texto dado.

Además de los trabajos de Lévi-Strauss, otras influencias ejercidas en el análisis textual corren a cargo de Umberto Eco, Roland Barthes y Christian Metz. El primero a través de su obra La Estructura Ausente de 1968 en la cual se plantea la idea de que los fenómenos de comunicación y significación constituyen sistemas de signos, que pueden estudiarse relacionando cada mensaje concreto con los códigos generales que regulan la emisión y la comprensión. En el segundo capítulo de esta obra, Eco analiza los mensajes visuales procedentes de la publicidad al igual que define los códigos de imagen y su articulación.⁵⁸

Al igual que Eco, Barthes realiza un análisis de la imagen publicitaria en su texto Retórica de la imagen. Obra en la cual analiza la publicidad de los patés *Panzani* e insiste en más en el nivel de significado que en el de comunicación. El más claro ejemplo es el uso de colores verde y rojo, una connotación de italianidad.⁵⁹

Principales ideas de la obra:

- ✓ De acuerdo con una antigua etimología, la palabra *imagen* tendría que estar relacionada con la raíz *imitari*. Esto nos sitúa de inmediato en el centro del más importante de los problemas que se le puedan plantear a la semiología de la imagen: la representación analógica (copia). Los lingüistas sitúan fuera del lenguaje a las comunicaciones basadas en la analogía.

- ✓ La imagen es una representación, y se sabe que lo inteligible tiene fama de ser “antipático” con respecto a lo vívido. Esta analogía está considerada como un sentido limitado: unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de

⁵⁸ *Ibid* p. 98

⁵⁹ Barthes, Roland, Variaciones sobre la escritura, Ed. Paidós, España, 2002, p. 21

agotar la inefable riqueza de la imagen. Sin embargo, este límite del sentido nos permite remontarnos hasta una auténtica ontología de la significación.

✓ Los tres mensajes:

- a) En un anuncio, encontramos diversos mensajes, el primero sería el de sustancia lingüística, cuyos soportes son el texto explicativo, marginal y las etiquetas, que están insertas de una manera natural en la escena como “en relieve”. Si dejamos de lado el mensaje lingüístico, queda la imagen pura. Esta imagen proporciona de inmediato una serie de signos discontinuos. Aparece la idea de que la escena representa el regreso del mercado. A la imagen corresponden cuatro signos que, se presume forman un conjunto coherente, pues todos ellos son discontinuos, por lo general exigen saberes culturales y remiten a significados globales, penetrados de valores eufóricos.
- b) En esta imagen, un segundo mensaje de naturaleza icónica aparece tras el mensaje lingüístico. Si retiráramos de la imagen todos esos signos quedarían en ella cierta materia informativa, aún privado de todo saber de la imagen, comprendiendo que esta reúne en un mismo espacio cierto número de objetos identificables (denominables) y no tan sólo formas y colores.
- c) Los mensajes de este tercer mensaje están formados por los objetos reales de la escena, los significantes de la representación fotográfica de estos mismos objetos, pero es evidente que en la representación analógica, la relación entre la cosa significada y la imagen significativa no es ya arbitraria. Este tercer mensaje especifica que en efecto, la relación entre significado y significante es casi tautológica; por supuesto que la fotografía implica una cierta disposición de la escena, pero este cambio no es una transformación; en este caso existe la pérdida de la equivalencia y el establecimiento de una cuasi-identidad. Dicho en otros términos, los signos de este mensaje no proceden de una reserva institucional, no están codificados, y nos enfrentamos con el hecho

paradójico de un mensaje sin código. Esta particularidad aparece de nuevo al ocuparnos del saber que el que depende de nuestra percepción.

- ✓ Un sistema de connotación es el que toma los signos de otro sistema para convertirlos en sus propios significantes, por lo tanto, se llama *denotada* a la imagen literal y *connotada* a la simbólica.⁶⁰

Posteriormente en 1960 Barthes a través de dos artículos publicados en *Revue Internationale de Filmologie* planteó los principios de un análisis estructural del film. En su segundo artículo se planteó algunas interrogantes las cuales fueron posteriormente respondidas por Christian Metz⁶¹ en la obra Lenguaje y cine de 1971, la cual influyó enormemente en la teoría y práctica del análisis fílmico. Aumont y Marie señalan las grandes aportaciones de esta obra, no obstante, en lo referente al análisis estructural se limitan a reconocer la importancia de la noción de código el cual es definido por Metz como aquello que en el cine hace las veces de lengua. Esta noción de código permite describir la multiplicidad de los niveles de significación existentes en el lenguaje cinematográfico, sin embargo, algunos son más esenciales que otros (como el código del movimiento analógico), los cuales no saben desempeñar el papel organizativo de la lengua ni vincular como hace ella lo esencial del sentido denotado. Tal como fue definido en Lenguaje y cine, la noción de código permite examinar en un film concreto tanto el papel de los fenómenos generales comunes a las películas en general como los específicos. De esta manera se puede señalar al código como el concepto estructuralista por excelencia.

Durante siglos hubo en occidente una disciplina encargada de tratar las relaciones entre obra y lenguaje: la retórica, aunque revolucionaria, no tenía aspiración científica, ni analítica ni crítica. Primero fue una técnica oratoria, para la edad media fue una visión del mundo y la palabra y para los clásicos un código, reglamento destinado a controlar la creación de las obras y no a dar estructura. Por lo tanto, la retórica fue

⁶⁰ Barthes, Roland, *op. cit.* p. 29

⁶¹ Semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico francés, reconocido por haber aplicado las teorías de Ferdinand de Saussure al análisis del lenguaje del cine, así como el concepto lacaniano del estadio del espejo y otros provenientes del psicoanálisis. Fue profesor de la École des hautes études en sciences sociales.

siempre una vasta construcción de las relaciones entre lo real y la palabra. Percibió la obra como un verdadero objeto del lenguaje y, al elaborar una técnica de la composición, prefiguró fatalmente una ciencia del discurso. Este tipo de ciencia no ha podido abrirse camino, no ha podido existir a partir de la retórica. La abertura lingüística hacia el texto literario se produjo al parecer, a partir de un análisis del mensaje poético, aparentemente el más formable de todos los lenguajes.⁶²

Entre los principales teóricos del movimiento estructuralista destacan Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan y, más recientemente, Jacques Derrida.

Principales teóricos del movimiento estructuralista.

Saussure, Ferdinand de (1857-1913). Lingüista suizo. Su interés por los problemas de método no aparece claramente hasta la publicación del *Cours de linguistique générale* (1916), en que sus discípulos Bally y Sechehaye recogen sus explicaciones de cátedra. Esta obra intenta mostrar al lingüista «lo que hace», delimitando «la naturaleza de su objeto de estudio»; para ello establece una serie de dicotomías conceptuales que tienden a despejar la ambigüedad propia del hecho lingüístico. Trata Saussure de distinguir la lengua, «parte social del lenguaje» formada por los elementos de éste dotados de valor significativo, del habla (parole), que es lo individual y accidental, por cuanto en cada enunciado lingüístico concreto se ponen en juego infinitos elementos que no afectan al contenido del mensaje.

La lengua es un «sistema de valores» dentro del cual cada signo, que es «arbitrario» al no guardar relación alguna con el concepto que denota, adquiere su valor propio en relación con todos los demás según los ejes de las asociaciones sintagmáticas y paradigmáticas. De estos principios derivan consecuencias metódicas que han modificado los supuestos de la lingüística contemporánea: posibilidad de una ciencia del lenguaje sincrónica (estudio del sistema de la lengua en un momento dado de su evolución) independiente de la diacrónica o histórica; consideración de la lengua como sistema semiótico y, por tanto, necesidad de entender la lingüística como parte de una ciencia general del signo.

⁶² *Ibid* p.34

Barthes, Roland (1915-1980), crítico y semiólogo francés, autor del *Grado cero de la escritura* que fue uno de los primeros en aplicar a la crítica literaria los conceptos surgidos del psicoanálisis, la lingüística y el estructuralismo.

Nacido en Cherburgo, huérfano de padre desde muy niño así como enfermizo y tendiente a la melancolía, vivió y creció con su madre en Bayona hasta 1924, fecha en la que se trasladó a París, donde terminó sus estudios de bachillerato en el Lycée Montaigne y Louis-le-Grand.

Obtuvo el título de bachiller en 1934, y en 1939 la licenciatura en lenguas clásicas de la Universidad de la Sorbona. Entre 1934 y 1947 contrajo una tuberculosis que le obligó a pasar mucho tiempo en diversos sanatorios, donde completó sus estudios leyendo a Marx y a Michelet.

En 1946 comenzó a colaborar en *Combat*, un periódico de izquierdas, y sus artículos se recopilaron en *El grado cero de la escritura* (1953), y posteriormente trabajó como investigador en lexicología y sociología en el Centre National de la Recherche Scientifique.

En 1962 fue nombrado director de estudios de L'École Pratique des Hautes Études (rival de la Sorbona), donde dio clases de semiótica, y fue nombrado profesor de Semiología Literaria del Collège de France en 1976. También recibió el título de *Chevalier des Palmes Académiques*.

En 1963 provocó la polémica en el mundo académico con su obra *Sobre Racine* (1964): en la línea de los nuevos métodos estructuralistas, Barthes explicaba que los elementos de la obra literaria debían entenderse en relación con otros elementos de la misma obra y no en un contexto ajeno a la literatura. Además de crítica literaria escribió sobre música, arte, cine y fotografía.

Su obra ha sido considerada por algunos filósofos alemanes como un intento de construir una filosofía de la semiótica, cuya identidad reside en el reconocimiento de su singularidad.

Para Barthes todo es cuestión de usar signos, y estos no tienen contenido real. Él tiene gran influencia de Saussure. Éste último señala que debe hacerse una distinción crucial entre signo y cosa significada.

Para Barthes, el lenguaje no es natural, sino socialmente aceptable porque tiene una estructura social. Por esta razón también cree que la comunicación es artificial por su estructura social.

Barthes, sostiene que existen tres clases de signos básicos: los icónicos, los motivados y los arbitrarios. Estos hacen una especie de escala progresiva.

Barthes sostenía que situar signos lingüísticos y no lingüísticos en su contexto social explica su funcionamiento, aunque no va tan lejos como Derrida, quien creía que existía un sentido del texto.

Barthes en su obra *Sade, Fourier, Loyola*, representa un compendio de su pensamiento y escritura. Barthes visita Japón en los años sesenta y escribe el imperio de los signos. Para él, Tokio estaba organizada alrededor de un signo vacío representado por el emperador.

Entre sus escritos destacan: *Elementos de semiología* (1965), *Crítica y verdad* (1966), *Sistema de la moda* (1967), *S/Z* (1970), *El imperio de los signos* (1970), *El placer del texto* (1973), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) y *La cámara lúcida* (1980), que fue su última obra.

Eco, Umberto, nace en Alessandria en 1932 y, a los veinte años, se traslada a Turín para estudiar en la Universidad. En 1954 se licencia en estética bajo la dirección del profesor Luigi Pareyson con una tesis sobre Tomás de Aquino, una auténtica fuente de estudios medievales que tendrá en cuenta en algunas de sus novelas más afortunadas. Luego, entra a formar parte del Grupo 63 y realiza un sinfín de estudios en muchas direcciones: la poética de vanguardia, la historia de la estética, la comunicación de masas entre otros.

Profesor de Semiótica y presidente de la Escuela Superior de Ciencias Humanísticas de la Universidad de Bolonia, debuta con la novela "El nombre de la rosa" (1980), un afortunado thriller gótico ambientado en un convento que, además, estimula el debate ideológico.

Entre sus ensayos cabe destacar: "Obra abierta" (1962), "Apocalípticos e integrados" (1964), "La definición del arte" (1968), "La estructura ausente" (1968), "Las formas del contenido" (1971), "Tratado general de semiótica" (1975), "Lector in fábula" (1979), "Semiótica y filosofía del lenguaje" (1984), "De los espejos y otros ensayos" (1985), "Los límites de la interpretación" (1990), "La búsqueda de la lengua perfecta" (1993), "Seis paseos por los bosques narrativos" (1994), "Kant y el ornitorrinco" (1997). Además, cabe señalar las investigaciones de "Diario mínimo" (1963), "El superhombre de masa" (1976), "Siete años de deseo" (1983) así como "El segundo Diario Mínimo" (1990), "Cinco escritos morales" (1997) y "La bustina di Minerva" (2000).

En el texto se señala que cuando publicó El Nombre de la Rosa en 1980, una historia detectivesca que se desarrolla en un monasterio en 1327, se ganó el respeto y admiración de los círculos literarios. Esta novela, simultáneamente una novela de misterio semiótico. El título sugiere muchas posibles interpretaciones basadas en la compleja simbología de la rosa. Por su aceptación académica y popular se le considera la quintaesencia de la novela posmoderna.

Otra obra fundamental de Eco es Apocalípticos e integrados de 1964. En esta, los primeros son aquellos que tienen una visión pesimista de la irrupción de los medios y por eso les llama apocalípticos, los integrados en cambio, son aquellos que son optimistas. De aquí también surge su análisis de la cultura de masas. Este concepto es genérico y ambiguo; incluye la televisión, cine, historietas, y hasta la novela popular.

Es importante señalar la importancia de la historieta o el cómic para Eco. Este género es para él un esclarecedor de la cultura de masas. Eco convierte al cómic en un género artístico privilegiado para indagar las posibilidades y limitaciones del mundo cultural contemporáneo. Eco desarrolla la relación que hay entre la tipología del personaje, su caracterología, el contenido del cómic y lo que busca transmitir.

La segunda parte del libro Apocalípticos e integrados contiene un ensayo sobre el cómic, y toma como referencia a Superman. Para Eco, Superman es el mito típico que alimenta la imaginación del lector gris y frustrado. Los personajes míticos encarnan una ley.

Superman es un héroe sin adversarios, no está expuesto a la muerte como todo mito, no envejece y supera la paradoja vida-muerte. Eco señala que los cómics parten de un criterio redundancia que es característico de la cultura de masas. Esto permite que el lector se relaje y realice un consumo distendido y superficial. Superman está destinado a los sectores populares pero orientado a la conservación de la estructura social. Superman resume la ambigüedad y las múltiples posibilidades de los productos surgidos de los medios masivos de comunicación.

Eco también propone revisar el concepto de icono elaborado por Pierce, según el cual, el icono funciona en virtud de la similitud existente entre la representación signíca y lo representado. Esta relación crea ambivalencia porque puede ser más fuerte o más débil. Eco señala que los signos icónicos estimularían una estructura perceptiva semejante a la que estimularía al objeto.

Foucault, Michel (1926-1984). Filósofo francés. Profesor en el centro universitario de Vincennes. Vinculado a la corriente del estructuralismo, se distinguió por sus posiciones radicales contrarias al humanismo tradicional y a la concepción dialéctica de la historia. Su esfuerzo teórico se centró en la elaboración de una «arqueología del saber», que opone los determinismos profundos que en cada momento definen el horizonte histórico-cultural a la idea de una razón en constante progreso. Obras principales: *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), *Naissance de la clinique* (1963), *Raymond Roussel* (1963), *Les mots et les choses* (1966), *L'archéologie du savoir* (1969), *L'ordre du discours* (1971), *Surveiller et punir* (1975), *Histoire de la sexualité* (vol. I, 1976; II y III, 1984).

Lacan, Jacques (1901-1981). Psicoanalista francés. Profesor en la Escuela Normal Superior. Su obra busca un «retorno a Freud» frente a las interpretaciones que de la teoría y la práctica de éste han hecho y hacen la mayoría de sus seguidores. Próximo a la corriente del estructuralismo, sostiene que el inconsciente es el lugar privilegiado del lenguaje, que éste habla en todo y en todos los momentos y que la tarea del psicoanálisis consiste en descubrir en el lenguaje del inconsciente su verdad, el sistema de leyes que sostiene ese discurso estructurado independiente del sujeto consciente; en rigor, el hombre no es dueño y creador del lenguaje, sino que es éste el que constituye y domina al hombre; lo importante no es el hombre que habla, ni qué habla el hombre, sino «lo» que habla en el hombre. Miembro de la Sociedad Psicoanalítica de París, la abandonó en 1953 para fundar, con D. Lagache, la Sociedad Francesa de Psicoanálisis; en 1963 rompió también con ésta y creó la Escuela Freudiana de París. Sus intervenciones en los seminarios y coloquios se hallan recogidos bajo el nombre colectivo *Le séminaire* (1973-81).

Fuente: Elaboración propia basado en datos obtenidos en Barthes para principiantes, Era naciente, Argentina 2002, Umberto Eco para principiantes, Era naciente, Argentina 2002,

El film como texto

Los conceptos que el análisis filmológico toma prestados de la semiología estructural del cine son fundamentalmente tres:

- 1) El texto fílmico es el film entendido como unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado como es la materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico.
- 2) El sistema textual fílmico, específico de cada texto, designa un modelo de la estructura de ese enunciado fílmico. El sistema correspondiente a un texto es un objeto ideal construido por el analista, una singular combinación de ciertos códigos.

- 3) El código es también un sistema de relaciones y diferencias, uno general que puede por definición ser útil para varios textos.

Además del sentido estructuralista, la palabra texto se utilizó a finales de la década de los años sesenta para designar el texto literario moderno. Para Julia Kristeva “el texto no es una obra, algo que pueda encontrarse en una librería, sino un espacio: el de la propia escritura. El texto en este sentido-límite, se concibe como un proceso de producción de sentido, y potencialmente como espacio de una actividad de lectura también infinita, interminable, que participa de esta productividad esencial del texto moderno”.⁶³

Por su parte Roland Barthes afirma que “el lenguaje que se decide utilizar para definir el texto no es indiferente, pues corresponde a la teoría del texto poner en crisis toda enunciación, inclusive, la ciencia propia: la teoría del texto es inmediatamente una crítica de todo metalenguaje, una revisión del discurso de la cientificidad, y con ello reivindica una verdadera mutación científica, pues anteriormente las ciencias humanas nunca habían puesto en duda su propio lenguaje, al que consideraban como un simple instrumento o una pura transparencia”⁶⁴.

