



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL PUNTO DE VISTA FÍLMICO DE LOS REALIZADORES ESTADOUNIDENSES
EN EL CINE MEXICANO DE 1940-1952

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:
JIMENA YSADORA LAGUNES DURÁN

TUTOR DE LA TESIS:
DR. FRANCISCO PEREDO CASTRO – FCPyS

MÉXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Ana Helena por enseñarme lo valiosa que es la vida, por darme la oportunidad
de ser su madre, por existir.

A Jorge por su infinito amor y apoyo. Por siempre confiar y creer en mí. Por su
pasión y entrega. Por muchas cosas más que no caben aquí.

A Mely Durán porque sin ella no sería quien soy.

A Viridiana mi amiga, mi hermana y compañera incondicional de vida.

Agradecimientos

Agradezco al doctor Julio Amador Bech por confiar siempre en mí, por su constante apoyo, por sus enseñanzas de vida y académicas. Sin su amistad y cariño no hubiera sido posible esta tesis.

A mi padre Guillermo Lagunes, gracias.

Agradezco al maestro Polo Gaytán por sus enseñanzas, soporte académico y cariño.

Agradezco al doctor Fernando Ayala por su gran calidad docente y su empatía académica en mi investigación.

Agradezco a la doctora Cristina Puga Espinosa por su comprensión y orientación académica. Por su bondad.

Agradezco al doctor Khemvirg Puente Martínez por su entusiasmo, sabiduría, amabilidad y por guiarme en este proceso.

Agradezco a Sol Cárdenas por su orientación académica para entrar a la maestría, pero sobre todo por su amistad.

Agradezco a mis lectoras de tesis la Dra. Mágara Millán, a la Dra. Alma Delia Zamorano Rojas y a la Dra. Magda Lillalí Rendón García por su tiempo y correcciones a esta tesis, sin sus comentarios no hubiera sido posible este proyecto.

A Gaby Medina y a Román Vázquez por siempre ayudarme y facilitarme herramientas académicas. Por mostrar afecto y comprensión.

A la ingeniera Norma Sánchez por siempre ser cordial, sonriente y comprensiva.

Gracias a la vida por permitirme encontrar a estas personas en mi existencia.

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo I ¿Qué es el punto de vista fílmico?	
I.1. La teoría fílmica del Punto de Vista, de Jacques Aumont	9
I.1.1. Posición de la cámara	
I.1.2. Perspectiva espacial de la imagen	
I.1.3. Perspectiva narrativa	
I.1.4. Narrador	
I.2. Análisis Audiovisual, de Michel Chion	
I.3. Otredad y alteridad	
1.3.1. Teorías Poscoloniales	
Capítulo II La mirada del cine mexicano	
2.1. Contexto político y social en México durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés	39
2.1.1. Manuel Ávila Camacho	
2.1.2. Manuel Ávila Camacho y su política cultural	
2.1.2. Miguel Alemán Valdés	
2.1.3. Miguel Alemán Valdés y su política cultural	
2.2. Políticas culturales y cinematográficas en México durante los años de 1940 – 1952 (Consolidación de la industria)	
2.3. Política del buen vecino y Panamericanismo	
2.4. Directores cinematográficos, extranjeros, en México	
2.5. Directores estadounidenses en México	
Capítulo III La otra mirada. Kline y Foster en México	
3.1. Norman Foster, sus inicios y su cine en México	82
3.2. Herbert Kline, sus inicios y su cine en México	
3.2.1. Frontier Film	
3.3. Consecuencias de la intervención estadounidense en el cine mexicano.	

3.4. Filmografía de películas mexicanas de Foster y Kline

Capítulo IV El punto de vista fílmico de Kline y Foster

4. Análisis comparativo 104

Conclusiones generales 137

Introducción

Esta investigación hace una profunda revisión del trabajo de los realizadores estadounidenses en el cine mexicano de los años de 1940 a 1952, para conocer su punto de vista fílmico. Se eligen a los directores Norman Foster y Herbert Kline pues fueron los directores estadounidenses con relación más directa respecto a la política panamericanista de los Estados Unidos en México, por ende, su colaboración con la Oficina de Asuntos Interamericanos (OCAIA) ya que ésta no les permitió deslindarse del mensaje que tenían que propagar en su discurso fílmico: combatir regímenes totalitarios como los del Eje, difundir valores de libertad y democracia desde la perspectiva aliada.

La revisión de las fuentes hemerográficas ponen en evidencia el intervencionismo estadounidense en el cine mexicano, pues se comprueba que sin dicha intromisión no hubiera sido tan popular. Por otro lado, terminada la Segunda Guerra Mundial, su injerencia se refleja en dos acciones: aumenta costos para la producción y segundo, aumenta la producción de películas que estaban ligadas a los intereses del país del norte.

La importancia de este tema radica en conocer cuál fue la imagen que construyeron los realizadores estadounidenses sobre México, tomando como base la postura de otredad sobre los países colonizados, en este caso la del estadounidense frente a los mexicanos en la que resalta la actitud de desarrollado y subdesarrollado. Por ello el capítulo primero propone el análisis del punto de vista fílmico, ligado a la otredad, a la teoría poscolonial y el análisis audiovisual. Este apartado toma como teorías el punto de vista fílmico y las teorías de poscolonialismo, pues se consideran pertinentes para descubrir la visión de los realizadores estadounidenses sobre las bases culturales del pueblo mexicano, específicamente el rural, a veces contrastado con las condiciones contemporáneas imperantes en los Estados Unidos.

Al proponerse un estudio del discurso mediante el punto de vista fílmico exponemos la metodología del análisis audiovisual, ya que éste ayuda a explicar el discurso fílmico técnico, así como el epílogo de éste. Las teorías de

poscolonialismo permiten descubrir el enfoque de la visión occidental sobre México y el cine mexicano. La intención es conocer mediante esta investigación del discurso fílmico, desde la teoría del punto de vista fílmico y las teorías de poscolonialismo, la visión que pudieron tener los realizadores extranjeros del ambiente rural de México y las implicaciones en la construcción ideológica sobre el otro (los mexicanos).

El capítulo segundo hace una revisión histórica y contextual de la época, por lo que se identifican las implicaciones que propiciaron el surgimiento de la industria cinematográfica en México y quiénes fueron los directores extranjeros que inmigraron a México durante 1940 a 1952. Dicha migración tuvo que ver con la Segunda Guerra Mundial y las repercusiones en nuestra economía y en las relaciones internacionales, trasladando cambios políticos y sociales que se ven reflejados en la temática cinematográfica mundial.

A su vez se hace un repaso histórico para conocer las políticas culturales durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, para hallar las afectaciones a la simbología plástica del cine de esa época. Es parte de la premisa que los realizadores estadounidenses, al pertenecer a un país desarrollado con la idea de progreso (personajes conquistados y dominadores) tienen una visión del otro con cierta carga despectiva. Pensemos que entender qué es ser mexicano (Octavio Paz), representa un problema para los mexicanos, entonces aún más complicado para los extranjeros intentar representarla.

El tercer capítulo hace un revisión filmográfica, bibliográfica y hemerográfica del trabajo de Norman Foster y Herbert Kline en México, así como las consecuencias de la intervención estadounidense en el cine mexicano. Se considera pertinente un resumen del trabajo realizado por Foster y Kline en México, así como sus antecedentes fílmicos para comprender sus orígenes, sus nexos con la política del Buen Vecino y el contexto mundial artístico al que pertenecen. De esta forma se podrá ubicar su trabajo en la industria fílmica mexicana.

En el capítulo cuarto propone un análisis que conecta la teoría del punto de vista fílmico con el análisis audiovisual para el desgloce de las formas cinematográficas acercándonos a los modos de representación interpretados de acuerdo al tema de otredad y a la teoría poscolonial. Este capítulo reconoce la visión de los realizadores extranjeros sobre el mundo rural y su postura de otredad por su condición de país colonizador, la cual retrata a México como un país exótico, supersticioso, con vicios del tercer mundo que le impiden llegar al progreso de los países desarrollados.

Este último capítulo examina las diferentes visiones de México y el pensamiento narrativo entre los directores extranjeros y los mexicanos. Es por ello que se hace un análisis comparativo del punto de vista fílmico entre: *El ahijado del diablo* (Norman Foster, 1946) con *Los de abajo* (Chano Urueta, 1940) y *Pueblo Olvidado* (Herbert Kline, 1941) con *La perla* (Emilio Fernández, 1945). Esto refuerza la cuestión de otredad, la visión del semejante, donde ésta no es totalmente neutral ni objetiva.

La importancia de esta investigación radica en dar a conocer el otro punto de vista fílmico (el de los estadounidenses) en el cine mexicano, ya que los realizadores nacionales más connotados en nuestro cine, durante esta época, fueron Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Julio Bracho e Ismael Rodríguez, quienes retrataron la modernidad, la clase media emergente, un arrabal conmovedor o una lucha de clases mistificada. Respondieron así a temáticas oficialistas que dejaban de lado otra realidad y narrativas distintas que los realizadores extranjeros retomaron desde sus puntos de vista fílmico.

A lo largo de esta investigación se demuestra cómo la política panamericanista no logró el objetivo de una América unida, en los mensajes propagandísticos, pues aunque Kline y Foster vinieron para reflejar en su discurso fílmico la unidad entre estadounidenses y mexicanos lo único que transmitieron fue esa profunda desigualdad y diferencia cultural.

Capítulo I ¿Qué es el punto de vista fílmico?

I.1. La teoría fílmica del Punto de Vista, de Jacques Aumont

I.1.1. Posición de la cámara

I.1.2. Perspectiva espacial de la imagen

I.1.3. Perspectiva narrativa

I.1.4. Narrador

I.2. Análisis Audiovisual, de Michel Chion

I.3. Otredad y alteridad

1.3.1. Teorías Poscoloniales

Este capítulo pretende explicar qué es el punto de vista fílmico, según Jacques Aumont, y cómo puede relacionarse con las teorías poscoloniales. Su contenido busca establecer las pautas teóricas para poder explicar el objetivo general de la tesis: El punto de vista fílmico de los realizadores estadounidenses Hebert Kline y Norman Foster en el cine mexicano de 1940 a 1952. Para llegar a éste se plantea la metodología del análisis audiovisual propuesto por Michel Chion.

Se elige el análisis del punto de vista fílmico, pues se pretende estudiar el relato fílmico, como producción del discurso signifiante, lo que permite hacer un análisis visual diferente de la narratología (sistema textual fílmico). Esto nos permitirá entender: una situación real o imaginaria, desde la que se mira una escena; la manera particular de considerar una cuestión y la opinión o un sentimiento a propósito de un fenómeno o de un suceso.