El texto es una práctica signifiante, privilegiada por la semiología⁶⁵ porque el trabajo por el cual se produce el encuentro del sujeto con la lengua es ejemplar en ella: la función de éste estriba en teatralizar en cierto modo ese trabajo.

Asimismo se le considera una productividad, ésta se desencadena, la redistribución se produce, el texto sobreviene, un ejemplo es cuando el escritor y lector se ponen a jugar

⁶³ Aumont, Jacques y Marie, Michel, *op. cit.* p. 101

⁶⁴ *Idem*

⁶⁵ El concepto de semiología surge con Ferdinand de Saussure, y se concibe como una ciencia que estudia la vida de los signos, sea cual sea su sustancia y sean cuales sean sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complejos de esas sustancias que encontramos en ritos, protocolos o espectáculos constituyen al menos sistemas de significación. Es indudable que hoy en día el desarrollo de la comunicación de masas da una enorme actualidad a ese campo inmenso de la significación. Por el momento, la semiología sólo ha tenido que tratar sobre códigos de interés irrisorio, como el código de circulación; en cuanto pasamos a conjuntos dotados de una verdadera profundidad sociológica, volvemos a encontrar el lenguaje. Sin duda, los objetos, imágenes y comportamientos pueden significar, y lo hacen abundantemente, pero nunca de una manera autónoma; todo sistema semiológico está mezclado con lenguas. Se debe admitir en tomar en cuenta la propuesta de Saussure: la lingüística no es una parte ni siquiera privilegiada de la ciencia general de los signos; es la semiología la cual es una parte de la lingüística: precisamente esa parte que se haría cargo de las grandes unidades significantes del discurso; de esta manera aparecería la unidad de las investigaciones que se llevan a cabo actualmente en antropología, sociología, psicoanálisis y estilística en torno al concepto de significación.

con el significante produciendo sin cesar juegos de palabras inventando sentidos lúdicos.

La práctica de una escritura textual es la verdadera exaltación de la teoría del texto: por lo tanto, antes que a los críticos e investigadores, está destinada a sujetos productores de escritura.⁶⁶

En este sentido la palabra texto no se presta evidentemente a una aplicación inmediata a la filmografía. En primer lugar porque por definición se trata de un concepto límite que *a priori* no se aplica a todo tipo de obras como las fílmicas. La segunda razón y de manera más esencial porque supone que el lector debe desempeñar un papel activo tan productivo como el del escritor. Por tanto, cualquier film por más experimental que sea siempre estará limitado por un cierto número de obligaciones, la primera de las cuales es siempre la del desfile por el proyector que impide que el espectador participe o colabore de manera activa. Al espectador siempre se le ofrece un producto terminado presentado en un orden y velocidad inalterables.

No obstante, la noción de textualidad ha resultado tan importante para el análisis fílmico gracias al papel que desempeñó Barthes a través de su obra S/Z de 1970. En ella propone una especie de compromiso teórico. Establece como valor positivo el texto y lo escribible entendiendo como negación de la clausura de la obra, el autor lo sustituye por la noción más limitada y operativa de lo plural de una obra. Ciertas obras presentan un plural limitado que Barthes denomina polisemia. La tarea del analista consiste en evidenciar ese plural o polisemia recortando o descomponiendo el texto. El principal instrumento de esta lectura analítica es la connotación y lo que permite distinguir la verdadera connotación de la simple asociación de ideas es la sistematicidad de la lectura. Así se afirma que toda connotación es el punto de partida de un código.

⁶⁶ Barthes, Roland, *op. cit.* pp. 142-143

A través de esta obra, Barthes propone realizar el análisis paso a paso destinado a demostrar la reversibilidad de las estructuras del texto clásico. La noción práctica esencial es la de *lexía*: un pequeño fragmento de texto cuya extensión es variable y definido en función de lo que el analista espera de él. El análisis consiste en examinar sucesivamente cada una de las *lexías*, determinar las unidades significantes o connotaciones y relacionar cada una de estas con uno de los niveles de los códigos generales. En este análisis se prohíbe por principio sintetizar los resultados, los cuales siempre se presentan tal cual con el fin de abrir deliberadamente el texto a la pluralidad de sus significados y producir una lectura volumétrica para que la naturalidad de la obra quede por completo al descubierto.

La noción de código de Barthes coincide con la señalada en Lenguaje y cine, es un principio que gobierna las relaciones entre el significante y el significado. En su análisis de El caso de M. Valdemar de Poe, Barthes define los códigos como campos asociativos, una asociación supratextual de notaciones que impone una cierta idea de estructura cuya relación, en consecuencia nunca queda cerrada ni fija, sino más o menos en función del texto analizado.⁶⁷

2.1.2 El análisis textual de films

El trabajo realizado por Barthes en S/Z significó una de las claves para el desarrollo del análisis textual de films. Metz ya había señalado el descubrimiento de elementos significantes, despliegue de sus connotaciones, apreciación de la pertinencia de los códigos potenciales sugeridos por esos elementos, sin embargo, el atractivo del modelo de Barthes reside en que sustituye la obligación de construir un sistema fijo por una actitud abierta que renuncia a encerrar el análisis en un significado final. Estos principios de S/Z sirvieron de guía para los primeros análisis textuales de films.

El más claro ejemplo es el análisis que realizó Thierry Kuntzel sobre M, el vampiro de Düsseldorf de Fritz Lang publicado en 1972. En él, Kuntzel adapta el procedimiento

⁶⁷ *Ibid* p. 103.

barthesiano (relación del texto analizado en su orden cronológico de desarrollo, *découpage* de dicho texto en lexías, justificación de los criterios del *découpage*.) descomponiendo el fragmento fílmico que analiza en tres lexías completamente opuestas. La segunda característica de este análisis es que cada lexía se define de manera esencial por un cierto funcionamiento (por la presencia de un cierto número y tipo de códigos). De esta manera la primera lexía está formada por un código narrativo, un código hermenéutico y un código simbólico. La segunda lexía por su parte, está constituida por códigos visuales y códigos narrativos. Finalmente la tercer lexía de códigos cinematográficos.

En este análisis, el analista recibe una gran libertad en la definición de sus códigos. Aumont y Marie señalan cinco grandes códigos establecidos en la obra de Barthes S/Z:

- 1) El código semántico- considerado como básico.
- 2) El código proairético, éste último difícil de aplicar al cine ya que la acción no se describe, se muestra.

Aumont y Marie destacan otros códigos tomados de la obra de Metz Lenguaje y cine:

- I. El código composicional
- II. El código de los movimientos de cámara
- III. El código de los ángulos de filmación.⁶⁸

Asimismo advierten que existen otras categorías de códigos. Algunas son más generales como es el código narrativo de influencia barthesiana y otras concretas como el código de las miradas o el código del decorado. Ambos autores coinciden en que no existe una lista definida o completa de códigos por lo que dentro del modelo textual, el analista es obligado a injertar en cada uno de los elementos que da a conocer como significantes un posible punto de partida de un código.

⁶⁸ *Ibid* p. 104

2.1.3 Análisis temático o de contenido

El análisis temático es el más extendido de los enfoques fílmicos. El argumento de un film es el pretexto de muchas conversaciones cotidianas, así como de debates de cineclubs y críticas literarias y periodísticas. Para Aumont y Marie, la noción de tema goza de una sólida existencia institucional.⁶⁹

Hoy en día es evidente la fuerza de la noción de tema, la cual es responsable de la abundancia de trabajos de investigación de esta materia.

La idea de una interacción entre contenido y forma no es nueva, Aumont y Marie afirman que sin salir de los discursos sobre el cine ésta puede ser encontrada en Eisenstein y en Bazin, incluso más recientemente en Metz quien afirma que el verdadero estudio de contenido de un film debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido, de lo contrario no se estará hablando del film sino de los distintos problemas generales que constituyen su punto de partida los cuales no deben ser confundidos con su verdadero contenido.⁷⁰

La crítica de cine también ha proporcionado buenos ejemplos de este interés por la forma en la apreciación del contenido. Aumont y Marie citan los estudios de Michel Delahaye sobre Jacques Demy y Marcel Pagnol, que se presentan como manuales para el entendimiento de la obra del autor: una temática puesto que la primera misión de la crítica es enumerar los elementos significantes de la obra. Para el analista es esencial convencerse de que el contenido del film no constituye nunca un resultado inmediato, sino que debe ser construido.

El análisis temático se usó recurrentemente en el campo de la crítica literaria en la década de los años sesenta como los numerosos trabajos de Georges Poulet, Jean

⁶⁹ *Ibid* p. 130

⁷⁰ *Ibid* p. 132

Pierre Richard, Jean Starobinski y Jean Rousset. Este enfoque nunca se había utilizado en el aspecto filmológico, siendo el intento más claro *L'Espace cinématographique* de 1978 por Henri Agel, en el cual el autor realiza un esbozo de una tipología muy general de los diferentes espacios que caracterizan la estética de los grandes cineastas.

No obstante, Aumont y Marie creen que en la Política de los autores de los años cincuenta se encuentran las verdaderas bases del análisis temático del film. Finalmente señalan que el análisis temático, concebido como una hermenéutica, pertenece al aspecto idiosincrático.⁷¹

2.1.4 Semiótica

Se puede considerar que los orígenes de la semiótica se encuentran en el momento en que el hombre se interroga acerca del sentido del mundo, acerca de cómo interpretar la realidad y comunicarla mediante algún medio. En la antigua Grecia, en el nacimiento de la medicina con Hipócrates y Galeno, la semiótica fue utilizada para la interpretación de síntomas y posteriormente para comprender la significación del lenguaje, la naturaleza de las palabras y las relaciones del lenguaje con el pensamiento. Asimismo, la semiótica estuvo ligada a la lógica, la gramática y la retórica.

Durante la Edad Media, San Agustín quien basado en la clásica frase *aliquid stat por aliquid*, “algo que está en vez de algo”, llegó a afirmar que son signos de otra cosa aquellos que no son empleados sino como signos: por ejemplo las palabras.⁷² Otros autores considerados importantes en el desarrollo de esta disciplina son Gotfried W. Leibniz con su lenguaje aplicado a la matemática, Francis Bacon, John Locke, Thomas Hobbes, Kant, J. Henri Lambert, Husserl, Charles Anders Peirce, Charles Morris, Max Bense y Ferdinand de Saussure.

⁷¹ Ibid p. 135

⁷² Niño Rojas, Víctor Miguel, Fundamentos de semiótica y lingüística, ECOE Ediciones, Colombia, 2009, p. 14.

Víctor Manuel Niño Rojas destaca además algunas escuelas contemporáneas de semiótica, especialmente las siguientes:

- a) La semiótica rusa desarrollada por Víctor Sklovski, B. M. Eikhenbaum, Yuri Tinianov, Roman Jakobson y J.M. Lotean, entre otros.
- b) El grupo francés constituido por Roland Barthes, Julia Kristeva y A.J. Greimas.
- c) Escuela italiana representada por Umberto Eco.⁷³

Ferdinand de Saussure tuvo la visión hacia el futuro y predijo la semiótica a la que él denominó semiología. Para él, ésta era de alguna manera la ciencia de los signos.

“la lengua es un sistema de signos que expresan ideas y por esta razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. simplemente es el más importante de dichos sistemas. Así pues, podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social, y por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología (del griego semeion, signo). Podría decirnos en qué consisten los signos, qué leyes los regulan. Como todavía no existe, no podemos decir cómo será; no obstante tiene derecho a existir y su lugar está determinado desde el punto de partida.”⁷⁴

Las ideas de Saussure sentaron las bases del desarrollo posterior de la semiótica especialmente en tres aspectos:

1. La creación de la semiología como ciencia de los signos.
2. La definición del signo, como una entidad doble cara, en su naturaleza bipartita: significante y significado.
3. La concepción de sistema de signos

En esta época, el americano Charles Anders Peirce (1839-1914) proporciona las líneas generales de la semiótica dándole el estatus de una ciencia autónoma. Las bases teóricas de Peirce más importantes son las siguientes:

- ✓ Definición de la semiótica como ciencia independiente y determinación de su objeto. Él mismo se consideró pionero de esta disciplina. Proclama la

⁷³ Niño Rojas, Víctor Miguel, *op. cit.* p.15

⁷⁴ *Idem*

semiosis como unidad de la semiótica. Ésta se basa en la relación del signo con el objeto y su interpretante.

- ✓ Relación triádica o tricotomía del signo. Para Peirce, el signo ya no tiene una relación diádica como lo señaló Saussure sino triádica. Son tres sus referencias: al medio, al objeto y al interpretante.
- ✓ Distinción de tres niveles de signos: índices, íconos y símbolos.
- ✓ Asignación de la semiótica como clave fundante de otras ciencias.

La semiología y la semiótica se tratan de un mismo saber, con distintas tradiciones y nominaciones. Desde el punto de vista etimológico, semiología proviene del griego *semaino* que significa mostrar, dar la señal, indicar, significar. De ahí se deriva semiosis que quiere decir acción de señalar o indicar. Por tanto, *semeiotike* es la técnica o arte de señalar. Semiología viene de *semeion* signo, señal y logos tratado. Ésta última fue fundada por Saussure mientras que la semiótica por Peirce. Posteriormente algunos otros autores de tradición anglosajona continuaron con los estudios de semiótica como Frege, Russell, Orden y Ricchards, Morris, Quine, Wittgenstein y Sebeok. También Umberto Eco ha denominado a esta disciplina semiótica. Por su parte autores de escuela europea han preferido el término semiología como Guiraud, Mounin, Prieto y Barthes.

Éste último consideró que la semiótica era un método. Por su parte Umberto Eco creía que ésta era una metodología en un principio y también una disciplina. Señaló lo siguiente: “una teoría que debe permitir una interpretación crítica continua de los fenómenos de la semiosis”⁷⁵. Para Sebeok, la semiótica consistía en un estudio. Señaló que “la semiótica es el término comúnmente utilizado para referirnos al estudio de la capacidad innata de los seres humanos para producir y comprender signos de todas clases”.⁷⁶

A pesar de las muchas discusiones sobre el carácter disciplinario de la semiótica, existe un punto en que todos los estudiosos de esta disciplina están de acuerdo: la

⁷⁵ *Ibid* p. 18

⁷⁶ *Idem*

semiótica es investigación. Si existe investigación debe estar presente teoría, modelos, objetos, métodos.

El objeto de estudio de la semiótica se centra en los signos. Sin embargo, éstos se han delimitado a las áreas de ciencias sociales. Saussure señaló que la semiología estudia los signos en el marco de la vida social. Peirce designó como objeto de la semiótica a la semiosis, es decir la triada formada por el signo, el objeto y el interpretante. Indicó lo siguiente: “por semiosis entiendo una acción o una influencia que implica la cooperación de tres elementos, el signo, su objeto y su interpretante y esta influencia trirelativa no puede en ningún caso reducirse a relaciones entre pares”⁷⁷. Para Morris, la semiótica es la ciencia de la semiosis. Por ello, especifica que el proceso en el cual alguna cosa funciona como signo puede llamarse semiosis. “La semiótica no se ocupa del estudio de un tipo de objeto en particular sino del estudio de los objetos ordinarios en la medida en que participa de la semiosis”⁷⁸. En general, los principales estudiosos de esta disciplina coinciden en que la semiosis es el objeto de estudio central de la semiótica.

La semiosis implica no sólo la constitución de los signos sino la producción de la comunicación en que éstos funcionan. Al respecto Niño Rojas precisa lo siguiente:

“De una manera informal podemos definir la semiótica como una ciencia que estudia las diferentes clases de signos, así como las reglas que gobiernan su generación y producción, transmisión e intercambio, recepción e interpretación. Es decir, la semiótica está vinculada a la comunicación y a la significación y, en última instancia, de forma que las incluya a las dos a la acción humana”⁷⁹.

En la actualidad, existe una tendencia hacia una semiótica cuyo objeto sea el texto semiótico, por tanto, la semiótica puede coincidir con los estudios del discurso. Desde esta perspectiva, la semiótica actual estudia el proceso de semiosis como generador de los procesos de significación en la totalidad del discurso, según la clase de comunicación y dando especial valor a los contextos.