El punto de vista fílmico captura una visión que traduce un juicio sobre lo representado. Se propone interpretar desde la teoría poscolonial, la cual plantea que el conocimiento de los países colonizadores ha coadyuvado a elaborar una determinada subjetividad en los colonizadores (la perpetuación de las imágenes de los colonizados como seres inferiores, primitivos, exóticos, premodernos, etc.).

Tomar la teoría poscolonial permite entender el punto de vista fílmico de los realizadores estadounidenses desde una perspectiva social e ideológica, donde el planteamiento principal es: no se reconoce al otro (colonizado) por cómo es, sino se le juzga por cómo es desde un punto de vista eurocéntrico. Por ello se tomará esta teoría como posible postura ante la mirada de los realizadores estadounidenses sobre México.

Esta tesis no estudia los elementos enunciados. La falta de una teoría clara de la enunciación en el cine lleva a un descubrimiento intuitivo del discurso (el trabajo de cámara y el montaje). Actualmente no hay un estudio que defina las propiedades generales o cualidades de la narración fílmica o del narrador fílmico. El análisis del punto de vista fílmico permite centrarse en las técnicas fílmicas (discurso signifiante). Bordwell sugiere que “abandonemos el estudio de la

enunciación por falta de equivalentes fílmicos para la mayoría de los aspectos básicos de la actividad verbal.”¹

El relato fílmico está estructurado por: narrador, cronotopo y punto de vista. Lo que nos interesa estudiar en esta tesis será el punto de vista desde el discurso fílmico. Lo cual deja fuera las instancias del sistema textual fílmico (narrador y enunciación), pues, lo que se intenta explicar es la mirada del autor que consiste en enlazar estos diferentes elementos (visuales y sonoros, verbales y no verbales), a seleccionar unidades distintivas en un corpus y trasladarlos, para la reinterpretación creativa de su obra.

I. ¿Qué es el Punto de vista fílmico?

Para comenzar esta definición es pertinente diferenciar el punto de vista fílmico del punto de vista narrativo. El estudio de la narratividad y el de los códigos cinematográficos, siempre han sido interés de teóricos como Jean Mitry, Christian Metz y Jacques Laffay, entre los más conocidos. Sin embargo la *narratología cinematográfica* abarca lo que se conoce como *semiología del cine*.

Con la aportación decisiva de *Figuras III* de Gérard Genette, el estudio del relato ha aparecido como una disciplina autónoma, particularmente fecunda en el campo literario y que, simultáneamente, ha hecho sentir la necesidad de considerar el relato cinematográfico por si mismo.²

Según André Gaudreault³ las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje se pueden resumir en un sistema de igualdades y desigualdades propuestas por Todorov:

- Narrador > personaje: en donde el narrador sabe más que el personaje, o más concretamente dice más de lo que dice cualquiera de los personajes.
- Narrador = personaje: en donde el narrador no dice más de lo que sabe el personaje.

¹ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 1996, p. 26.

² André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 138.

- Narrador ≤ personaje: en donde el narrador dice menos de lo que sabe el personaje.

“Para evitar los términos de visión de campo y de punto de vista, pues tienen demasiado de visual, Genette propone el término de focalización para determinar cuál es el foco del relato”⁴ que divide en tres:

- a) Relato no focalizado o de focalización cero, cuando el narrador es omnisciente, es decir dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes.
- b) Relato en focalización interna, cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje.
- c) El relato en focalización externa, cuando no se permite que el lector o espectador conozca los pensamientos o sentimientos del héroe.

El punto de vista fílmico se refiere a las formas cinematográficas y no a la enunciación. Enunciación es literatura y se refiere al modo. Gérard Genette aborda la enunciación a través de la focalización. La dimensión enunciativa, según Metz, en el cine se constituye con las intenciones del cineasta, las influencias que se ejercen sobre el público en general. Pero el filme tradicional se presenta así mismo como historia porque borra todas las marcas de la enunciación (persona, tiempo, modo y otros medios de enunciación).

El análisis del film como relato fílmico, se estudia como producción del relato. En el film narrativo, no se puede estudiar la focalización del relato según Genette, porque como lo explica Aumont:

La noción de focalización implica, de hecho, dos elementos distintos: ¿Qué sabe un personaje? Y ¿Qué ve un personaje? Esta segunda cuestión en el relato literario no es, en general un corolario de la primera (puesto que el autor nos está hablando a la vez del hecho de ver y del hecho de saber, y puede hablarnos sobre el saber sin hablarnos sobre el ver) en el cine se convierte, por el contrario, en algo esencial.⁵

⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵ Jacques Aumont, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 150.

La representación del punto de vista en un arte visual, como el cine, se plantea con dos separaciones: vista visual y cognitiva, según este sistema la “ocularización caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve.”⁶

Para Aumont el punto de vista⁷ puede designar:

1. Una situación real o imaginaria, desde la que se mira una escena.
2. La manera particular de considerar una cuestión.
3. Una opinión o un sentimiento a propósito de un fenómeno o de un suceso.