⁷⁷ *Ibid* p. 19

⁷⁸ *Idem*

⁷⁹ *Idem*

Clasificación de signos

Existen diversas categorías de signos clasificados de acuerdo a la relación al objeto que designan:

- a) Icono: es el signo que mantiene una relación directa con su referente que lo produce. El icono es el signo que se refiere al objeto en virtud de sus características propias. Éste depende de la presencia o ausencia de una similitud de lo que representa. El icono es una imagen por la cual se da a conocer un objeto de manera que despierte los sentidos de quien se le presenta como si éste viera el objeto directamente. Un ejemplo claro son los dibujos de la computadora que representan alguna función como la impresora para imprimir.⁸⁰
- b) Index o índice: este signo posee alguna semejanza con lo que designa. Se refiere al objeto que denota en virtud del hecho de estar realmente atraído por éste. El index depende de una continuidad física con el hecho. El ejemplo es un incendio, el humo que se produce nos indica que un lugar está en llamas. Por tanto, el humo es el index del incendio.⁸¹
- c) Símbolo: signo cuya relación con el referente es arbitraria y convencional. El símbolo reemplaza y representa una cosa no por semejanza sino por alguna relación convencional. El ejemplo es la tortuga como símbolo de lentitud.⁸²

Asimismo, existe una clasificación de signos de acuerdo con su nivel y función:

- a) Nivel sintáctico: cuando se refiere a la relación entre los signos.
- b) Nivel semántico: cuando engloba las relaciones del significado, entre signo y referente.
- c) Nivel pragmático: es el que implica las relaciones significantes con aquel que utiliza los signos.⁸³

⁸⁰ *Ibid* p. 20

⁸¹ *Idem*

⁸² *Idem*

⁸³ *Ibid* p. 22

La función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. Para esto es necesario un objeto del que se habla, signos, código y un medio de transmisión. Las funciones del signo son principalmente las siguientes:

- a) Función referencial: es la base de toda comunicación. Define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia.
- b) Función emotiva: define las relaciones entre mensaje y el emisor.
- c) Función conativa: define las relaciones entre el mensaje y el receptor.
- d) Función poética o estética: es definida por Roman Jakobson como la relación del mensaje consigo mismo.
- e) Función fática: tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación Jakobson distingue como fáticos a los signos que sirven esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación.
- f) Función metalingüística: tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos por el receptor.⁸⁴

2.2. Análisis del discurso.

Como se ha señalado en apartados anteriores, la semiótica se ha enfocado al estudio del signo. En sus más recientes tendencias ha abordado el texto como medio de producción de sentido. Incluso se ha llegado a proponer la semiótica textual o discursiva, cuya tarea principal es averiguar la función que cumplen los signos dentro del proceso textual. Esta tendencia coincide con los estudios de la llamada textolingüística o gramática del texto que empezaron a tener auge en la década de los años ochenta. Van Dijk señala que “las gramáticas del texto tienen que explicar las estructuras lingüísticas abstractas que subyacen en el discurso”.⁸⁵

El término discurso ha acumulado con éxito muchas significaciones. En el periodo presemiótico, la palabra denotaba la exposición ordenada, en el habla o la escritura sobre un tema o sujeto particular. En lingüística, discurso se refiere a cualquier uso

⁸⁴ *Idem*

⁸⁵ *Ibid* p.146.

organizado del lenguaje más allá de la frase. La sociolingüística por su parte, explora la inserción de los actos de habla dentro de una formación cultural o social dada. Podemos distinguir, en este contexto, entre el texto, como un objeto semiótico concreto o complejo de signos con una unidad socialmente adscrita y el discurso que hace referencia a los procesos semióticos-sociales dentro de los cuales los textos están insertados.

El análisis del discurso hace referencia a la búsqueda de regularidades lingüísticas tales como <<cohesión>>, en el interior de los discursos. Dentro de una tradición más politizada, el análisis del discurso, tal y como es practicado por sociolingüistas feministas así como lingüistas del lenguaje cotidiano como Pecheux y Halliday, presta atención a los modos en los que las disposiciones asimétricas de poder afectan al uso cotidiano de la lengua, el modo en que las desigualdades sociales son reforzadas, opuestas o negociadas dentro del lenguaje.⁸⁶

2.2.1 Definiendo los estudios sobre el discurso

El término discurso es algo difuso, como suele suceder con conceptos que remiten a fenómenos complejos, es la disciplina la que proporciona la definición fundamental buscada. En este caso son los estudios del discurso los que definen la idea de discurso.

La palabra discurso remite a diferentes ideas. El uso cotidiano de la palabra al igual que la definición del diccionario, se aplica a un uso del lenguaje, oral como son los discursos públicos. Otro empleo común del término se puede encontrar en los medios de comunicación y en las ciencias sociales. Se puede utilizar la palabra discurso para referirse a algunas ideas o filosofías que sustentan y divulgan algunos pensadores.

⁸⁶ Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, Nuevos conceptos de la teoría del cine, Paidós comunicación, España, 1999, p. 241.

No obstante, los analistas del discurso han intentado ir más allá de estas definiciones características del sentido común. Admiten que el discurso es una forma de uso del lenguaje. Pero al ser todavía impreciso han enriquecido el concepto de manera más teórica al incluir otros componentes esenciales:

- a) Quién utiliza el lenguaje.
- b) Cómo lo utiliza
- c) Por qué y cuándo lo hace.

El discurso es un hecho comunicativo que incorpora alguno de estos aspectos funcionales. Teun Van Dijk agrega que además de estas características es importante hacer hincapié en lo que hacen los participantes al usar el lenguaje. El discurso es una interacción verbal por lo que ésta representa otro aspecto funcional del concepto.

El discurso tiene tres dimensiones principales:

- 1) Uso del lenguaje
- 2) Comunicación de ideas-cognición
- 3) Interacción en situaciones de índole social.⁸⁷

Por tanto no es de extrañar que los estudios del discurso tengan una presencia relevante en varias disciplinas como la lingüística, la psicología y las ciencias sociales. Una característica del estudio del discurso consiste en proporcionar descripciones integradas en sus tres dimensiones, así como explicar y describir a través de teorías las relaciones entre el uso del lenguaje, las creencias y la interacción social.

Van Dijk menciona que al ser el uso del lenguaje un aspecto intrínseco al discurso, el lenguaje no sólo se limita al lenguaje oral, también incluye el escrito. Los textos también tienen usuarios: los autores y lectores. Existe entre ellos una interacción más pasiva que no es de cara a cara, excepto cuando intercambian cartas o debaten en los medios masivos.

⁸⁷ Van Dijk, Teun A., El discurso como estructura y proceso, Ed. Gedisa, España, 2001, p. 22

Los estudiosos del discurso no sólo se han enfocado en estudiar el uso del lenguaje sea éste oral o escrito, también se han encaminado a estudiar lo que se dice o escribe. Así como se aplica el término texto al producto escrito, conversación se aplica al producto del acto de hablar. Ambos tienen un contexto. En suma, el estudio del discurso estudia la conversación y texto en contexto.

Las descripciones del discurso distinguen diversas estructuras. En la gramática se pueden describir oraciones o secuencias de palabras que tienen un orden específico. Algunas de estas secuencias son oraciones gramaticales que tienen sentido y mientras que otras no lo tienen. Si se quiere realizar una descripción estructural del discurso, se debe considerar a la secuencia de oraciones las que constituyen los discursos.

El discurso como estructura verbal

El análisis del discurso puede comenzar con el estudio de expresiones observables, sonidos audibles y marcas visuales. El aspecto visual del discurso era generalmente omitido. Sin embargo, en la semiótica, se hace hincapié en que el análisis visual del discurso resulta indispensable especialmente en la actualidad en que la comunicación es multimedial. El estudio de la publicidad, de los libros de texto o de los programas de televisión exige un enfoque multimedial.⁸⁸

En el discurso hablado los sonidos tampoco deben ser ignorados. Éstos generalmente están acompañados de comunicación no verbal como son los gestos, las expresiones faciales, posición del cuerpo, proximidad, risa y todas aquellas acciones que acompaña la conversación y que por tanto, requieren ser tomadas en cuenta al realizar un ejercicio de análisis del discurso. La actividad no verbal es además, importante para la interpretación del sentido y de las funciones del discurso en la interacción cara a cara.

⁸⁸ Van Dijk, Teun A., *op. cit.* p. 28

Hablar de los aspectos auditivos, visuales y corporales del discurso presupone una diferenciación bien conocida por los propios usuarios del lenguaje. Se han establecido dos modalidades de discurso:

- La conversación- también denominada discurso hablado, comprende las conversaciones cotidianas y otro tipo de diálogo como debates parlamentarios, reuniones de cuerpos colegiados o la interacción entre médico y paciente.
- El texto- también llamado discurso escrito, define un conjunto grande de tipos de discurso que comprende por ejemplo:
 - Noticias de los diarios
 - Artículos académicos
 - Novelas
 - Libros de texto
 - Publicidad⁸⁹

En un sentido más técnico, el término texto se ha utilizado en el análisis del discurso para hacer referencia a estructuras abstractas del discurso o para hacer referencia a la conversación transcrita.

En lo que a orden y forma se refiere, los analistas del discurso estudian como influyen en la forma de las oraciones otras oraciones próximas en el texto o la conversación. La estructura gramatical correcta en las oraciones es relativamente necesaria ya que pueden existir oraciones agramaticales y de alguna manera incomprensibles. Van Dijk señala el término incompletitud, el cual es relativamente normal porque una oración anterior puede aportarle la información faltante a la oración siguiente. El orden de las palabras o frases en una oración pueden desempeñar funciones como la de indicar contrastes, énfasis o una elección entre varias alternativas. El orden de las palabras puede cambiar en función de la estructura de las oraciones anteriores o de la información que estas brindan.⁹⁰

⁸⁹ *Ibid* p. 29

⁹⁰ *Ibid* p. 30

El sentido es otro aspecto importante en el discurso. Los psicólogos y los especialistas en lingüística cognitiva adoptan un enfoque más empírico hacia el significado e indican que no es que el discurso tenga un sentido intrínseco y que más bien son los usuarios del lenguaje quienes se lo asignan. Este proceso de asignación de sentido es lo que se conoce como comprensión o interpretación. De esta manera se le asocia el sentido a la mente de los usuarios de la lengua.

Las proposiciones juegan aquí un papel preponderante. Así como la sintaxis del discurso se ocupa de la estructura formal de las oraciones, la semántica del discurso se enfoca a la estructura de las proposiciones. Al igual que en la sintaxis, en la semántica prevalece el principio de relatividad del discurso: las proposiciones están influenciadas por las previas en el texto o conversación.

La noción de coherencia es crucial para el discurso, es decir la conexión del sentido de las oraciones. Se puede estudiar las relaciones de coherencia si las proposiciones aparecen una tras otra (micronivel de análisis), pero también pueden ser analizadas en el discurso en su totalidad (macronivel de análisis). En el micronivel de análisis las relaciones de sentido entre las proposiciones de un discurso obedecen a un cierto número de condiciones de coherencia que pueden ser de naturaleza funcional.⁹¹

La semántica del discurso también necesita de la referencia: el modo como el discurso y sus sentidos se relacionan con sucesos reales o imaginarios de los cuales se habla, es decir, los referentes. Una regla básica del discurso es que sus proposiciones deben referirse a sucesos o situaciones que tienen alguna relación entre sí. De esta manera el discurso puede ser coherente si las oraciones que lo componen se refieren a hechos causalmente relacionados.

A macronivel, se deja atrás la lingüística y la gramática tradicionales y se encuentran nociones típicas del discurso como los tópicos. Los tópicos de un discurso constituyen

⁹¹ *Ibid* p. 33

de alguna manera los sentidos globales del mismo y definen su coherencia global o macroherencia. Son elementos cruciales del texto y la conversación, sin ellos no se sabría que tema se está tocando o leyendo. Definen la unidad global del discurso y se expresan en ciertos segmentos del discurso como son los siguientes:

1. Titulares
2. Resúmenes
3. Conclusiones.

Generalmente constituyen la información que más se recuerda de todo el discurso. Los tópicos o sentidos globales son esenciales para el proceso de la comunicación.

El estilo es otro aspecto de relevancia en el discurso, y difícil de definir. Presenta variación ya que al elegir el tipo de palabra a usar depende del tipo de discurso que se quiera expresar, de la pertenencia del hablante o escritor a un determinado grupo o de su posición u opinión personal acerca del tema. Podemos utilizar *ítems* léxicos diferentes para referirnos a las mismas personas o sucesos. En el discurso oral también podemos utilizar variaciones en el tono de voz, pronunciación, elementos visuales o gestos. Estas variaciones del lenguaje escrito u oral forman parte del estilo. Se puede considerar que el estilo es una variación dependiente del contexto y del nivel de expresión del discurso. Los significados son los mismos, de lo contrario sería un discurso diferente.

Un análisis estilístico puede definir un conjunto de características discursivas típicas de un género, de un hablante, de un grupo humano, de una situación social, de un periodo literario e incluso de toda una cultura.

Vinculada al análisis estilístico descrito en los párrafos anteriores se encuentra la retórica, término que implica el arte del discurso público persuasivo y la cual se remonta a la antigüedad en Grecia. Van Dijk considera que ésta es la precursora de los estudios sobre el discurso. Los ejes de la retórica están constituidos por las figuras de

la retórica que son aquellos elementos que hacen del discurso más memorable y por tanto, más persuasivo. Van Dijk aclara que no todos los discursos presentan estas figuras también denominadas estructuras retóricas, las cuales son las siguientes:

- ✓ Aliteración- Repetición de un mismo sonido, vocal o consonante a lo largo de un enunciado. A través de la aliteración se pueden conseguir efectos como el siguiente: Con el ala aleve del leve abanico. (Rubén Darío)⁹²
- ✓ Hipérbole- Figura consistente en emplear una expresión que tomada a la letra, deforma la verdad por su exageración. Un ejemplo es cómo Góngora llamaba al ojo de Polifemo “émulo casi del sol”.⁹³
- ✓ Ironía- Figura que consiste en dar por verdadera y sería una afirmación evidentemente falsa. Tiene como finalidad reprochar algo al interlocutor, o hacerle partícipe de la burla o indignación.⁹⁴
- ✓ Metáfora- Tropo mediante el cual se identifican dos objetos distintos. Su fórmula más sencilla es *A es B*, ejemplo: sus dientes son perlas. La fórmula de la metáfora pura *B en lugar de A*: sus perlas (en lugar de sus dientes) donde B es el término metafórico “perlas” y A el metaforizado “dientes”.⁹⁵
- ✓ Rima- Igualdad o semejanza de los sonidos en que acaban dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada. Puede ser consonante o asonante.⁹⁶

2.2.2 El discurso como acción e interacción en la sociedad

Van Dijk muestra a través de su obra que conforme se va profundizando en el análisis del discurso, se encuentran más aspectos que lo hace más próximo al ámbito de las ciencias sociales al estudiar la acción e interacción. Los discursos también pueden ser descritos en términos de las acciones sociales que llevan a cabo los usuarios del lenguaje cuando se comunican entre sí en situaciones sociales y dentro de la sociedad y la cultura en general.

⁹² Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo, *Cómo se comenta un texto literario*, Publicaciones Culturales, México, 1997, p. 180.

⁹³ Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo, *op. cit.*, p. 192

⁹⁴ *Ibid* p. 194

⁹⁵ *Ibid* p. 195

⁹⁶ *Ibid* p. 200

Actos de habla.

Un acto comunicativo se da cuando se produce una acción con la intención de comunicar algo a alguien. Si el medio es la lengua, esta acción constituye un acto de habla. Éste se refiere a una acción unitaria de comunicación y es parte del discurso. En los actos de habla se producen expresiones significativas a las que pueden llamarse enunciados. Los enunciados son las emisiones productos del acto de habla. Se puede definir al acto de habla como la unidad mínima de comunicación lingüística, en que un agente emisor produce un enunciado portador de una información y una intención comunicativa, con destino a un receptor, en un contexto determinado.

El discurso hace evidente su dimensión social cuando se produce un acto de habla o un acto ilocutivo ya sea una afirmación, pregunta, promesa, felicitación o amenaza. Los actos de habla deben cumplir con una serie de condiciones específicas que se denominan condiciones de adecuación. Además de la expresión y el sentido de la emisión, también se encuentra entre estas condiciones el contexto situacional del hablante, es decir sus conocimientos, intenciones y opiniones. Para Van Dijk estas condiciones se localizan habitualmente en la pragmática, disciplina que estudia en general el uso del lenguaje como acción en un contexto sociocultural. Por tanto, la pragmática es una rama del análisis del discurso.

Los primeros estudios del habla se orientaban principalmente hacia la oración y a analizar actos aislados del habla. En la actualidad por el enfoque discursivo, estos estudios apuntan al análisis de las secuencias de actos de habla tal como se concretan en textos y conversaciones. Van Dijk señala que en este nivel se pueden establecer condiciones de coherencia pragmática. Asimismo, indica que es posible resumir secuencias de actos de habla integrándolos en un nivel más abstracto: un macroacto de habla. Éste último puede definirse por la función ilocutiva global del discurso en su totalidad, lo que a la vez define su coherencia pragmática global. Por tanto, se puede decir que el discurso equivale a un macroacto de habla. Van Dijk señala que “Un

macroacto de habla es un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados”.⁹⁷

De lo anterior, podemos señalar que el discurso surge como punto de contacto comunicativo entre un hablante y un oyente, y por tanto, cubre y relaciona múltiples aspectos lingüísticos: semióticos, semánticos, sintácticos, psicolingüísticos, por mencionar solo algunos. El discurso es una cadena de actos de habla (macroacto de habla) en los que se producen enunciados coherentemente relacionados (macroestructura) para cumplir un propósito comunicativo dentro de una realidad extralingüística.

La conversación como interacción.

Además de los actos de habla, las personas interactúan entre sí: se conceden turnos en la conversación atacan a los otros y se defienden, inician y cierran diálogos, negocian, manifiestan su acuerdo o desacuerdo, responden a turnos anteriores, preparan su intervención en los próximos, tratan de persuadir al otro, se presentan, etc. Muchos de estos actos pueden suceder simultáneamente lo cual implica que además del análisis secuencial de estas acciones es necesario realizar un análisis vertical de los actos que se puede realizar a través de la realización de otros actos.

El análisis de la conversación y los estudios del discurso en interacción se abocan a los diversos tipos de actos sociales tal como se realizan en los correspondientes contextos sociales y culturales. Los turnos que se conceden en una conversación obedecen a complejas reglas y estrategias destinadas a seleccionar quien participa en cada momento determinado de la conversación. Además, los participantes llevan a cabo un complejo trabajo de colaboración para terminar de manera correcta la conversación. Lo mismo ocurre para un inicio, cierre o cambio de tema.

Estructuras abstractas y uso concreto del lenguaje.

⁹⁷ Niño Rojas, Víctor Miguel, *op. cit.* p.151.