El punto de vista corresponde a la encarnación de una mirada en el encuadre, quedando por saber a quién atribuir esta mirada, esta visión: al productor de la imagen, al aparato, o, en las formas narrativas de la imagen (especialmente en el cine). Los valores connotativos del encuadre: a todo lo que en las imágenes narrativas, le hace traducir una visión subjetiva, focalizada: más ampliamente a todo lo que hace que un encuadre traduzca un juicio sobre lo representado, valorizándolo, desvalorizándolo, atrayendo la atención sobre un detalle en primer plano, etc.⁸

El punto de vista en el texto fílmico es el punto en donde se encuentra la cámara la cual capta la realidad presentada en la pantalla, lo que muestra el encuadre de la imagen y del filme. “El punto de vista puede ser contemplado ante todo como elemento que caracteriza la mirada total del film.”⁹ Y la mirada total del filme está compuesta por su discurso: el trabajo de cámara y montaje. Además de las técnicas fílmicas que son ignoradas por estudios de enunciación.

⁶ André Gaudreault y François Jost, *op.cit.*, p. 140.

⁷ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 165.

⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁹ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós Iberoamérica, 1991, P. 234.

I.1. La teoría del punto de vista fílmico

La teoría del Punto de Vista fílmico, tiene que ver con la cámara, uno de los problemas más difíciles para explicarse a través de la teoría Narrativa, pues ésta carece de categorías lingüísticas por analogía. Dicho argumento nos permite analizar el aspecto de la subjetividad sobre el cual Béla Balázs apunta que el punto de vista tiene que ver con la identificación. En cine la cámara lleva al espectador a la fotografía.

El punto de vista también puede analizar el “poder” o la “autoridad”. El punto de vista de la cámara puede ser estudiado desde: el autor, implicaciones del autor, narrador tácito, narrador explícito, observador invisible, personaje, ideal o actual espectador, etc. La cuestión de la subjetividad, abarca la naturaleza de los movimientos de cámara, lo que hace obligatorio investigar movimientos, motivos, motivación y fuerza motriz. También nos lleva hacia nociones explícitas de instrumentalización, intención, propósito y al uso adecuado de una retórica para mover al espectador. Con esta definición, lo único que se pone de manifiesto es que se estudiará el filme como discurso (cámara y montaje) y a su vez la historia, pues ésta nos permite conocer los acontecimientos sin un narrador, ya que el estudio del cine en cuanto a enunciación “carece de equivalentes fílmicos para la mayoría de los aspectos básicos de la actividad verbal.”¹⁰ Y/o de su manifestación literaria.

Los autores de la teoría del punto de vista fílmico son: David Bordwell, Seymour Chatman, George Wilson, Jacques Aumont, Francesco Casetti, Douglas Pye, Edward Branigan y Bruce Kawin. Debido al enfoque que propone Aumont de disociar la forma fílmica de la historia narrada (enunciación) y la diferenciación que hace entre narratología, perspectiva narrativa del filme y relato cinematográfico, conviene utilizar su teoría para el análisis de esta investigación, que además converge con la metodología del Contrato de Audiovisión propuesta por Michael Chion, pues permite acercarnos a técnicas fílmicas ignoradas como la música, la puesta en escena, etc.

¹⁰ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 1996, p. 26.

Por otro lado, vale la pena aclarar, que no se excluyen las definiciones de los autores, de dicha teoría, que se ajusten, convengan y propongan un acercamiento más general al conocimiento de la teoría, propuesta por Aumont, siempre y cuando sean congruentes entre sí. Aumont clasifica en cuatro tipos de mirada vinculadas a:

- A) La posición de la cámara
- B) La perspectiva espacial de la imagen
- C) La perspectiva de la narrativa (personaje, autor, espectador)
- D) La actitud mental del narrador (su pensamiento, su moral, y sus juicios políticos)

I.1.1. Posición de la cámara

La cámara en el texto

Edward Branigan considera que para analizar la estructura del film existen cuatro conceptos: la motivación, antropomorfismo, punto de vista o movimiento “los cuales invocan la presencia de la cámara o más bien extraen ciertas propiedades de sistema fílmico que pueden estar ligadas a la existencia de la cámara.”¹¹

Branigan da tres conceptos de motivación:

Motivación I. Movimiento de cámara y tiempo

El movimiento de cámara (posición de la cámara, ángulo, foco o alguna otra característica) podría decirse que está motivada si se realizan algunas de las siguientes funciones narrativas; de lo contrario es inmotivado.

1. Establecer el espacio escenográfico

¹¹ Edward Branigan, *Projecting a camera. Language-games in film theory*, Nueva York, 2006, p. 18.

2. Seguimiento cercano o movimientos anticipados por un personaje u objeto significativo.
3. Continuos encuadres que mantienen o centran al personaje u objeto significativo en el cuadro.
4. Movimientos que alejan, y se rehúsan a seguir o a encuadrar, un movimiento de un personaje o de un objeto, por razones de suspenso en la narración, misterio o sorpresa, o estética o censura (ejemplo un paneo que no deja ver una escena gráfica de sexo o violencia)
5. Seguimiento o descubrimiento de una mirada.
6. Selección de un detalle narrativamente significativo (ejemplo la inserción de un plano Dolly a la expresión facial o a un objeto)
7. Revelación de la subjetividad de un personaje.