El análisis del discurso toma en cuenta todos los niveles descritos con anterioridad cuando los usuarios del lenguaje realizan una conversación. En el discurso participan diversas actividades como las siguientes:

- ❑ La producción de sonidos
- ❑ La gestualización
- ❑ La construcción de representaciones semánticas
- ❑ La realización de actos de habla.

Todas estas son llevadas a cabo de un modo estratégico y contextualmente relevante como formas de interacción como la toma de turnos, formación de impresiones, negociación, persuasión o reproducción de prejuicios.

Los primeros niveles de actividad verbal están orientados hacia la realización de acciones sociales. Los usuarios del lenguaje hablan con el objeto de que se les entienda para comunicar ideas, lo hacen en calidad de individuos y miembros de grupos sociales para informar, persuadir o impresionar a los otros. También para llevar a cabo otros actos sociales en situaciones, instituciones o estructuras sociales.

El análisis del discurso desde el enfoque de la conversación ha preferido ocuparse de cómo las personas hablan y escriben concretamente en situaciones sociales. Esto significa que se pueden encontrar oraciones incompletas o parcialmente sin sentido, actos de habla no adecuados, negociaciones, cambios de tópico, cierres de conversación sin sentido. Esto que puede parecer una falta, puede realizar una función contextual. Los usuarios de lenguaje se atienen a ciertas reglas eficaces cuando se construye una oración o un tópico. Éstas no son individuales, son socialmente compartidas, conocidas y utilizadas de forma implícita en una determinada comunidad de habla. Los aparentes errores pueden administrarse a lo largo de la interacción de

manera significativa y ordenada lo que permite darle a los participantes y analistas, sentido a lo que ocurre.⁹⁸

Cognición.

Dotar de sentido, entender, interpretar no son exclusivas del dominio de las estructuras del discurso o de la interacción social, éstos también forman parte del ámbito de la mente. Las explicaciones, usos de las palabras, significado de las oraciones así como su coherencia y la interacción propia del habla se dan porque los usuarios del lenguaje tienen conocimientos. Conocen las reglas gramaticales, estrategias de aplicación de las mismas, contextos en que se aplican, capacidad de interpretación. Por tanto, el análisis del discurso quedaría incompleto si no se tomara en cuenta el componente mental. Es la psicología cognitiva la que se dedica de manera específica a estos temas. Es en la memoria de los usuarios de lenguaje donde se realizan los procesos y representaciones mentales que desempeñan un papel importante en la producción y comprensión del texto y la conversación.

Por tanto, éstos son exclusivos ya que caracterizan individualmente a los usuarios en contextos comunicativos específicos. Esta exclusividad explica la variación personal que presume todo discurso: los discursos difieren unos de otros aún cuando se emitan en circunstancias sociales similares, más no porque los usuarios del lenguaje utilizan de manera diferente un mismo repertorio sociocultural de conocimientos. Es decir, los conocimientos que tienen los usuarios son socialmente compartidos, de esta manera es posible la comprensión mutua. Los actores sociales comparten con otros miembros de su grupo normas culturales, valores, reglas de comunicación y representaciones sociales como son el conocimiento y las opiniones. Por lo tanto, además de la cognición individual, el discurso implica especialmente una cognición sociocultural.

Al igual que el enfoque interactivo del discurso, el aspecto cognitivo no se limita a representaciones mentales de reglas abstractas y otras formas de conocimiento. Los

⁹⁸ Van Dijk, Teun A., *op. cit.* p.42

estudiosos se interesan en cómo los usuarios del lenguaje producen y entienden concretamente el discurso así como los procesos estratégicos que éstos aplican consciente o inconscientemente en la producción o comprensión de oraciones, tópicos o narraciones.

El enfoque cognitivo del discurso hace hincapié en el hecho de que estos procesos mentales son constructivos. Las representaciones mentales provenientes de textos no son meras copias del mismo o de su significado, sino el resultado de los procesos estratégicos de construcción del sentido que pueden utilizar elementos del texto, elementos del que los usuarios del lenguaje saben acerca del contexto y elementos de las creencias que esos usuarios ya tenían antes de iniciar el proceso comunicativo. Por ende, estos procesos dependen directamente del contexto.⁹⁹

El proceso de comprensión es permanente y permite la reinterpretación continua. De esta manera, el análisis parcial de un fragmento de texto puede interactuar con la activación y adaptación contextual de conocimientos generales y opiniones en la memoria. Van Dijk señala que el proceso ascendente o *bottom up* de comprensión de las palabras y oraciones puede combinarse con suposiciones abstractas descendentes *top down* acerca de la estructura esperada de una oración, narración o conversación. En el proceso de comunicación los usuarios del lenguaje construyen gradualmente no sólo una representación del texto y contexto, también representaciones de eventos o acciones que trata el discurso en modelos mentales. Al contrario, cuando se quiere decir algo, el punto de partida puede ser el modelo que servirá para producir el discurso. Se seleccionan ciertas creencias pertinentes para la conversación creando un contexto que servirá de entrada del discurso. En lo referente a la interacción los usuarios activan o construyen permanentemente un modelo del contexto y de las acciones que participan a través de las cuales dan sentido al discurso.¹⁰⁰

⁹⁹ *Ibid* p.43

¹⁰⁰ *Idem*

Discurso y sociedad.

El contexto juega un papel determinante en la descripción y explicación del texto y la conversación. Aunque no existe una teoría explícita del contexto y aunque la noción es utilizada por distintos estudiosos los cuales le han dado diferente significado, Van Dijk lo define como la estructura de todas las propiedades de la situación social que son pertinentes para la producción o recepción del discurso. No sólo las características del contexto influyen sobre el discurso y por supuesto el discurso también puede definir o modificar las características del contexto.

En el contexto existen estructuras locales y globales. Las primeras son las siguientes:

- La situación (tiempo, lugar, circunstancias)
- Los participantes y sus diversos papeles comunicativos y sociales (hablante, coordinador, amigo entre otros)
- Las intenciones, metas o propósitos.

El contexto global por su parte toma su relevancia cuando se identifica el discurso o las acciones corrientes como una parte constituyente de acciones o procedimientos institucionales u organizativos (legislación, sesión de tribunales, enseñanza, comunicación de noticias) y cuando los participantes actúan en calidad de miembros de categorías sociales, grupos o instituciones. De esta manera, cuando se toma en cuenta el contexto del discurso, muchos aspectos sociales se incorporan en el análisis del mismo. En todos los niveles de discurso encontramos signos de un contexto en el que las características sociales de los participantes desempeñan un papel fundamental se trate de género, clase, filiación étnica, edad, origen, posición u otros rasgos que determinan su pertenencia a un grupo. Esto no quiere decir que el contexto siempre esté dado o permanezca estático, al contrario, el discurso y sus usuarios mantienen una relación dialéctica con el contexto, además de estar sujetos a las restricciones sociales del mismo, también contribuyen a él construyéndolo o modificándolo.

Género

En relación a este aspecto se plantea que los varones de modo abierto se comprometen en forma verbal sexista con y acerca del sexo opuesto, atributos que prevalecen en un grupo social. De esta forma se contribuye a reproducir un sistema de desigualdad de género al ejercer un control de aquellos aspectos del contexto a expensas de participantes femeninos en el tópico.

Etnicidad

Las ideas relacionadas con el punto anterior son válidas en lo referente a la etnicidad. Se advierte el ejemplo de Estados Unidos donde la historia de esclavitud y segregación racial o el racismo continuo crearon condiciones propicias del discurso típicas de las comunidades Afro-americanas en ese país. De esta manera los grupos raciales o étnicos han sido capaces de desarrollar formas de hablar específicas dando origen a una influencia y adaptación mutua y generando a la vez problemas de comunicación y comprensión intracultural. A nivel de sociedad global estas relaciones interculturales o interétnicas pueden tomar la forma de dominancia al entrar en una forma de reproducción de etnocentrismo y racismo a través de la utilización de un discurso prejuiciado o discriminatorio sobre una minoría étnica o racial.

La cultura

Lo sintetizado en los puntos o aspectos anteriores sobre el Análisis del discurso adquieren validez también en el ámbito cultural. Los cambios culturales han influido de manera relevante en el discurso. Ocurre que en el contacto intercultural las diferencias discursivas pueden aceptarse de un modo tolerante o de uno cooperativo, o dar origen a incomprensiones o conflictos traducidos en formas de dominación, exclusión u opresión hacia los de menos poder. De aquí que el estudio de la comunicación intra e intercultural sea un campo de acción importante para el análisis del discurso.

Análisis del discurso social.

Para Van Dijk es en los ámbitos de la cultura y de la sociedad que los estudios sobre análisis del discurso deberían terminar. A pesar de ser un marco complejo es este ámbito en el que los estudiosos pueden analizar las combinaciones discursivas de las oraciones, la coherencia, los actos del habla y los cambios de tópico. Asimismo, señala que si se quiere explicar que es el discurso, es insuficiente limitarse al estudio de las estructuras internas, las acciones que se logran, las operaciones mentales o procesos cognitivos que ocurren en el uso del lenguaje. Es importante tomar en cuenta que el discurso como acción social ocurre en un marco de comprensión, comunicación e interacción que a su vez son partes de estructuras y procesos socio-culturales más amplios. Por tanto, el ámbito del análisis del discurso puede ser inter o multidisciplinario. Esto es evidente cuando el aspecto social del análisis del discurso tiende a aplicarse en el terreno de la educación, medios, política o derecho, donde el discurso adopta diversas formas y usos.

Análisis del discurso crítico.

Los estudiosos críticos explican su posición social y política a través de acciones como tomar partido, participar activamente a fin de manifestar sus ideas, desmitificar o cuestionar la dominación con sus análisis del discurso. Estos analistas del discurso se interesan en problemas sociales importantes. El trabajo de éstos está más orientado a problemas que a teorías. El análisis, descripción y formulación de teorías desempeñan sin duda un papel relevante que permite comprender mejor la desigualdad social basada en género, filiación étnica, clase, origen, religión, el lenguaje, orientación sexual y otros criterios que definen diferencias entre las personas. Su meta no sólo es científica, también social y política. Por esta razón Van Dijk señala que el análisis social del discurso adopta la forma de un análisis crítico del discurso.¹⁰¹

¹⁰¹ *Ibid* p. 50

Cada vez son más los analistas que adoptan este enfoque crítico del texto y la conversación. Éstos no se limitan a observar tales vínculos entre el discurso y las estructuras sociales, sino que se proponen ser agentes de cambio.

Tipos de estudios del discurso.

En este apartado se pretende describir los principios básicos del análisis del discurso así como los tipos, estilos y modos de realizar el análisis. Actualmente existen diversos tipos de análisis del discurso. El que más prevalece es el trabajo sobre el análisis textual que trata con las estructuras más abstractas del discurso escrito con un enfoque lingüístico. También existe otro estudio relacionado con el estudio del habla y el discurso oral el cual se centra en aquellos aspectos más dinámicos de la interacción espontánea en la perspectiva de las ciencias sociales. A pesar de las diferencias de enfoques, ambos están comprometidos con el descubrimiento de reglas, órdenes y regularidades en el trabajo de análisis de estrategias y estructuras.

También tienen una orientación descriptiva y su tendencia es ignorar contextos mayores como lo cognitivo y lo social. También existe la distinción entre estudios formales o abstractos como la gramática y aquellos concretos de textos reales o formas de habla en contextos específicos, es decir, la manera en que se conducen los usuarios de la lengua sea como actores sociales, hablando o significando.

Otra distinción es la que se establece entre los enfoques teóricos y descriptivos por un lado y los enfoques aplicados y críticos por el otro. Éstos últimos son los que se concentran en temas sociales, la pertinencia y el uso del análisis del discurso en la sociedad. Van Dijk establece también una diferenciación entre tipo de investigaciones. Las empíricas que trabajan sobre datos concretos del discurso, corpus y sus respectivos análisis y experimentos, y las investigaciones filosóficas especulativas o impresionistas.

Otro criterio de clasificación es el del género. Algunos estudiosos del análisis del discurso se especializan en alguno de ellos:

1. Conversación
2. Noticias
3. Publicidad
4. Narrativa
5. Argumentación
6. Discurso político

Cada uno de éstos puede desarrollar sus propios conceptos, métodos y procedimientos.

Van Dijk señala que la integración de distintos enfoques puede avanzar en forma paralela a la diversificación y especialización en subdisciplinas. A su vez identifica tres enfoques principales:

- a) Los que se concentran en el discurso mismo, es decir a las estructuras del texto y la conversación.
- b) Los que estudian el discurso y la comunicación como cognición.
- c) Los que se concentran en la estructura social y la cultura.

Esta figura triangular cuyos vértices son el discurso, cognición y sociedad constituye el terreno del análisis multidisciplinario del mismo. Por lo tanto, cualquier análisis del discurso aún cuando estudie de manera parcial alguno de los aspectos del triángulo del discurso, no tardará en advertir la necesidad de convertirse en herramienta multidisciplinaria e integrada.

El surgimiento de los estudios del discurso.

Bajo diferentes nombres, el estudio moderno del discurso surge en la década de los sesenta al mismo tiempo en diversas disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales. Anteriormente el texto y el discurso habían sido estudiados por el análisis

literario, la historia, la comunicación de masas, y la retórica en la Grecia antigua. El análisis del discurso al ser multidisciplinario, Van Dijk señala algunas de las disciplinas que lo abordan y tratan:

1. Etnografía- Rama de las ciencias humanas cuyo objeto es el estudio descriptivo de las razas y pueblos. La antropología preparó el terreno con los primeros estudios etnográficos de sucesos comunicativos. Puso de relieve el hecho de que los hablantes de una lengua no sólo conocen su gramática, sino que poseen además una competencia comunicativa mucho más amplia como miembros de una cultura. Asimismo demostró que los hablantes también comparten el conocimiento cultural de las reglas acerca de cómo hablar ante ellos de modo apropiado.¹⁰²
2. Estructuralismo y semiótica-Se inspiró en los formalistas y otros estudiosos rusos de las décadas de los años 20 y 30. El estructuralismo aportó un marco más amplio para el estudio de la narrativa, mitos, literatura, películas cinematográficas y otras prácticas semióticas. Estos enfoques tuvieron gran influencia sobre los análisis estructuralistas de ámbitos que iban más allá de textos literarios o historia. La crítica que siempre aparece en este punto de vista es la de no dar cuenta de los procesos cognitivos, la interacción social y las estructuras sociales.¹⁰³
3. Gramática del discurso- algunos lingüistas advirtieron que el estudio del lenguaje excedía la definición de gramáticas formales de oraciones aisladas. Comenzaron a pensar en términos de gramática del texto o del discurso y otros enfoques lingüísticos que apuntaban a la semántica y las relaciones funcionales entre las oraciones. Estudiaron en qué reside la coherencia de un texto y cómo se distribuye la información o el foco dentro de los textos. Estas gramáticas del discurso establecieron relaciones con ideas que provenían del discurso en la psicolingüística y la psicología cognitiva.¹⁰⁴

¹⁰² *Ibid* p.53

¹⁰³ *Idem*

¹⁰⁴ *Ibid* p. 54

4. Sociolingüística y pragmática.- al mismo tiempo que emergen los intereses por la estructura del discurso, lo hacen también la sociolingüística y la pragmática como nuevas orientaciones en el campo de las ciencias del lenguaje. Parte de estos esfuerzos se centran en la naturaleza discursiva del uso del lenguaje, los actos del habla, y la interacción verbal, al no haber una satisfacción con las cuentas formales de la estructura del discurso en un contexto sociocultural.¹⁰⁵
5. La etnometodología. -La etnometodología presupone la misma postura normalista e individualista encarnada en el interaccionismo, pero especifica este compromiso de manera distinta. Fue fundada en la década de los años sesenta por Harold Garfinkel, en otro cuestionamiento radical de Parsons. Es de corte individualista tanto en un sentido empírico como presuposicional. Su surgimiento tuvo un enfoque microsociológico interesado en el campo de la interacción diaria especialmente en lo referente al análisis de conversaciones en la vida cotidiana, el cambio de turno en la misma y el tipo de interacción social implícito en tal conversación. Este estudio ejerció gran influencia en el análisis conversacional. En este enfoque se establecieron pocos vínculos con la lingüística formal y los estudios de la cognición del texto o la conversación.¹⁰⁶
6. Psicología cognitiva- Junto con la psicología educacional e inspirada por las complejidades del aprendizaje humano y la adquisición de conocimiento, surge al inicio de la década de los años setenta una corriente de investigación en el estudio o rol que desempeñan los procesos mentales (atención, memoria, percepción, concentración, solución de problemas) en el proceso de comprensión de textos y en un marco que posteriormente conocemos como investigación cognitiva.¹⁰⁷
7. Psicología social y psicología discursiva- la psicología social entra al campo del análisis del discurso en la década de los años ochenta. En Reino Unido algunos psicólogos sociales desde una relevancia obvia en la interacción social y la construcción de representaciones sociales desarrollan su propio enfoque conocido como psicología discursiva. Desde una posición cognitiva e inspirados

¹⁰⁵ *Idem*

¹⁰⁶ *Idem*

¹⁰⁷ *Ibid* p. 55

por los principios de la etnometodología, se centran en el estudio de la interacción como fenómeno psicológico para abordar la comprensión, la explicación, la formación de opiniones e ideologías.¹⁰⁸

8. Estudios de comunicación- a lo largo de las décadas de los años setenta y ochenta, los estudios de comunicación se percataron de la utilidad del análisis detallado del discurso en mensajes de medios masivos de comunicación, así como en las comunicaciones interpersonales, interculturales y comerciales.¹⁰⁹
9. Otras disciplinas- de manera similar surge el análisis del discurso en otras disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales. El estudio de la interacción llamó la atención de la sociología, mientras que la conversación a la psicología social. En la historia al ser textos las principales fuentes de los estudiosos de la materia. Al igual que la teología al estudiar la Biblia y otros textos sagrados.¹¹⁰

Diversidad e integración

En los párrafos anteriores se describe la influencia del análisis del discurso en diversas materias haciendo de éste un estudio multidisciplinario. No obstante, del gran crecimiento que tuvo el análisis del discurso en dichas áreas, éste no dio origen a un estudio unificado. A pesar de que los gramáticos del texto y los psicólogos de la cognición lograron entenderse al igual que la microsociología, la sociolingüística y la etnografía, aún existían vastas zonas de los estudios del discurso que permanecían aisladas como la estilística, retórica y estudios de la argumentación. No se establecieron vínculos entre la mente y la interacción dando como resultado que la mayor parte de los enfoques psicológicos y sociales se mantengan separados. Otra consecuencia de esta fragmentación en los estudios del discurso es que nociones fundamentales como la del sentido sea abordada de manera distinta en la perspectiva semántica del discurso, en la psicología cognitiva, en la sociología y etnografía.