El movimiento de cámara que es motivado por la narrativa es relativamente invisible, como un elemento de estilo el cual resulta del argumento y de la historia que son en primer plano para el espectador. Por el contrario el movimiento de cámara inmotivado dibuja la atención para ella misma en relación con el argumento y la historia; lo cual da la impresión al espectador de que ha habido algún tipo de disturbio en el argumento (una elipsis misteriosa, pausa, expansión, interrupción, espacio u oscuridad).¹²

Motivación II. Movimiento de cámara y causalidad

El movimiento de cámara o la posición de la cámara se podría decir que es motivado si funciona en conjunto con una causa y efecto encadenada, es decir que una cámara es motivada cuando actúa para revelar cualquiera de los elementos básicos con respecto a cualquiera de las líneas causales (o género) dentro del argumento. La mayoría de las narrativas poseen dos principales líneas causales (por ejemplo: historia de crimen con una historia de romance) según Branigan estos son los elementos básicos de la narrativa clásica:¹³

1. Abstracto, es un título implícito o resumen de la situación que sigue (en la escena, en la secuencia o en el argumento) a un organizador previo, la cual

¹² *Ibid.*, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

crea una estructura para la percepción. El abstracto prepara al espectador para crear una serie de expectativas. Puede aparecer en el título, en un sonido o en una imagen.

2. Una orientación es la descripción del estado presente de los asuntos (lugar, tiempo, secuencia, argumento o personajes en la escena). Mientras que la exposición da información sobre los eventos pasados que tengan que ver con el presente.
3. El primer evento que se cuenta en la historia es el punto de ataque, es el suceso iniciador (el cual puede o no puede ser el primer suceso mostrado) alterar el estado presente de los asuntos.
4. Una meta es la declaración de la intención o la respuesta emocional a un suceso iniciador.
5. La acción que complica (usualmente se asocia al antagonista) surge como consecuencia del suceso iniciador y representa un obstáculo para llegar a la meta.
6. El clímax es la acción que trae consigo una decisión final al conflicto que se encuentra entre las metas y los obstáculos. De esta decisión final surge el resultado de la acción climax y la solución que explica las soluciones de varios de los enigmas mostrados en la historia.
7. El epílogo es la lección moral implícita en la historia de estos eventos y pueden o no incluir la reacción explícita de los personajes en la resolución.
8. La narración es la historia que aborda la cuestión de cómo es posible que un espectador posea conocimiento sobre el mundo y los personajes y cómo deben ser aprehendidos. La narración podría ser definida como el conjunto de regulación y distribución del conocimiento en el texto que determina cómo y cuándo el espectador adquiere conocimiento.

Motivación III. Movimiento de cámara y escala

El patrón general de cómo los *shot scale* pueden narrar desde el principio de una escena hasta su conclusión.

1. *Establishing shot*
2. *Long shot* / plano general

3. *Medium shot* / plano medio
4. *Shot / reverse shot / over the shoulder*
5. Medio plano alternante *close up* (algunas veces tomas de punto de vista)
6. *Cut away* (o *insert shot*)
7. Medio *close up* alternante
8. *Close up* (o toma de reacción, representa el clímax de la historia)
9. *Medium close up* alternante (pequeñas resoluciones, epílogos)
10. *Re-establishing shot* (provee reorientación usualmente con un ángulo anterior o dos tomas; además se utiliza para finalizar escenas)

I.1.2. La perspectiva espacial de la imagen

El encuadre y el punto de vista

El punto de vista de los personajes y el punto de vista del narrador. Como ya se explicó el punto de vista es el lugar desde el cual se mira y se explica y cómo se mira. En el filme narrativo este punto de vista se asigna, ya sea a un personaje o a la instancia narrativa. Un encuadre determinado es también un significante del punto de vista de la instancia narrativa y de la enunciación.

El encuadre testimonia la puesta en relación entre un observador y los objetos figurativos que aparecen en la pantalla. El encuadre forma el elemento básico a partir del cual se puede estructurar la composición plástica del campo. Por eso mismo en los lenguajes icónicos el punto de vista:

...adquiere un sentido literal: toda imagen no es sino una vista realizada desde un punto anclado en el espacio. Toda imagen expresa inevitablemente un punto de vista cargándose de intencionalidad, de juicio sobre lo que se muestra, ya que la mera operación de recortar un encuadre en el continuum de lo visible, debe ser leída como operación reveladora de una voluntad, o si se quiere más precisamente, de un sentido.¹⁴

¹⁴ Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, segunda edición, Madrid, Cátedra, 1993, p. 194.

El análisis de la imagen y el montaje: relación campo-fuera-campo

El análisis de la relación entre planos, es el del montaje. El montaje se compone de tres grandes operaciones: “selección, combinación y empalme.”¹⁵ El montaje audiovisual es la organización de los planos en el filme que están determinados por su orden narrativo y su duración rítmica de los elementos del relato.

El campo está definido por los límites del encuadre “es un fragmento del espacio recortado por una mirada y organizado en función de un punto de vista, no es más que un fragmento de este espacio y por tanto, que es posible, a partir de la imagen y del campo que representa, pensar el espacio global del que ha sido tomado este campo”¹⁶.

Noël Burch menciona que: “para comprender la naturaleza del espacio en el cine hay que considerar que se compone de hecho de dos espacios: el que está comprendido en el campo y el que está fuera de campo.”¹⁷ El campo es todo lo que se ve en la pantalla. El espacio-fuera-de-campo Burch lo divide en seis segmentos determinados por los cuatro bordes del encuadre:

Los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una pirámide. El quinto segmento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión geométrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo detrás de la cámara. El sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado.¹⁸

Es decir el fuera de campo son los personajes, decorados, etc., que aún no están incluidos en el campos, pero los asignamos imaginariamente, como espectadores. Estos dos términos sólo tienen sentido en el cine narrativo y representativo, es

¹⁵ Jacques Aumont, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1983, p. 54.