¹⁰⁸ *Idem*

¹⁰⁹ *Idem*

¹¹⁰ *Ibid* p. 56

El idioma también tuvo un impacto divisorio al crear barreras idiomáticas. De esta manera el estudio del discurso de habla inglesa se separó del de habla francesa. Los trabajos de investigación de Italia, España y Latinoamérica siguieron la corriente francesa mientras que Estados Unidos y Reino Unido la corriente de habla inglesa.

Afortunadamente en la década de los años noventa se han podido apreciar algunos intentos de integración. Por el lado psicológico, la ciencia cognitiva ha suministrado un marco unificado para la fusión y mutua inspiración de los enfoques lingüísticos, cognitivos, neurológicos, lógicos y filosóficos formales. En el aspecto sociocultural, el interés mutuo entre la interacción social y la conversación exigió una síntesis y estimuló un interés común entre los estudiosos de la pragmática, la sociolingüística, la sociología y la etnografía.

Algunos investigadores jamás aceptaron la profunda división que se hacía entre la cognición y la interacción; la sociedad y la cultura, y promovieron el estudio de la antropología cognitiva y de la cognición social como base del análisis del discurso que para ellos contenía una dimensión sociocultural y otra cognitiva.

Por tanto, el análisis del discurso definió un dominio de estudio que por sí mismo promovió la influencia y la integración transdisciplinaria, por lo que se espera que en un futuro exista una mayor integración de las diversas orientaciones de los estudios del discurso. Ésta será posible cuando los investigadores jóvenes ya no estén formados tan sólo en una de las disciplinas madre, sino en el análisis del discurso como disciplina independiente. De esta manera, el definir gramática, analizar la cognición, o estudiar la interacción, no será para ellos tareas correspondientes a distintos campos, simplemente serán diferentes aspectos de una única empresa académica compleja: describir y explicar el discurso.¹¹¹

¹¹¹ *Ibid* p. 58

2.2.3 Los principios del análisis del discurso.

Pese a la enorme diversidad de enfoques y métodos utilizados, todas las disciplinas, incluso las transdisciplinarias como el estudio del discurso se ajustan a ciertas normas que los investigadores deben seguir para que sus trabajos sean adecuados en ese dominio.

1. Texto y conversación naturales- significa que cualquier estudio de análisis del discurso debe tener como centro un material de trabajo que refleje realmente lo que ocurre en la interacción. Se deben evitar ejemplos inventados o contruidos a favor de datos reales. Éstos no pueden modificarse o someterlos a procesos de depuración sino estudiarlos tal como son recogidos en la realidad o contexto social.¹¹²
2. El contexto- el discurso debe estudiarse como parte constitutiva de sus contextos local y global, social y cultural. En la conversación y en los textos hay muchos indicativos de su pertenencia contextual, lo que obliga a observar y analizar en detalle las estructuras del contexto también como consecuencias posibles del discurso: las situaciones, participantes y sus papeles comunicativos y sociales, sus metas, el conocimiento social pertinente, las normas y valores, las estructuras institucionales u organizativas, etc.¹¹³
3. El discurso como conversación- los primeros estudios del discurso se enfocaban a los textos escritos. Posteriormente los análisis se orientaron a las conversaciones, informales, formales e institucionales. Se considera que la conversación es la forma básica del discurso y por ende, se trata de trabajar con interacciones verbales reales.¹¹⁴
4. El discurso como práctica social de los integrantes de un grupo- tanto el discurso oral como escrito son formas de la práctica social en un contexto sociocultural. Los usuarios del lenguaje participan del discurso no sólo como personas individuales, también como miembros de diversos grupos, instituciones o

¹¹² *Idem*

¹¹³ *Ibid* p. 59

¹¹⁴ *Idem*

culturas. Es a través del discurso que los usuarios del lenguaje pueden realizar, confirmar o desafiar estructuras e instituciones sociales y políticas.¹¹⁵

5. Las categorías de los miembros de un grupo- una de las prácticas más difundidas, especialmente en el análisis de la conversación es la de no imponer nociones ni categorías preconcebidas propias de los analistas sino respetar las maneras como los mismos miembros de un grupo interpretan, orientan y categorizar las propiedades del mundo social y su conducta dentro del mismo incluido el discurso. Sobre esta base se debe formular teorías que en forma sistemática den cuenta del discurso como práctica social.¹¹⁶
6. Secuencialidad- se refiere al hecho de que el discurso se realiza en un sentido lineal o secuencial tanto en su producción como en comprensión. Esto es válido en lo oral y escrito e implica que en todos sus niveles se deben enunciar e interpretar de acuerdo a la información precedente que es lo que ocurre en la llamada coherencia. Ello involucra cierta funcionalidad: los elementos últimos se relacionan con los anteriores.¹¹⁷
7. Constructivismo- los discursos son también constructivos en el sentido que las unidades constitutivas se pueden usar, comprender, analizar funcionalmente como partes de un todo, creando estructuras jerárquicas en la forma, significado e interacción.¹¹⁸
8. Niveles y dimensiones- los analistas del discurso suelen analizarlo en diversas capas, dimensiones o niveles y relacionar éstos entre sí. Estos niveles representan distintos tipos de fenómenos como los sonidos, las formas, los sentidos o la acción. En cambio los usuarios del lenguaje operan estratégicamente con varios niveles o dimensiones del discurso al mismo tiempo.¹¹⁹

¹¹⁵ *Idem*

¹¹⁶ *Idem*

¹¹⁷ *Ibid* p. 60

¹¹⁸ *Idem*

¹¹⁹ *Idem*

9. Sentido y Función- los usuarios y analistas del lenguaje están siempre tras el sentido. En los procesos de análisis y comprensión formulan preguntas como las siguientes: ¿Qué significa esto aquí?, ¿Cuál es el sentido en este contexto?.¹²⁰
10. Reglas- se postula que el discurso también está gobernado por reglas. Tanto el discurso oral como el escrito se debe analizar como manifestación o expresión de reglas gramaticales, textuales, comunicativas o interactivas compartidas socialmente.¹²¹
11. Estrategias- además de aplicar las reglas, los usuarios del lenguaje también conocen y emplean estrategias mentales e interactivas en el proceso de producción y comprensión del discurso y en el proceso de consecución de sus metas comunicativas o sociales.¹²²
12. Cognición social- no menos importante es el papel fundamental que desempeña la cognición en la producción, comprensión del texto y la conversación. Pocos aspectos del discurso pueden comprenderse y explicarse como corresponde sin remitirnos a la mente de los usuarios del lenguaje. Además de los recuerdos y experiencias personales de sucesos, las representaciones socioculturales compartidas de los usuarios del lenguaje como miembros de un grupo también desempeñan un papel fundamental en el discurso, así como su descripción y explicación.¹²³

Para realizar un correcto análisis de cualquier cinta es indispensable apoyarse en un marco teórico a través del cual podamos interpretar y comprender lo observado en la pantalla.

El análisis del film considera a las cintas como obras independientes y singulares. El objetivo de éste es sentir un mayor placer ante estas obras cuando son expuestas en la pantalla. Existen diferentes tipos de análisis del film como el textual, narratológico, icónico y psicoanalítico. Este tipo de estudio permite al espectador comprender y

¹²⁰ *Idem*

¹²¹ *Idem*

¹²² *Ibid* p. 61

¹²³ *Idem*

analizar la estructura de la película, la cual es el elemento esencial ya que éste tiene una fuerte influencia del movimiento estructuralista.

Por su parte el análisis del discurso es un estudio que surgió en algunas disciplinas desde la antigüedad como en la literatura y la retórica. No obstante, éste ha tomado mayor relevancia ya que ha permeado otras disciplinas de las humanidades y de las ciencias sociales. Este suceso ha hecho que este estudio tenga una naturaleza transdisciplinaria y que posea diversos enfoques como el lingüístico, psicológico, social, educacional, semiótico entre otros.

El análisis del discurso se considera un triángulo con tres aspectos que lo definen: el cognitivo, sociocultural y lingüístico. De esta manera el análisis del discurso se vuelve una herramienta teórica y metodológica importante en el estudio de problemas sociales, de poder y desigualdad. A través de éste se puede analizar los contenidos de textos y conversaciones así como sus contextos y el sentido de los mismos.

Capítulo 3- Análisis de películas del cine nacional que reflejaron el sexenio de Miguel Alemán Valdés.

El cine es una de las artes que puede definir el S. XX. El primer medio de comunicación masivo que funcionaba como entretenimiento a la sociedad y que a través de las historias plasmadas en pantalla servía de espejo de la sociedad en el que se reflejaban aspectos económicos y políticos que interactuaban en ella. En este capítulo se abordará el análisis de cuatro películas del cine nacional que representan de manera clara el sexenio de Miguel Alemán Valdés.

3.1 Fichas técnicas y sinopsis de los filmes elegidos.

Las películas seleccionadas fueron producidas en el sexenio de Miguel Alemán. Éstas gozaron de gran éxito y popularidad en su momento por la calidad y el elenco con el que contaban. La mayoría de ellas están catalogadas entre las 100 mejores cintas del cine nacional de acuerdo con especialistas en el tema.

3.1.1 Dos Caras Tiene el Destino

“Tuve la oportunidad de conocer a Miroslava y de trabajar con ella en la película Dos Caras Tiene el Destino y francamente la admiré mucho. Fui yo quien la eligió para trabajar en Dos Caras Tiene el Destino porque me pareció que daba el tipo perfecto de la mujer distinguida que se necesitaba para el papel protagónico femenino.”

Eduardo Noriega¹²⁴

Dos Caras Tiene el Destino

Director: Agustín P. Delgado

Productor: José M. Noriega/casa productora Producciones Noriega

Actores: Miroslava, Eduardo Noriega, Andrés Soler, Carlos López Moctezuma, Prudencia Grifell, Angélica María.

Fotografía: Jack Draper

Año:1951

¹²⁴ Publicado en “Así la recuerdan” en *Revista Somos*, *Una deslumbrante belleza una misteriosa muerte Miroslava*, # 181, Año 9, Marzo de 1999, Editorial Televisa, México, p. 88.

Sinopsis

La historia comienza en una cantina del trópico mexicano en la que un médico bebe hasta quedar inconsciente. La causa de su vicio: la pérdida de su esposa. Se desata una trifulca en la cantina en la que un anciano es herido. El médico no es capaz de operarlo y el anciano muere después de decirle a éste que siga su destino. El galeno decide cambiar y sube a un barco de polizón para llegar a Veracruz. En la carretera es testigo del asesinato de un hombre, la sorpresa es que el difunto es igual a él y decide suplantarlo.

La aventura del médico comienza al tomar la persona de Pablo de la Vega, importante dueño de un laboratorio y al conocer a Anita y Rosa, esposa e hija del hombre asesinado. El nuevo Pablo se decide a llevar una vida nueva con ellas, quienes notan un cambio profundo en él. Salcedo el empleado desleal del laboratorio y autor del crimen se percata de que Pablo de la Vega es sustituido por un impostor y decide retenerlo para utilizarlo en sus planes de obtener una nueva fórmula que entrará de manera ilegal al país. Anita decepcionada por la ausencia de Pablo decide ir a un pueblo cerca de Patzcuaro a ver a su tío. Mientras tanto en el aeropuerto la policía detiene a Salcedo y Guztner su cómplice y los acusan de contrabando.

Pablo decide buscar a Anita y recibe un telegrama en el que ella le avisa que la niña está enferma y llega al momento en que un doctor local irresponsable y negligente está a punto de intervenir a la niña. Pablo decide operar a su hija, salvándola. Anita descubre que él es otra persona. Finalmente se da cuenta de que está enamorada de él y le perdona.



Miroslava

Foto: "Las mejores fotos de un rostro inolvidable" en *Revista Somos*, *Una deslumbrante belleza una misteriosa muerte Miroslava*, # 181, Año 9, Marzo de 1999, Editorial Televisa, México, p. 45.



Miroslava y Eduardo Noriega

Foto: "Así la recuerdan" en *Revista Somos*, *Una deslumbrante belleza una misteriosa muerte Miroslava*, # 181, Año 9, Marzo de 1999, Editorial Televisa, México, p. 88.



Miroslava y Angélica María

Foto: "El Cine su gran legado" en *Revista Somos*, *Una deslumbrante belleza una misteriosa muerte Miroslava*, # 181, Año 9, Marzo de 1999, Editorial Televisa, México, p. 89.



Miroslava, Angélica María y Eduardo Noriega

Foto: “Así la recuerdan” en Revista Somos, *Una deslumbrante belleza una misteriosa muerte Miroslava*, # 181, Año 9, Marzo de 1999, Editorial Televisa, México, p. 89.

3.1.2 Los Olvidados¹²⁵

“En 1950, en el momento de los olvidados, Luis Buñuel ya es una leyenda surrealista, y en México, ha incurrido en películas ahora rescatables por la burla subyacente que se les atribuye: *Gran Casino* (1947) y *El Gran Calavera* (1949). Cinta con la única concesión impuesta de un final declamatorio, documentada en archivos de reformatorios, *Los Olvidados* aísla –en medio de una compacta creación de personajes y de imágenes, la herencia de los clásicos españoles y de los surrealistas como atmósfera lírica de la solidez- las condiciones de la miseria. ‘Para mí –declaró Buñuel- lo sentimental es inmoral. Odio la dulcificación del carácter de los pobres’. Obra maestra. *Los Olvidados*, le agrega a la cinematografía mexicana otra realidad, otra ciudad, otra relación de los protagonistas con la idea de la muerte y vida; una gama de posibilidades que clausura de inmediato la absoluta excepcionalidad de Buñuel.”

Carlos Monsivaís¹²⁶

“Hice los olvidados porque nadie la quería aceptar. Ernesto Alonso me aconsejó: *Stella, ve a ver a Buñuel, a ti no te importa salir de pobre y fea. ¡Era tan lindo, Buñuel! Me preguntó, asombrado: ¿Usted quiere hacer Los Olvidados? Tiene que aparecer sin maquillaje y engordar un poco. Yo hago lo que usted me pida*, le respondí. En mi corazón sabía que estaba actuando en una gran película.”

Stella Inda¹²⁷

¹²⁵ Ganadora del Ariel de Oro 1951 por mejor director; ganadora Ariel de Plata 1951 por mejor guión original; ganadora en el Festival de Cannes 1951 por mejor director; nombrada patrimonio de la humanidad por la UNESCO.

¹²⁶ Monsivaís, Carlos, *op. cit.* p. 1062

¹²⁷ Peña, Mauricio, César, “Los Olvidados” en Revista Somos, *Las 100 mejores películas del cine mexicano*, # 100, Año 5, julio de 1994, Editorial Televisa, México, p.13.

Los Olvidados

Director: Luis Buñuel

Productor: Óscar Dancigers/casa productora Ultramar Films

Actores: Stella Inda, Miguel Inclán, Roberto Cobo, Alfonso Mejía, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina.

Fotografía: Gabriel Figueroa

Año:1950

Buñuel, Luis (1900-1983 Aragón, España). Director cinematográfico español. En 1923 marchó a Francia, donde fue ayudante de dirección de J. Epstein y realizó sus primeros filmes, que dentro de una acusada línea surrealista le definían ya como creador original: Un chien andalou de 1928 y L'âge d'or de 1930, en cuyos guiones colaboró con él Salvador Dalí. De regreso a España en 1932, dirigió ese mismo año Tierra sin pan, documento social impresionante sobre las Hurdes. Entre 1935 y 1937 fue productor ejecutivo para Filmófono y realizó el documental España leal en armas en 1937. Al servicio de la República, se hallaba en misión oficial en Estados Unidos cuando acabó la guerra civil. Desempeñó en ese país diversos empleos relacionados con el cine hasta 1946, año en que marchó a México, donde alternó filmes de escaso relieve (Gran Casino de 1946, El gran calavera de 1949, La hija del engaño de 1951) con otros de calidad y sello personalísimo: Los olvidados de 1950, Él de 1952, Robinson Crusoe del mismo año, Ensayo de un crimen de 1955. Su producción posterior, más equilibrada, con obras tan importantes como Nazarín de 1958, Viridiana de 1961, El ángel exterminador de 1962, Diario de una camarera de 1963, Simón del desierto de 1965, Belle de jour de 1966, La vía láctea de 1969, Tristana de 1972, El discreto encanto de la burguesía de 1970, El fantasma de la libertad de 1974 y Ese oscuro objeto del deseo de 1977 le confirmaron como valor de excepción dentro del cine mundial de todos los tiempos. Constantes significativas del cine de Buñuel son la reivindicación de la libertad humana frente a los tabúes morales y sociales, el

gusto surrealista por los detalles anclados en el subconsciente, un erotismo profundamente vinculado a su crítica de la hipocresía burguesa y el amor a los humildes y oprimidos. La *Mostra* de Venecia de 1969 le otorgó el Gran Premio de Homenaje por el conjunto de su obra. De 1981 datan sus memorias Mi último suspiro, de inestimable valor autobiográfico.¹²⁸

Sinopsis

La historia cuenta la terrible aventura de un grupo de jóvenes que cometen crímenes arrastrados por la maldad y el vicio. Al igual que en otras grandes ciudades del mundo, la miseria es campo de cultivo para este tipo de fenómenos sociales.

El Jaibo acaba de escapar del reformatorio, se junta con sus viejos amigos para robar y hacer otras maldades. Entre ellos se encuentra Pedro, un niño mal visto por su madre por considerarlo un vago y tener malas compañías, quién se vuelve cómplice de El Jaibo al callar que éste asesinó a quien creía su delator y culpable de su encierro. El remordimiento provoca en Pedro querer cambiar, encuentra trabajo en una herrería donde el Jaibo va a buscarlo y roba un cuchillo de plata.

Pedro es acusado del robo y es llevado a una granja con el fin de reformarlo. El director de la institución le confía un encargo. Al salir, se encuentra a El Jaibo quien le roba el dinero. Pedro va a buscarlo y pelea con él, quien acaba por asesinar a Pedro. El Jaibo se esconde pero la policía lo encuentra y al tratar de huir es acribillado por los agentes.

¹²⁸ Aguilera, César, “Buñuel, Luis” en Revista Somos, *Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, # 194, Año 11, Abril de 2000, Editorial Televisa, México, p.43



Alfonso Mejía (sentado al centro)

Foto: "Los Olvidados" en *Revista Somos*, *Las 100 mejores películas del cine mexicano*, # 100, Año 5, julio de 1994, Editorial Televisa, México, p.12.



Roberto Cobo (al centro)

Foto: "Los Olvidados" en Revista Somos, *Las 100 mejores películas del cine mexicano*, # 100, Año 5, julio de 1994, Editorial Televisa, México, p.13.

3.1.3 La Diosa Arrodillada¹²⁹

“De ti me ha quedado un mal recuerdo y una magnífica residencia”

María Félix en su personaje de Raquel dirigiéndose a Antonio (Arturo de Córdova)¹³⁰

La Diosa Arrodillada

Director: Roberto Gavaldón

Productor: Rodolfo Lowenthal/**casa productora** Panamerican Films

Actores: María Félix, Arturo de Córdova, Rosario Granados, Fortunio Bonanova, Rafael Alcayde.

Fotografía: Alex Phillips

Año:1947

Roberto Gavaldón (1909-1986 Chihuahua, México)

Se dice que Roberto Gavaldón Leyva desde joven se fue a Hollywood para trabajar como extra en el cine, actividad que continuó en México desde 1932. como su vocación era la realización, comenzó como asistente de director. Pronto asimiló las técnicas de cine y en 1944 debutó con La Barraca, filme al que le dio gran calidad y solidez colocándolo entre los mejores cineastas de la época como Emilio “el indio” Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes e Ismael Rodríguez. Otras películas que realizó son Rayando el Sol de 1945, La Casa Chica de 1949, El Rebozo de Soledad de 1952, El Niño y la Niebla de 1953, Macario de 1959, Rosa Blanca de 1961, Doña Macabra y El Gallo de Oro de 1964. Además dirigió algunas producciones norteamericanas como El Pequeño Proscrito y la última película que dirigió fue Cuando Tejen las Arañas de 1977.¹³¹

¹²⁹ Catalogada como la número 39 de las 100 mejores películas del cine mexicano.

¹³⁰ Peña, Mauricio, “La diva se consagró desde su primera cinta” en Revista Somos, *El mito más bello del cine María Félix*, # 191, Año 10, Enero de 2000, Editorial Televisa, México, p. 35.

¹³¹ Cortés, Ana María, “Gavaldón, Roberto” en Revista Somos, *Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, # 194, Año 11, Abril de 2000, Editorial Televisa, México, p.64.

Sinopsis

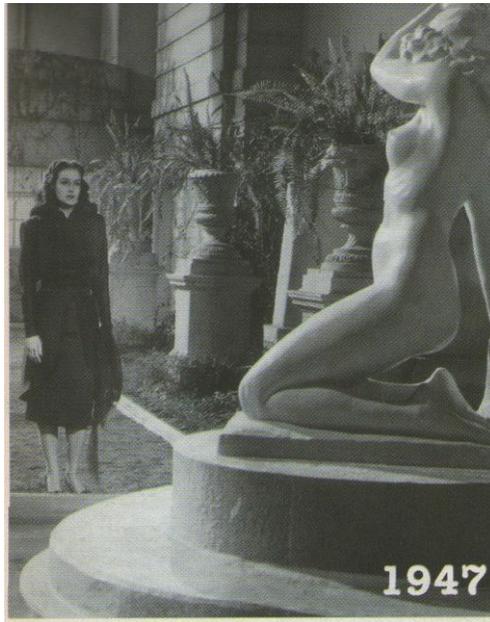
Un magnate de la industria química le regala a su esposa Elena en su aniversario de bodas la estatua La Diosa Arrodillada. Raquel, la modelo de esa figura, era la amante del empresario y quien termina la relación exigiéndole que se divorcie de su esposa. Inesperadamente, Elena muere de manera misteriosa antes de partir a Rochester para tratarse sus dolencias. Raquel por su parte viaja a Panamá como vedette de un espectáculo y es alcanzada por el viudo quien bebe con desesperación e intenta matarla.

Poco después ella por un telegrama deduce que su amante asesinó a su mujer. Él confiesa todo a Raquel, por lo que ella lo compromete públicamente a casarse con ella y él finalmente accede. El tipo con el que trabajaba Raquel en el cabaret, que está enterado del caso intenta chantajearla a cambio de su silencio. Ella no le da nada y entonces Antonio es detenido en compañía de Raquel en el aeropuerto antes de abordar un vuelo a Nueva York. Es acusado de asesinar a su esposa. Se realiza la exhumación del cuerpo de Elena y se le practica necropsia, no se encuentra ninguna prueba que inculpe a Antonio. Raquel corre a la cárcel para darle la noticia a Antonio para encontrar que él se ha suicidado en su celda.



María Félix y Rafael Alcayde

Foto: “La diva se consagró desde su primera cinta” en *Revista Somos*, *El mito más bello del cine María Félix*, # 191, Año 10, Enero de 2000, Editorial Televisa, México, p. 34.



María Félix

Foto: "La Diosa Arrodillada" en Revista Somos, *Las 100 mejores películas del cine mexicano*, # 100, Año 5, julio de 1994, Editorial Televisa, México, p.56.



Arturo de Córdova y María Félix

Foto: "Mujeres eterna debilidad de Arturo" en Revista Somos, La voz de rostro inolvidable Arturo de Córdova, # 180, Año 9, Febrero de 1999, Editorial Televisa, México, p. 58.

3.1.4 Una Familia de Tantas.

"En los años cuarenta aparece una comedia urbana, la crónica de un Distrito Federal manejado y diseñado como rancho. El director por antonomasia: Alejandro Galindo. Los actores imprescindibles: David Silva, Fernando Soto Mantequilla y Adalberto Martínez Resortes. En *Esquina Bajan* (1948), *Hay Lugar Para Dos* (1948), *Una Familia de Tantas* (1948), *Los Fernández de Peralvillo* (1953) o *Campeón sin Corona*; Galindo se ocupa en otra edificación ideal: el buen salvaje con voz de Peladito, la inocencia y la bondad en medio de los *dancing clubs* y la perversidad de la gran urbe.

Para Galindo, si los lazos familiares se preservan, la integridad moral se mantiene y se nulifica la conjura del exterior. En esto obedece a la legislación cardinal de Hollywood que el cine mexicano adoptó: la unidad familiar es el mayor bien ideológico y, como se apunta en *Los Fernández de Peralvillo*, la huida y negación de los orígenes precipita la catástrofe. El barrio sustituye a la provincia como refugio de los tiernos y sólidos valores de la convivencia que la ciudad, en su rencor y estrépito, mancilla. Con todo, el mito del vecindario bondadoso no acepta el sentido de una obra irregular y, con frecuencia desastrosa. El mismo Galindo opondrá al optimismo gregario de sus filmes dos alegatos virulentos contra la moral clerical y la familia como ahogo e intolerancia: *Una Familia de tantas* (1948) y *Doña Perfecta* (1950)."

Carlos Monsiváis¹³²

"Alejandro Galindo me vio en un noticiero como reina estudiantil del Colegio Americano y me buscó. Yo no había actuado, sólo alguna vez en una obra en la escuela. Mi papá se oponía a que hiciera la película, pues quería que estudiara una carrera, pero logramos convencerlo. Vinieron los ensayos y yo no podía con el personaje; era muy difícil. Alejandro se dio por vencido y me quitó el papel. Lloré y le prometí que si me dejaba, me sacaría un premio. El Ariel que recibí fue la recompensa a los deseos de recuperar la película; me involucré tanto que dejé de salir, y él también se dedicó por entero a Maru, mi personaje."

Martha Roth¹³³

¹³² Monsiváis, Carlos, *op. cit.* p. 1062

¹³³ Terán, Luis, "Una Familia de Tantas" en Revista Somos, *Las 100 mejores películas del cine mexicano*, # 100, Año 5, julio de 1994, Editorial Televisa, México, p.17.

Una Familia de Tantas

Director: Alejandro Galindo

Productor: César Santos Galindo/casa productora Producciones Azteca

Actores: Fernando Soler, Martha Roth, David Silva, Eugenia Galindo, Felipe de Alba, Alma Delia Fuentes, Manuela de la Vega.

Fotografía: José Ortiz Ramos

Año:1948

Alejandro Galindo (1904-1994 Nuevo León, México)

Reconocido como uno de los grandes realizadores mexicanos del periodo clásico, fue el típico ejemplo del cineasta que conoce los más complicados secretos del oficio, capaz de crear un universo propio en el que los mitos urbanos y el habla popular tienen enorme relevancia. Su fascinación por el cine surgió cuando asistía a los rodajes que se llevaban a cabo en los estudios México Films. Abandonó la carrera de odontología para ir a Hollywood donde desempeñó entre otros oficios el de asistente de realización de la *Metro Goldwyn Meyer*, y en los inicios del cine sonoro, en traductor de las versiones en español de las cintas producidas por *Columbia Pictures*. Al ser contratado por la empresa *Empire Productions*, la cual instalaría una sucursal en la Ciudad de México, retorna en 1930 al país, donde se incorpora al cine nacional para dirigir 75 filmes. Su primer trabajo en la cinematografía mexicana fue como guionista y argumentista de La Isla Maldita de 1934 y El Baúl Macabro de 1936. Debutó como realizador en Almas Rebeldes de 1937, producida y protagonizada por su amigo Raúl de Anda. Tras incursionar en diversos géneros: cine policiaco, horror y melodramas, realizó Campeón sin Corona de 1945 con la que inició una saga de películas de corte urbano con enorme éxito.¹³⁴

¹³⁴Ríos, Lorena, "Galindo, Alejandro," en *Revista Somos, Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, # 194, Año 11, Abril de 2000, Editorial Televisa, México, p. 67.

Sinopsis

Esta cinta narra la historia de Maru quien cumple 15 años de edad y su padre, Rodrigo Cataño, es autoritario y muestra una gran añoranza por el porfiriato. El mundo de este hombre comienza a resquebrajarse cuando su hija adolescente comienza una relación sentimental con un vendedor de puerta en puerta que además tiene ideas modernas y progresistas. Al contrario de su madre y hermanos quienes temen al padre, Maru decide enfrentarlo con valentía y confiesa que es novia del vendedor de artículos electrodomésticos que se presentó en su casa. El jefe de familia no da su brazo a torcer por considerarlo una muestra de debilidad y decide ignorar la actitud rebelde de la quinceañera. Maru se casa en contra de la voluntad de su padre y con el tímido apoyo del resto de su familia.



Alma Delia Fuentes, Fernando Soler y Martha Roth (al centro)

Foto: "Una Familia de Tantas" en Revista Somos, *Las 100 mejores películas del cine mexicano*, # 100, Año 5, julio de 1994, Editorial Televisa, México, p.17.



Martha Roth

Foto: “La edad dorada del cine mexicano” en *Revista Somos, Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, # 194, Año 11, Abril de 2000, Editorial Televisa, México, p. 25.



Fernando Soler (al fondo)

Foto: “Una Familia de Tantas” en *Revista Somos, Las 100 mejores películas del cine mexicano*, # 100, Año 5, julio de 1994, Editorial Televisa, México, p.17.

3.2 Análisis de los filmes seleccionados.

El corpus del presente trabajo está compuesto por 4 películas realizadas entre 1946 y 1952, años que corresponden a la administración del presidente Miguel Alemán. Estas cintas fueron elegidas por la popularidad, importancia y calidad de acuerdo a las opiniones de importantes críticos de cine emitidas en diversas publicaciones. Asimismo, porque éstas representan aspectos importantes de la vida cotidiana de México en el periodo alemanista en los ámbitos económico, político y social.

3.2.1 Corpus del trabajo

El cine es uno de los medios de comunicación que además de entretener, ha reflejado de mejor manera a las sociedades del Siglo XX, al exhibirlas, describirlas y criticarlas severamente. Tanto el análisis semiótico como el análisis del discurso han apoyado de manera teórica las funciones mencionadas anteriormente.

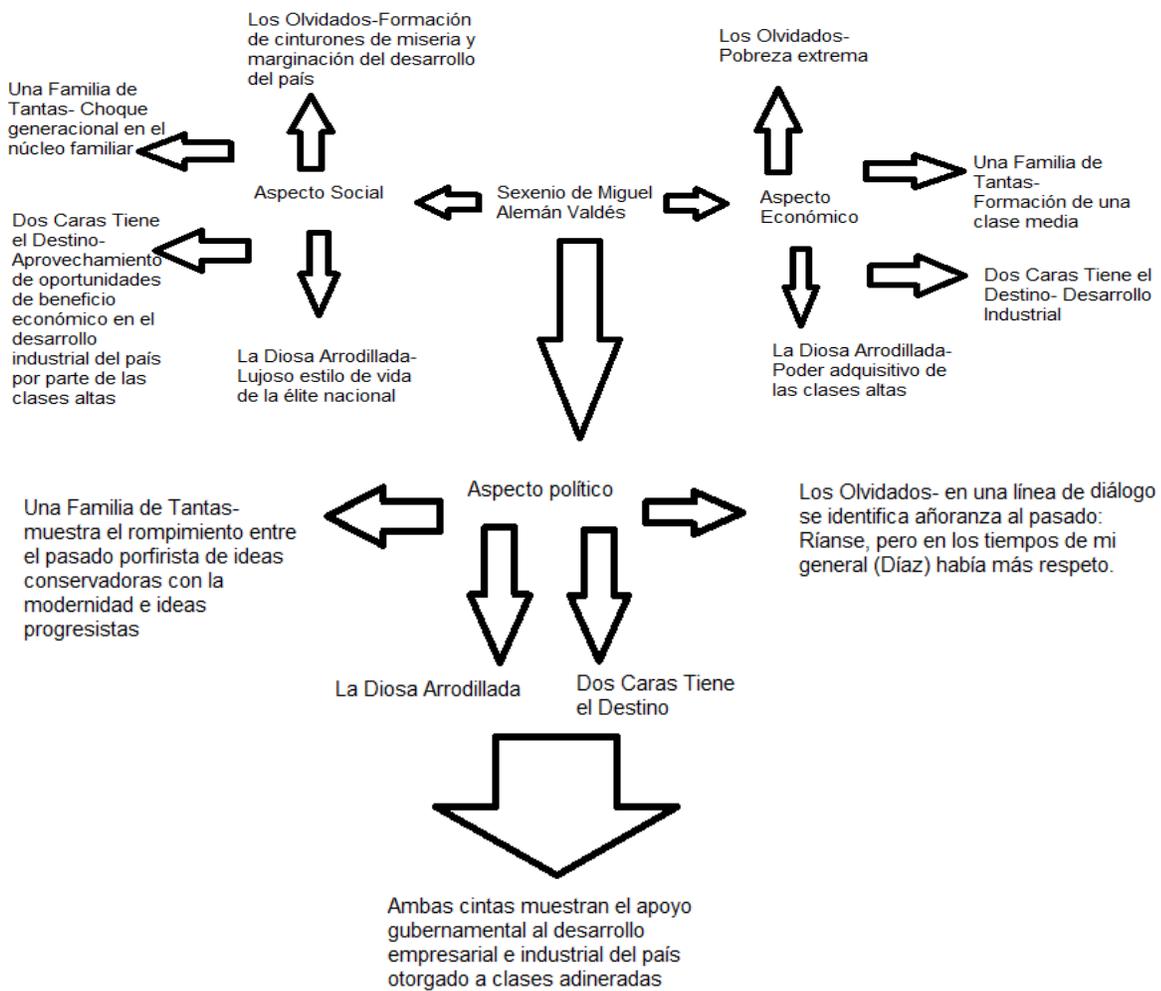
No obstante, para realizar un buen análisis de cine, es necesario la formación de un corpus de películas que sirva de base para el mismo. Por corpus se entiende al conjunto de cintas elegidas por el analista que él consideró que mejor expresaban la o las temáticas que pretende reflejar en su análisis. La selección de películas debe ser minuciosa ya que el corpus constituye una pieza fundamental para cualquiera de los dos análisis.

La temática de análisis en el presente trabajo se centra en los aspectos político, económico y social del sexenio de Miguel Alemán. Para ello se seleccionaron cuidadosamente las cintas que cumplieron con las siguientes características:

- Producidas o realizadas entre 1946 y 1952, años que corresponden a la administración alemanista.
- Reconocimiento, fama y popularidad.