¹⁶ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 237.

¹⁷ Noël Burch, *Praxis del cine*, segunda edición, Madrid, Editorial Fudamentos, 1998, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

decir “ que de una u otra forma cuentan una historia y la sitúan en un cierto universo imaginario que materializan al representarlo.”¹⁹

El espacio narrativo

Se centra en los valores plásticos e icónicos de la obra escogida. El espacio tiempo narrativo en el cine se consolidó por los significantes visuales (iluminación, raccords²⁰, personajes u objetos), el montaje y la narrativa (elipsis). El espacio narrativo, según Stephen Heath, “se mueve hacia delante con la introducción de los conflictos, desproporciones y discontinuidades con el fin de resolverlos”²¹. De tal forma que sincroniza la mirada del espectador con el flujo de imágenes bajo una lógica narrativa fija que produce una sensación imaginaria de unidad y coherencia de los acontecimientos en la imagen fílmica. Con el único fin de minimizar la actividad del espectador y maximizar la fantasía de la omnisciencia visual del mundo significativo.

Plástica y retórica de la imagen

Se refiere al análisis de la iconicidad del film a través de sus repercusiones plásticas, retóricas y más ampliamente culturales. Por lo que Jacques Aumont menciona que es difícil tener una afinidad con la definición de artes plásticas al cine, por la naturaleza de éstas. Sin embargo, partiendo de que el cine es imagen, se vale de la gramática plástica para explicar la composición del cine.

III. La perspectiva de la narrativa

La significación de la imagen fílmica está dado por la combinación entre el montaje de la imagen y su narración, para esta significación Aumont considera necesario

¹⁹ Jacques Aumont, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1983, p. 26.

²⁰ Noël Burch en *Praxis del cine* llama a los raccords variantes ocasionales del corte simple, se utilizan para designar el cambio de plano, el autor lo llama puntuaciones.

²¹ “Narrative Space”, en Stephen Heath, *Questions of cinema*, Indiana University Press, Bloomington: 1981. Publicado previamente en *Screen* Vol. 17 N° 3, Otoño de 1976.

hablar de: Imagen y narración; secuencia y simultaneidad; el relato en el espacio y por último de imagen y sentido.

La representación del espacio y la del tiempo en la imagen están ampliamente determinadas por el hecho de que ésta, la mayoría de las veces, representa un suceso, situado a su vez en el espacio y el tiempo. La imagen representativa es, pues, con mucha frecuencia una imagen narrativa, aunque el acontecimiento contado sea de poca amplitud. Puesto que se quiere ahora prestar interés a lo que representa la imagen, es lógico, pues, empezar planteado su relación con la narratividad en general.²²

Relato y mímesis

Para Gérard Genette²³ el análisis estructural del relato se compone de:

1. El tiempo narrativo que se divide en: orden temporal, duración y frecuencia narrativa.
2. El modo narrativo que se divide en:
 - 2.1. Focalización que es el ángulo de visión del narrador, o el personaje cuya óptica orienta el enfoque narrativo.
 - 2.2. Distancia en donde se encuentra el relato de los acontecimientos:
 - a) Mímesis es la imitación, representación en la que el narrador cede la palabra a los personajes creando así una ilusión de cercanía.
 - b) Diégesis es el relato puro en el que el narrador habla por si mismo.
3. La voz narrativa que se integra por tres niveles de narración.
 - 3.1. Nivel extradiegético es el relato primero, cuando el emisor es el narrador y el receptor es el narratario.
 - 3.2. Nivel intradiegético es cuando el emisor ya no es narrador, es personaje y el receptor ya no es narratario o lector, sino es otro personaje del relato primero.

²² Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 257.

²³ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 113.

- 3.3. Nivel metadieгético es cuando hay otra narración dentro de la narración. Por ejemplo, un personaje del relato tercero cuenta una historia a otro personaje del relato tercero entonces se produce un relato cuarto.

La pregunta de Aumont radica en: si el relato es un acto temporal ¿Cómo puede inscribirse en la imagen si está no es temporalizada? y ¿Cómo una imagen puede contener un relato?²⁴ Para hacer la diferenciación distingue entre lo verbal y mimético y el *showing* y *telling*. A lo que André Gaudreault y Francois Jost afirman “La imagen enseña pero no dice [...] ¿Cómo significa el plano cinematográfico? ¿Cómo relata?”²⁵ Aumont resume que, “Gaudreault distingue un nivel mostrativo que se encarna, para él, en el plano aislado, mientras que el nivel narrativo está en la actividad del montaje de los planos entre sí”²⁶.

Secuencia y simultaneidad

“La distinción entre mostración y narración, es que existen dos niveles de narratividad potenciales ligados a la imagen: el primero, en la imagen única; el segundo, en la secuencia de imágenes.”²⁷ El cine representa bloques de imágenes que representan un bloque de espacio-duración, gracias al montaje la imagen fílmica también ensambla estos planos, enlazados (montaje) representan el tiempo. Gracias al montaje y a la secuencia.