- Que a través de sus diálogos y discurso, se hiciera referencia a la política, economía o sociedad del periodo de tiempo comprendido por el sexenio del presidente Alemán.

El cine mexicano de los años cuarenta, el melodrama conoce tres grandes vertientes: el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género del amor familiar en peligro. Jorge Ayala Blanco ha señalado que fue en el periodo de Miguel Alemán que las películas con estas temáticas proliferaron. Las películas que conforman el corpus pertenecen a estas vertientes del cine de este periodo: Una Familia de Tantas, Dos Caras Tiene el Destino al del amor familiar, mientras que Los Olvidados al de melodrama de barrios bajos. Por su parte, La Diosa Arrodillada combina el género de cabaret y del amor familiar.



Fuente: Elaboración propia

3.2.2 Unidades lingüísticas metarreferenciales

De los diálogos de cada una de las películas se identificaron unidades lingüísticas que contienen un sentido completo con una significación fija, lo cual permite que estas frases sean entendibles aún sacándolas del contexto narrativo en que se desarrollaron. Esto es posible por su independencia semántica, por el grado de generalización empleado por su referente y porque se pueden colocar dentro de lo que Vicente Castellanos denomina “socialmente conocido por todos”¹³⁵.

La importancia de estas unidades lingüísticas radica en que éstas poseen discursivamente hablando un significado para el análisis, es decir, en éstas se plasman las críticas sociales, ideológicas, las perspectivas políticas y económicas de la sociedad mexicana del periodo alemanista. Por tanto, se puede afirmar que en éstas se refleja la temática del análisis.

A estas frases, Vicente Castellanos las denomina Unidades lingüísticas referenciales y sus características se pueden resumir de la siguiente manera:

- ✓ Poseen la suficiente independencia de significación como para ser extraídas de sus contextos narrativos originales sin perder el sentido socialmente fijado.
- ✓ Se refieren críticamente o reflejan los aspectos político, económico y social del sexenio de Miguel Alemán.

¹³⁵ Castellanos Cerda, Vicente, *op. cit.* p.8.

Unidades Lingüísticas Referenciales

Película	Unidad lingüística metarreferencial	Tratamiento semántico
Dos Caras Tiene el Destino	México es la tierra de las promesas.	Afirmación
Los Olvidados	Ríanse, pero en los tiempos de mi general (Díaz) había más respeto.	Imperativo
La Diosa Arrodillada	Naturalmente, estamos en condiciones inmejorables para establecer una subsidiaria químico-industrial.	Afirmación
Una Familia de Tantas	En que cabeza cabe que tu madre pueda ser tu amiga.	Imperativo

Fuente: Elaboración propia en base a diálogos obtenidos de las películas mencionadas.

La primera frase, mencionada por un empresario norteamericano de la industria farmacéutica al dueño de un laboratorio con quien hace negocios en la cinta Dos Caras Tiene el Destino, se refiere al México moderno que establecía el presidente Alemán a principios de su sexenio. Engloba la visión económica de progreso que la sociedad tenía del país: fortalecido económicamente, generando empleos y en el que se formaban empresas que enriquecían a algunos. Un México que prometía oportunidades para todos.

La segunda frase, expresada por un mendigo ciego de una zona marginal de la Ciudad de México muestra el cambio de la política mexicana moderna llevada por el presidente Alemán con respecto a los gobiernos anteriores, principalmente con el del General Díaz con quien inició una etapa importante en la historia del país por el desarrollo económico y por su política de estilo militar “orden y progreso”. Las administraciones siguientes continuaron con una política de corte militar que terminó con la llegada del primer presidente civil: Miguel Alemán.

La tercera frase declarada por un importante empresario en la cinta La Diosa Arrodillada refleja claramente el desarrollo de la industria y del enriquecimiento de algunos industriales en el periodo alemanista.

Finalmente la frase manifestada por un padre de familia autoritario en Una Familia de Tantos expone el cambio que sufrió la sociedad mexicana generacionalmente. El padre conservador en sus ideas y con una firme añoranza al porfiriato, ve con malos ojos las ideas modernas que su hija adolescente proclama cuando cumple 15 años y ser considerada una mujer cree que puede considerar a su madre una amiga.

3.2.3 Discurso y narración

Las películas seleccionadas reflejan claramente diversos elementos del sexenio de Miguel Alemán. En este apartado se centra el análisis fílmico del corpus seleccionado.

Dos Caras Tiene el Destino

Esta cinta protagonizada por Miroslava y Eduardo Noriega plasmó el nivel y calidad de vida de una familia perteneciente a las clases altas. Éstas últimas obtuvieron enormes beneficios en el periodo de Miguel Alemán, entre ellos el otorgamiento de concesiones y facilidades para el establecimiento de empresas e industrias. En este film se puede apreciar las lujosas residencias que se construían en el naciente Pedregal de San Ángel proyectado por Luis Barragán. En algunas escenas se observan los centros nocturnos tan en boga de esa época a los que asistían las clases acomodadas a divertirse, así como otras prácticas deportivas exclusivas como el frontón en los innovadores clubes deportivos llamados *country club*.

La historia se centra en la usurpación de identidad que un doctor fracasado toma de un exitoso empresario dueño de un laboratorio, a modo de una nueva oportunidad brindada por el destino. De esta manera la película refleja claramente como en esta época de modernización industrial y empresarial se fundaron múltiples compañías, en

este caso una de corte farmacéutico y evidencia a través de la entrada al país de manera ilegal de una fórmula, que en ese periodo existía un fuerte control con respecto a la entrada de mercancías al país y la fuerte política de sustitución de importaciones reinante en ese tiempo.

En esta película se exhibe el poder adquisitivo de un empresario de la época, quien podía sufragar el lujo de poseer un automóvil Cadillac (marca automotriz favorita del presidente Alemán e introducida al país por él), una elegante mansión y la servidumbre que se encargaría del mantenimiento de la propiedad.

La protagonista Anita encarnada por Miroslava representa el arquetipo femenino ideal de la época: una mujer bella, distinguida y elegante con aires extranjeros, dedicada al hogar y a los hijos, siempre impecable en su vestir y con una gran calidad moral. A pesar de tener estas cualidades, sufría con la indiferencia y los engaños de los que era víctima por parte de su cónyuge como en la gran mayoría de los melodramas de esta época. Sin embargo el destino al final la recompensa cuando la vida le da una nueva oportunidad con un hombre que la ama, valora y es el padre que esperaba para su hija.

Por su parte el personaje de Pablo representa el hombre honesto y generoso que por un accidente pierde a su familia y cae en una profunda depresión. Sin embargo, otra muerte de un ser cercano le hace ver el desastre que lleva por vida y decide retomarla. En este intento, el destino le brinda una nueva vida, familia e identidad a cambio de corregir todos los errores cometidos por el difunto de quien ha tomado todo.

En esta película el director Agustín P. Delgado enfatizó los valores familiares como el cariño de padres a hijos y explotó el personaje del tío de la protagonista quien a modo de consciencia le exhortaba a su sobrina buscar la felicidad. De igual manera exaltó al estilo de moraleja que el bien siempre es recompensado y que las adversidades vividas llevan a la felicidad.

Los Olvidados

A diferencia de la cinta anteriormente analizada, Los Olvidados muestra claramente ese otro extremo de la sociedad, rechazada y que al igual que como la cinta expresa al inicio, expone los problemas que se suscitan en las grandes urbes como Londres, París y Nueva York en la que muchos jóvenes son marginados y por tanto, llevados a delinquir. Buñuel retrató perfectamente ese otro México que se desarrollaba a la par de la modernidad que Miguel Alemán impuso a la Ciudad de México.

Es importante señalar que en su administración la sociedad se polarizó, algunos se enriquecieron, pero otros muchos se empobrecieron. Numerosas personas salieron del campo rumbo a la metrópoli en busca de mejores condiciones de vida sin éxito y provocando que éstos se asentaran en cinturones de miseria. Este segmento de la sociedad no accedió a las oportunidades que brindó el acelerado desarrollo industrial de ese periodo presidencial. Los Olvidados es tal vez, la única cinta que plasmó esa realidad de manera tan cruda y auténtica.

En esta obra cinematográfica, Buñuel se concentra en pocos personajes. El Jaibo representa al joven segregado y resentido que se transforma en una lacra social, resultado impensado de las nuevas políticas económicas, políticas y sociales de la época. Este personaje representa el lumpen social, la mala influencia que va demeritando los valores sociales adquiridos en tiempos anteriores y que se observa claramente en la manera en que corrompe a los niños y adolescentes a su alrededor, hurta, estafa e inclusive asesina a sangre fría sin el menor remordimiento. Éste es una clara imagen del deterioro social, consecuencia indirecta de la modernidad del país.

A diferencia del Jaibo, Pedro quien es la antítesis del primero, nos muestra de alguna manera el optimismo de la época. Él es un joven que se da cuenta de la mala influencia del Jaibo y trata de corregir su vida a pesar de las adversidades a las que se enfrenta como la desconfianza de su madre y la pobreza extrema. Sin embargo, Buñuel hace

evidente la dificultad para combatir la miseria y sus terribles consecuencias: vicios, delincuencia, hambre y abandono.

Otro personaje importante es el ciego el cual nos muestra a través de sus diálogos y acciones que es quizás el más golpeado por la situación imperante y quien más ha constatado el cambio político del país. Este hombre no sólo sufre su discapacidad visual pues también se enfrenta a las vejaciones, burlas y maldades de las que es objeto por parte de los otros habitantes de la ciudad perdida. En su frase “Ríanse, pero en los tiempos de mi general (Díaz) había más respeto” nos muestra no sólo la añoranza por aquella época, también su discrepancia ante el gobierno en turno por la falta de oportunidades brindadas a las clases desprotegidas de la cual forma parte. Como consecuencia de ello, el ciego es un ser amargado, mezquino y cruel, adjetivos que el director muestra visiblemente en la forma en que se aprovecha del “ojitos”, un niño abandonado en la calle vilmente por su padre al no poder éste enfrentar la dura situación económica y falta de oportunidades que le impiden hacerse cargo de su hijo.

Otro elemento a analizar es el personaje de la madre de Pedro, una mujer amargada y endurecida por la vida quien trabaja arduamente para malvivir y darles a sus hijos lo esencial. Esta mujer representa un arquetipo femenino negativo: no sólo sufre el ser pobre y ser mal vista por ser una madre soltera, también es una mala madre que no supo guiar a su hijo por el buen camino y dejarlo expuesto a la mala influencia de un sátrapa como el Jaibo.

Finalmente el director retrató acertadamente la pobreza como un elemento negativo que carcome a la sociedad empobreciéndola no sólo económicamente, también en valores. La miseria es en la visión de Buñuel el origen de infelicidad, frustración, maldad, crueldad, deshonestidad y marginación.

Además de lo mencionado en el párrafo anterior, Buñuel evidenció el submundo que vivía este estrato social muy apartado, en ocasiones desconocido y en algunas otras indiferente al resto de la sociedad.

La Diosa Arrodillada

Roberto Gavaldón reflejó en su filme el alto nivel de vida de un empresario dedicado a la industria química. Un claro ejemplo de cómo éstos hombres de negocios se enriquecieron al tener muchas veces monopolios de productos fabricados en el país, en el que no existía competencia extranjera al ser restringida la entrada de mercancías. La historia se centra en tres personajes principales: Antonio, Raquel y Elena.

El cine mexicano encontró en Arturo de Córdova al intérprete ideal para encarnar a un nuevo tipo de héroe: el hombre atormentado por un pasado oscuro o avasallado por una pasión inquietante. Dotado con un físico elegante y un rostro predispuesto a la preocupación, interpretó mejor que nadie a esos personajes. El personaje que interpreta de Córdova en La diosa arrodillada se agrega de manera natural a su galería de galanes atormentados.

En este filme el único personaje positivo es el de Elena la esposa quien representa el estereotipo ideal de mujer de la época, sofisticada, con valores morales marcados y dedicada a su esposo y hogar. Siempre bondadosa y considerada, víctima de su esposo quien lleva una doble vida y que sin saberlo le obsequia una escultura en la que su amante Raquel fue la modelo. Este hecho refleja los caprichos y extravagancias que las clases altas financiaban en su afán de ser frívolos y modernos.

Por su parte María Félix encarnó a Raquel la antítesis de Elena y el elemento femenino negativo en los parámetros sociales de la época. Una mujer calculadora y ambiciosa que utilizaba su belleza para obtener riqueza y que al aceptar ser la amante de un hombre casado demuestra su pobre calidad moral. Inclusive su maldad se evidenció al atreverse a chantajear a Antonio y obligarlo a casarse con ella una vez que éste enviudó.

Como un reflejo al surgimiento del cine negro hollywoodense, en México se comenzaron a explorar temáticas adecuadas a una estética *noir*. Sin embargo, fueron

pocos los directores mexicanos que se aventuraron a experimentar con las posibilidades expresivas de la fotografía en blanco y negro como lo hizo Roberto Gavaldón en esta película.

En esta cinta, la maestría del fotógrafo Alex Phillips logra momentos de gran belleza plástica, mientras que los precisos movimientos de cámara diseñados por Gavaldón contribuyen a crear una atmósfera asfixiante. El resultado es un filme con una gran fuerza expresiva siendo uno de los mejores de su realizador.

Una Familia de Tantas

La segunda mitad de la década de los cuarenta representó para los sectores más favorecidos de la sociedad mexicana, la época en que México ingresó a una modernidad caracterizada por un estilo de vida fuertemente influenciado por costumbres y hábitos de consumo adoptados de los Estados Unidos.

No obstante, no era la primera vez que en México ocurría este fenómeno pues medio siglo antes, el país había dirigido su mirada a Francia a través de la administración de Porfirio Díaz, nación en la que se encontró la inspiración necesaria para intentar convertir a México en un Estado moderno y pujante. Sin embargo existía una diferencia la cual radicaba en el énfasis y la cercanía geográfica. Mientras que el mexicano afrancesado de principios de siglo logró combinar sus valores tradicionales heredados de la mezcla cultural hispano-mexicana con el refinado vanguardismo francés, la modernidad de la postguerra rompía tajantemente con las tradiciones más enraizadas de la cultura mexicana.

A través de su película, Alejandro Galindo retrató perfectamente el cambio generacional en el seno familiar y como la modernidad a la que entraba el país repercutió en él. Se debe recordar que Miguel Alemán fue el primer presidente civil que dio un giro a la política nacional. Manejó el país de manera empresarial y que en algunos aspectos difería de las administraciones anteriores con presidentes militares. Estos cambios abrieron una brecha generacional en la que padres y abuelos que

sentían una gran añoranza por el porfiriato veían con malos ojos las ideas progresistas que hijos y nietos manifestaban, además de lidiar con la difícil tarea de adaptarse a los nuevos tiempos y costumbres que el México moderno exigía.

México cambiaba rápidamente al igual que su gente. La capital llegaba al millón de habitantes y el país ya no era gobernado por militares. La alianza con los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial había enriquecido al país y el acelerado crecimiento producía la primera generación de mexicanos acaudalados desde los años del porfiriato. La clase media crecía y los aparatos electrodomésticos comenzaban a invadir los hogares mexicanos, prometiendo a las amas de casa una liberación de sus sufridas actividades domésticas.

Los personajes de este filme se ven enfrentados a una ruptura del orden tradicional en el núcleo familiar, desencadenando un choque de voluntades irreconciliables. La aspiradora que trata de vender el personaje interpretado por David Silva borra, literalmente, los arcaicos valores y añoranza porfiriana.

Esta cinta muestra la excelencia cinematográfica de Alejandro Galindo así como su habilidad en la narrativa evidenciando a través de la historia contada ese gobierno que marcó una nueva pauta al país que se construía en esa década.

Por medio del análisis semiótico y del análisis del discurso se pueden identificar perfectamente los aspectos político, económico y social del sexenio de Miguel Alemán en estas cuatro películas muy representativas de la época. Asimismo, encontramos que el cine ha sido un espejo social que ha reflejado fielmente la sociedad mexicana a través del tiempo.

Conclusiones:

El sexenio de Miguel Alemán marcó una nueva pauta en el desarrollo de México. Fue en este periodo en que se condujo el país de una manera diferente a administraciones anteriores: como una empresa política. De esta manera el presidente Alemán logró que la nación alcanzara la modernidad.

Las primeras acciones realizadas en su sexenio se centraron en apoyar el desarrollo del campo a través de obras que coadyuvaran al desarrollo de éste. Se debe destacar las obras que mejoraron la irrigación, el mejoramiento de semillas, la importación de tractores. El presidente Alemán creía firmemente en que el mejoramiento del campo sería el punto de partida del progreso nacional.

De igual forma pensó en el impulso a la industria a modo de dar continuidad a esta cadena de desarrollo nacional. A través de ésta el país transformaría las materias primas brindadas por el campo nacional. Asimismo se impulsó el desarrollo empresarial del país. En este periodo surgen muchas de las grandes compañías mexicanas. Sin embargo algunas de éstas eran innecesarias y servían únicamente al enriquecimiento de algunos amigos cercanos al presidente y no para beneficio del país.

El presidente Alemán fue el primero en explotar el turismo como una industria ya que vislumbró en el desarrollo de esta actividad una importante fuente de ingresos y Acapulco es el claro ejemplo. A la par del desarrollo turístico se dio el carretero con el fin de hacer más eficiente la comunicación a lo largo del territorio nacional. Las carreteras significaron para Alemán lo que los ferrocarriles para Porfirio Díaz. Aunada a éstas también se construyeron aeropuertos que complementarían las conexiones nacionales.

En este periodo se realizaron grandes obras urbanas en la Ciudad de México que reflejaron el desarrollo nacional y modernidad, destacando el Viaducto y la Unidad Habitacional que llevan el nombre del presidente Alemán.