El montaje, la secuenciación, fabrican en el cine un tiempo perfectamente artificial, sintético, relacionando bloques de tiempo no contiguos en la realidad. Este tiempo sintético (que la foto no produce tan fácilmente, tan naturalmente) es sin duda alguna uno de los rasgos que más ha impulsado al cine hacia la narratividad, hacia la ficción.²⁸

²⁴ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p. 258

²⁵ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 26.

²⁶ *Ibid.*, p. 124

²⁷ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 259

²⁸ *Ibid.*, p. 179

El relato en el espacio

Para Aumont la narración es “el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca. Se refiere a las relaciones existentes entre el enunciado y la enunciación tal como se pueden leer en el relato: no son, por tanto, analizables más que en función de las huellas dejadas por el texto narrativo.”²⁹ La narración en el cine según este autor, reagrupa a la vez el acto de narrar y la situación en la que se inscribe este acto lo que implica dos cosas: “la narración pone en juego funcionamientos (actos) y el marco en que tiene lugar (la situación). No remite por tanto a personas físicas o a individuos.”³⁰

La historia o la diégesis

La historia como el significado o contenido narrativo, es un conjunto de inferencias.³¹ Diégesis se ha convertido en el término aceptado para referirse al mundo ficticio de la historia.³² Tanto Aumont como Bordwell coinciden en que la historia no es un hecho aislado, busca coherencia y está enlazada con una intención.

La diégesis “es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad; es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador.”³³ La diégesis engloba el “universo diegético”³⁴ que comprende la serie de acciones, su supuesto marco (geográfico, histórico o social) y el ambiente de sentimientos y motivaciones en la que se produce. Y se ocupa el término extra-diegético en particular en relación con la música cuando esta interviene para subrayar o para expresar los sentimientos de

²⁹ Jacques Aumont, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1983, p. 109.

³⁰ *Ibid.*, p. 109

³¹ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, p. 49.

³² *Ibid.*, p. 16

³³ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 114.

³⁴ *Ibid.*, p. 114

los personajes, sin que su producción sea localizable o simplemente imaginable en el universo diegético.

I.1.4. Narrador

¿Quién es el narrador en un filme? Primero es necesario hacer una aclaración. Tanto Aumont como Bordwell entienden que el filme se comporta como un sistema que impone a los elementos que lo componen una estructura, por ello señala que “otorgar a cada película un autor o un narrador implícito es permitirse una ficción antropomórfica. Hay una lección teórica bastante importante implicada en ello. Las teorías literarias de autor implícito como las de Seymour Chatman consideran que el proceso de la narración se basa en un diagrama clásico de la comunicación donde un mensaje pasa de un emisor a un receptor.”³⁵

Para Aumont³⁶ el narrador es quien o quienes realizan la película y la instancia narrativa que hace referencia al lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia. Las situaciones en las que se ejerce la narración: presupuesto, tiempo de rodaje, estilo, etc., hasta el género del relato impone una elección y prohíbe otras.

La situación narrativa está modulada por:

1. Autor/narrador: “El autor tiene un carácter, una personalidad, una vida real y una psicología, incluso una visión del mundo, que centran su función en su propia persona y en su voluntad de expresión personal.”³⁷ Para Aumont el narrador es “el realizador, en tanto que es quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico”³⁸.
2. Narrador e instancia narrativa: La instancia narrativa es un lugar abstracto, de la que el narrador forma parte, reagrupa a la vez las funciones narrativas

³⁵ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 1996, p. 63.

³⁶ Jacques Aumont, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1983, p. 111.

³⁷ *Ibid.*, p. 110.

³⁸ *Ibid.*, p. 111

de los colaboradores, pero también la situación en que estas funciones se ejercen.

3. Instancia narrativa real: es lo que por común queda fuera de cuadro.
4. Instancia narrativa ficticia: está inscrita en la historia y está explícitamente asumida por uno o varios personajes.
5. Personaje narrador: En donde el mismo acontecimiento es contado por los personajes.

I.3 Análisis audiovisual

El discurso fílmico está compuesto por la imagen, las palabras (habladas y escritas), ruidos y música. Esta serie de elementos convergen entre sí, unidos por el montaje, con una intención en los planos, dotados de un sentido. Es por eso que el cine es una práctica discursiva, es decir, una práctica significativa en la que “la imagen puede considerarse un texto heterogéneo; es decir la base de un discurso visual.”³⁹

Como texto visual está constituido por un sistema de expresión y un sistema de contenido. Como sistema de expresión fílmica combina cinco materias físicas diversas: imágenes fotográficas móviles con anotaciones gráficas (subtítulos o elementos gráficos internos en la imagen; la voz o sonido fónico; la música y los ruidos o sonidos analógicos. “Estas materias de la expresión son organizadas y moldeadas con la finalidad de su utilización como elementos de significación.”⁴⁰

El sistema de contenido se formaliza en el plano que posee una coherencia narrativa. El plano es la unidad cinematográfica que tiene sentido mediante el montaje en un plano. El plano secuencia incluye diversos tipos de encuadres:⁴¹

- Durante el rodaje: conjunto de fotogramas entre dos paradas de cámara (=toma).

³⁹ Demetrio E., Brisset Martín, *Análisis fílmico y audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2011, p. 64.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

- Durante el montaje: segmento fílmico entre dos cortes de montaje (mismo sentido que en el guión).