A pesar del crecimiento acelerado que se dio en este sexenio, también sucedieron devaluaciones del peso frente al dólar, bajas en la reserva y déficit en la balanza de pagos causados principalmente por los gastos y créditos realizados para el establecimiento de industrias y empresas que no beneficiaron la economía nacional.

Como se ha mencionado reiteradamente a lo largo del presente trabajo, en este periodo surgieron muchas industrias y algunas otras se fortalecieron como fue el caso de la cinematografía nacional. El periodo de Miguel Alemán significó crecimiento y consolidación del cine como medio de comunicación masivo y como industria que venía desarrollándose desde tiempo atrás.

En este periodo, la industria cinematográfica gozaba de gran popularidad y esto se reflejó en el número considerable de producciones (más de 100 películas por año), géneros y actores que se proyectaban en la gran pantalla.

La época de oro del cine mexicano no sólo fue un medio recreativo para la gente, sino también un medio de difusión, donde se vieron reflejadas realidades sociales del México de esos años. No sólo se trataban temas familiares o de la comunidad, sino también de comedia, charros, rumberas, policiaca, por mencionar solo algunos. Prácticamente todos los aspectos importantes de la vida nacional eran retratados a través de las películas, y servían para mostrar los cambios psicológicos, individuales y colectivos. Toda esta gama de géneros enriqueció esta época e hizo de ella el período más importante del cine nacional.

La importancia de este medio en el periodo comprendido radica en que se consolidan por una parte, los grandes directores, productores, actores y actrices que con el tiempo, serán considerados míticos; y por otra, los temas que se abordaban que siguen siendo vigentes. Las películas realizadas en esta época son clásicas dentro del cine mexicano,

por lo que aún se exhiben con gran éxito. Este cine logró dar a conocer a México como país, sus costumbres y los problemas de sus habitantes ante el mundo.

El cine es un medio de comunicación, y por tanto es necesario interpretar sus resultados para descubrir qué es lo que se intenta comunicar. Una película se compone de millones de elementos diferentes que en su conjunto, forman una narración con posibilidades de diversos comentarios. Como todo relato, una película utiliza técnicas que deben ser conocidas, dilucidadas e interpretadas para que los mensajes lleguen al espectador de la forma más parecida a cómo el realizador lo ha pretendido.

Por eso una película no basta con verla. Debe ser analizada de manera crítica con el fin de que el público logre la comprensión del cine como contador de historias, como transmisor de valores y portador de arte y conocimientos.

En el cine además cómo ya se ha visto antes, se dan muchas formas de contar las historias. La mayoría de ellas tienen que ver tanto con el argumento como con la manera de situar los planos, de mover la cámara, del sonido, de la actuación de los protagonistas, y de muchos otros factores, que no solamente van a indicar cuál es el mensaje de la película o de cada secuencia, sino que además van a enseñar al espectador a encontrar mayor sentido a la historia relatada cuando vaya al cine.

Por lo anterior es importante señalar que para realizar un correcto análisis de una película, los estudiosos de la comunicación se han fundamentado en los estudios de semiótica, análisis del filme y de contenido.

El análisis del film busca que el espectador disfrute más la película a través de una mejor comprensión de la misma. Este análisis considera al film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas y sobre bases visuales y sonoras, produciendo así un efecto particular sobre el espectador. Por tanto, el análisis del film se compone de diferentes tipos que se especializan en algún aspecto del film: análisis textual, análisis narratológico, análisis icónico, análisis psicoanalítico. En el presente trabajo se describieron ampliamente los análisis estructural, textual y el temático o de contenido.

El análisis estructural se fundamenta en el pensamiento estructuralista. El objetivo de éste es analizar la estructura subyacente de la producción cinematográfica. En 1960 Roland Barthes a través de dos artículos planteó los principios de un análisis estructural del film. No obstante, Christian Metz a través de su obra Lenguaje y cine de 1971 influyó enormemente en la teoría y práctica del análisis fílmico. En lo referente al análisis estructural se limita a reconocer la importancia de la noción de código el cual es definido por Metz como aquello que en el cine hace las veces de lengua. Esta noción de código permite examinar en un film concreto tanto el papel de los fenómenos generales comunes a las películas en general como los específicos. De esta manera se puede señalar al código como el concepto estructuralista por excelencia.

El análisis textual por su parte, se fundamenta en las aportaciones del trabajo realizado por Barthes en S/Z , lo cual significó una de las claves para el desarrollo del análisis textual de films. Anteriormente Metz señaló el descubrimiento de elementos significantes, despliegue de sus connotaciones y la apreciación de la pertinencia de los códigos potenciales sugeridos por esos elementos. Los principios de S/Z sirvieron de guía para los primeros análisis textuales de films. El texto fílmico es por tanto, el filme entendido como una unidad de discurso.

El análisis de contenido o temático se refiere a comentar y estudiar el tema principal del argumento que es plasmado a través de la cinta. Es el enfoque más extendido y del cual se han realizado un mayor número de estudios e investigaciones.

Estos tipos de análisis se han apoyado en la semiótica, disciplina cuyo principal objeto de estudio son los signos. Los principales exponentes son Ferdinand de Saussure y Roland Barthes. Éste último aplicó la semiótica a la publicidad y sentó las bases estructurales para el análisis de cine. Estos estudios sirvieron de fundamento para que otros teóricos como Christian Metz desarrollaran más ampliamente la práctica de la semiótica al cine.

El análisis del discurso complementa también el aspecto teórico de esta investigación. Teun Van Dijk es el principal estudioso de esta materia. Los analistas del discurso

señalan que éste es una forma de uso del lenguaje, que al ser todavía impreciso, lo han enriquecido de manera más teórica al incluir otros componentes esenciales y al responder a las siguientes interrogantes:

- a) ¿Quién utiliza el lenguaje?
- b) ¿Cómo lo utiliza?
- c) ¿Por qué y cuándo lo hace?

El discurso es un hecho comunicativo que incorpora alguno de estos aspectos funcionales. Teun Van Dijk agregó que además de estas características lo que hacen los participantes al usar el lenguaje debe ser tomado en cuenta pues el discurso es una interacción verbal por lo que ésta representa otro aspecto funcional del concepto.

En el análisis del discurso se considera un triángulo con tres aspectos que lo definen: el cognitivo, sociocultural y lingüístico. Estas tres figuras son indispensables para el entendimiento de cualquier discurso al tomar en cuenta los elementos contextuales que son determinantes para la comprensión e interacción entre los partícipes. Es una herramienta teórica y metodológica importante en el estudio de fenómenos sociales y de la comunicación porque a través de éste se puede analizar y comentar los contenidos de textos y conversaciones que en ellos suceden.

Cabe destacar el análisis del apartado final del presente trabajo, en el cual se realizó un corpus formado por cuatro cintas realizadas en el periodo presidencial de Miguel Alemán. Éstas fueron elegidas por la temática que manejan así como por el prestigio y fama de la que gozaron. Tres de ellas se encuentran catalogadas entre las cien mejores de la cinematografía nacional. Se recomienda ampliamente al lector que observe estas películas para un mayor entendimiento del presente trabajo

En estas cintas se puede apreciar el crisol del México de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, periodo de cambios económicos y sociales retratado magníficamente en el corpus mencionado:

- a) La brecha generacional ocasionada por las posiciones políticas enfrentadas, los cambios de los valores familiares así como los estragos que la modernidad trajo al interior del seno familiar en Una Familia de Tantas.
- b) La falta de valores y la ambición por parte de una mujer sin escrúpulos que busca persistentemente alcanzar el bienestar económico que Alemán trajo al país para unos cuantos al igual que el desarrollo industrial característico de este periodo de la historia nacional en La Diosa Arrodillada.
- c) Las nuevas dinámicas sociales y familiares surgidas en esta etapa además de mostrar el estilo de vida, costumbres, aficiones y lujos de las clases acomodadas de la época en Dos Caras Tiene el Destino.
- d) Por último, en Los Olvidados se exhibe que la modernidad trajo bienestar para unos cuantos que pudieron acceder a él y que a la par acarreó pobreza, marginación y falta de oportunidades provocando delincuencia, pérdida de valores y desilusión en las clases bajas.

Finalmente, se corroboró a lo largo de los tres capítulos que conforman la presente investigación la hipótesis central, ya que corpus elegido contiene elementos discursivos que reflejan claramente el México del sexenio de Miguel Alemán.

Bibliografía

1. Aumont, Jacques y Marie, Michel, Análisis del Film, Paidós Comunicación, España, 1990, 311pp.
2. Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano, Ed. Era, México, 1968.
3. Barthes, Roland, Elementos de semiología, Ed. A Corazón, Madrid, 1971
4. Barthes, Roland, Variaciones sobre la escritura, Ed. Paidós, España, 2002 pp.19-154
5. Benveniste, Emile, Problemas de lingüística general, Ed. Siglo XXI, México, 1998.
6. Berrueco García, Adriana, Nuevo régimen jurídico del cine mexicano, Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, México, 2009, 151pp.
7. Beuchot, Mauricio, Aspectos históricos de la semiótica y la filosofía del lenguaje, Instituto de investigaciones filológicas-UNAM, México, 1987.
8. Beuchot, Mauricio, La semiótica, teorías del signo y lenguaje en la historia, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
9. Beuchot, Mauricio, Perfiles esenciales de la hermenéutica, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
10. Bonfil, Carlos, A través del espejo. El cine mexicano y su público, ediciones El Milagro-IMCINE, México, 1994.
11. Copley, Paul, Semiótica para principiantes, Ed. Era Naciente, Buenos Aires, 2001, 176pp.
12. Corintine, Enrico y Peraya, Daniel, Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico, Ed. GG, España, 1977, 133pp.
13. Costa, Paola, La apertura cinematográfica, Universidad Autónoma de Puebla, tomo I, México, 1978.
14. Dávalos Orozco, Federico, Albores del cine mexicano, Editorial Clío, México, 1997, 85pp.
15. Dallera, Alfredo, Los signos en la sociedad, Ed. PROA, Colombia, 1996, 290pp.
16. De los Reyes, Aurelio, Medio siglo de cine mexicano, (1897-1947), Trillas, México, 1987.
17. Eco, Umberto, Los límites de la interpretación, Random House Mondadori, Barcelona, 2013.
18. Eco, Umberto, Signo, Ed. Labor, Barcelona, 1994, 208pp.
19. Eco, Umberto, Tratado de semiótica General, Ed. Lumen, España, 2000, 461pp.
20. Elizondo Martínez, Jesús, O., Signo en acción: el origen común de la semiótica y el pragmatismo, Universidad Iberoamericana, México, 2003, 125pp.
21. Fabbri, Paolo, El giro semiótico: las concepciones del signo a lo largo de su historia, Gedisa editorial, México, 2000, 160pp.
22. Fabbri, Paolo, Tácticas de los signos, Ed. Gedisa, España, 1995, 361pp.
23. Fiske, John, Introducción al estudio de la comunicación, Ed. Norma, Colombia, 1982.
24. Fuentes, C. y Alcaide, E., La argumentación lingüística y sus medios de expresión, Arco libros, Madrid, 2007.
25. Galindo, Alejandro, El cine mexicano, Edamex, México, 1986, p. 91

26. Galindo, Alejandro, Verdad y mentira del cine mexicano, Ed. Katun, México, 1981.
27. García, Gustavo y Aviña, Rafael, Época de oro del cine mexicano, Clío, México, 1996.
28. García Pérez, Manuel, Semiótica de la descripción en publicidad, cine y cómic. Universidad de Murcia, España, 2006, 271pp.
29. García Riera, Emilio, Historia documental del cine mexicano, Universidad de Guadalajara, México, 1997, 363pp.
30. García Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997, CONACULTA-IMCINE-CANAL 22-Universidad de Guadalajara, México, 1998, 466pp.
31. Giraud, Pierre, La semiología, Ed. Siglo XXI, México, 1991.
32. González Ochoa, César, Filosofía y semiótica: algunos puntos de contacto, UNAM, México, 1997, 35pp.
33. Jakobson, Roman, El marco del lenguaje, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
34. Hall, E.T., El lenguaje silencioso, Ed. Alianza, Madrid, 1989.
35. Klinkenberg, Jean Marie, Manual de semiótica general, Ed. Panamericana, Colombia, 2006.
36. Lada, Ulpiano, La narrativa oral literaria. Estudio pragmático, Ed. Reichenberger, España, 2003, 185pp.
37. Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo, Cómo se comenta un texto literario, Publicaciones Culturales, México, 1997, 205pp.
38. Loyola, Rafael, Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los años 40, Grijalbo, México, 1986, 396pp.
39. Magariños de Morentín, Juan A., El signo, las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1983, 197pp.
40. Meyer, Lorenzo, "De la estabilidad al cambio", en Historia General de México, El Colegio de México, México, 2000, 901-902pp.
41. Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, el colegio de México, México, 1976.
42. Morris, Charles William, Fundamentos de la teoría de los signos, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, 115pp.
43. Morris, Charles, Signos, lenguaje y conducta, Ed. Losada, Buenos Aires, 2003.
44. Mouesca, Jacqueline, Érase una vez el cine. Diccionario, Ed. LOM, Chile, 2001.
45. Mounin, George, Introducción a la semiología, Ed. Anagrama, Barcelona, 1972.
46. Niño Rojas, Víctor Miguel, Fundamentos de semiótica y lingüística, ECOE Ediciones, Colombia, 2009, 304pp.
47. Oroz, Silvia, Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina, UNAM, México, 1995.
48. Paranagua, Paulo Antonio (coord.), Le cinéma mexicain, Ed. George Pompidou, París, 1992.
49. Paul Gee, James, An Introduction to Discourse Analysis. Theory and method, Routledge, New York, 2006, 209pp.
50. Peirce, Charles, Escritos lógicos, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

51. Peirce, Charles, La ciencia de la semiótica, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1986.
52. Peirce, Charles, Philosophical Writings of Peirce, Ed. J. Buchler, Dover, New York, 1955.
53. Peralta, Elda, La época de oro sin nostalgia. Luis Spota en el cine 1949-1959, Grijalbo, México-España, 1998.
54. Poire, Eloy, El brillante futuro de nuestra industria cinematográfica. Anuario del cine gráfico Num. 500, Ed. Mar, México, 1943, pp. 133-134
55. Prince, Stephen, "The discourse of pictures: iconicity and film studies", en Braudy, Leo, Cohen, Marshall, Film theory and criticism, Oxford University Press, USA, 2004, 87-105 pp.
56. Sánchez, Francisco, Crónica antisolemne del cine mexicano, Universidad veracruzana, México, 1989.
57. Saussure, Ferdinand, Curso de lingüística general, Ed. Losada, Buenos Aires, 1945, 60pp.
58. Sebeok, Thomas, Signos: una introducción a la semiótica, Paidós, Barcelona, 1996.
59. Serrano, Sebastián, La semiótica, una introducción a la teoría de los signos, Ed. Montesinos, España, 2001.
60. Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, Nuevos conceptos de la teoría del cine, Paidós comunicación, España, 1999, p. 241.
61. Toledo, Teresa, 10 años de cine latinoamericano, Ed. Verdoux, Cuba, 1990.
62. Tuñón, Julia, Historia de un sueño. El Hollywood tapatío, Universidad de Guadalajara, México, 1987.
63. Van Dijk, Teun A., El discurso como estructura y proceso, Ed. Gedisa, España, 2001, 507pp.
64. Van Dijk, Teun A., La ciencia del texto, Ed. Paidós, España, 1992, 309pp.
65. Van Dijk, Teun A., Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso, Ed. Rei México, 1ª edición, México, 1993, 357pp.
66. Verón, E., La semiosis social, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998.
67. Viñas, Moisés, Historia del Cine mexicano, UNAM-UNESCO, México, 1987.
68. Zavala, Lauro, Material inflamable. Reseñas y crítica cinematográfica, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, 121pp.
69. Zeccheto Victorino, La danza de los signos. Nociones de semiótica general, Ed. La Crujía, Buenos Aires, 2010, 360pp.
70. Zeccheto, Victorino (coord.), Seis semiólogos en busca del lector: Saussure, Pierce, Barthes, Greimas, Eco, Verón, Ed. Ciccus/La Crujía, Buenos Aires, 2003, 360pp.

Hemerografía

71. Revista Somos, La voz de rostro inolvidable Arturo de Córdova, # 180, Año 9, Febrero de 1999, Editorial Televisa, México, 96pp.
72. Revista Somos, *Una deslumbrante belleza una misteriosa muerte Miroslava*, # 181, Año 9, Marzo de 1999, Editorial Televisa, México, 104pp.

73. Revista Somos, *El mito más bello del cine María Félix*, # 191, Año 10, Enero de 2000, Editorial Televisa, México, 104pp.
74. Revista Somos, *Época de oro del cine mexicano de la A a la Z*, # 194, Año 11, Abril de 2000, Editorial Televisa, México, 112pp.

Ciberografía

75. Beuchot, Mauricio, La producción de los signos como relación entre la lógica y la ontología en Peirce. Caminos hacia una hermenéutica analógica (en línea) disponible en: www.uacm.edu.mx
76. Domínguez, Humberto, "Cine mexicano entre 1940-1970" en Cultura y vida cotidiana de 1940-1970 (en línea) disponible en: <http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HM2-3CultPortal/Cine1940.pdf>
77. Guerrero, Luis, Época de oro del cine mexicano (en línea) disponible en: <http://www.slideshare.net/luismzt19/poca-de-oro-del-cine-mexicano>
78. Jakobson, Roman, Lingüística y poética (en línea) disponible en: <https://www.textosenlinea.com.ar>
79. Parducci Marroquín, Amparo, Semiótica de la cultura (en línea) disponible en: www.uca.edu.vs/deptos/letras/sitio_pers/amarroc/document/sc/clase4.pdf
80. www.imcine.gob.mx
81. cinemexicano.mty.itesm.mx/libros