Y se le puede clasificar de acuerdo con los siguiente parámetros:

- Por tamaño: arbitrariedad e imprecisión de términos (medio, americano, general, etc.)
- Por duración: desde una fracción de segundo hasta todo un filme.
- Por ángulo de toma: picado, contrapicado, frontal, aberrante, etc.
- Por movimiento: los movimientos de cámara.
- Según el punto de vista, pueden ser: objetivos o subjetivos.
- Según sea toma directa o se incluyan elementos en posproducción.

Siguiendo la semiología estructural del filme como texto fílmico (discurso significante), nuestra metodología se inscribe en el análisis “Del texto fílmico entendido como unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico)”⁴². Para explicar el punto de vista fílmico utilizaremos el análisis audiovisual que propone Michel Chion, pues por su naturaleza comprende la mirada total del filme, en donde se estudiará:

1. Interacción semántica. Se intenta indagar acerca de cómo funciona el discurso sonoro cuando interactúa con el significado o el sentido del discurso visual. Propone identificar mensajes convergentes o divergentes en relación con distintos elementos. Por ejemplo, si la música puede reafirmar la dinámica de los personajes que entablan una lucha, activando la rítmica en el momento de mayor movimiento. También sirve para ambientar al espectador o sugerir el estado de ánimo del personaje. Se refiere a códigos establecidos, en los que se integra la música con la imagen para ubicar de forma cultural, económica e histórica el desarrollo de la situación reconstruida. La música también se puede ocupar para contrastar situaciones de tensión con música alegre o con referentes felices. Chion llama disonancia audiovisual a un desfase invertido de la convención, sobre una imagen dada, donde hay un efecto de cientos de sonorizaciones posibles, con

⁴² *Ibid.*, p. 80.

toda una escala de soluciones, algunas de las cuales reproducen exactamente el código convencional, mientras que otras, sin llegar a un desmentido formal de la imagen, hacen deslizar su percepción a otro plano.

2. Interacción sintáctica. Se trata de establecer relaciones entre la forma del discurso cinematográfico, regida básicamente por el ritmo del montaje. Esto es, para la percepción de los cambios de plano, y el ritmo musical determinado por la forma y el ritmo de la imagen. Se puede observar en el inicio de *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1959). Esta sería, para Chion “la función más extendida del sonido o la música en el cine, la que consiste en unificar el flujo de las imágenes y enlazarlas: la presencia eventual de una música orquesta, que, al escapar a la noción de tiempo y espacio reales, desliza las imágenes en un mismo flujo”⁴³.

3. Interacción narrativa. Son distintos los recursos musicales que se utilizan a lo largo del filme, de los que se distinguen:

- Leitmotiv (en virtud del cual cada personaje-clave o cada idea- fuerza del relato están dotados de un tema que los caracteriza, constituye su ángel guardián musical).
- Elipsis (remarcando o sugiriendo saltos temporales, ejemplo *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore (1988), cuando Salvatore llega a su apartamento y le dan la noticia de que Alfredo ha muerto, suena el espanta espíritus y vemos la sombra de éste sobre la cara de Salvatore, CORTE A, sigue sonando el espanta espíritus en primer plano y en un Flash Back a la infancia de Salvatore, el sonido del espanta espíritus va desapareciendo conforme vamos distinguiendo la escena.
- Irrupción/interrupción (en sincronismo con momentos clave de la narración).
- Número musical o melodía (cuando el texto de una canción está asociado a la narración).
- Tema circunstancial (sin relación con la narración).

⁴³ Michel Chion, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 51-52.

4. Efecto empático y anempático. Para la música hay dos modos de crear en el cine una emoción específica, en relación con la situación mostrada. En uno, la música muestra directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de tristeza, alegría, de la emoción y de movimientos. Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás).

En el anempático, muestra por el contrario una indiferencia manifiesta ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable. Y sobre el fondo mismo de esta indiferencia se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción, sino, por el contrario, su intensificación. Es la intencionalidad que el músico da en la función de la música para comunicar una idea anímica dependiente o independiente del sentir del personaje. Por otra parte el efecto anempático, es un efecto no de distanciamiento sino de emoción multiplicada, por el que la música, tras una escena particularmente fuerte (asesinato, torturas, violación, etc.) afirma su indiferencia, continuando como si nada hubiera pasado.

5. La música de acuerdo al montaje. La música puede ser utilizada para acompañar una escena en toda su duración o sólo parcialmente; o utilizarse como nexo o transición entre dos escenas distintas con la finalidad de otorgar la continuidad no ofrecida por lo visual; puede tener como objetivo acompañar los créditos finales o iniciales del film; lo musical puede subrayar algún aspecto de un personaje sólo cuando está en primeros planos o durante un bloque secuencial. De esta forma, podemos encontrar distintos tipos de bloques musicales:

a) Genérico (entrada o salida)

b) Secuencia (total o parcial)

c) Transición de planos

Para poder realizar el análisis audiovisual de cualquier película, es esencial, definir lo que es el plano auditivo, éste establece la relación entre la banda sonora musical y la banda sonora total. Por consiguiente nos dice qué lugar adquiere la

música en términos de protagonismo, frente a los textos y a la mezcla formada por el par sonido ambiente/efectos de estudio.

- a) Primer plano
- b) Segundo plano
- c) De figuración o de fondo

Chion asegura que el contrato audiovisual se conviene desde el primer momento en que el espectador acepta y se compenetra en la realidad que intenta transmitir el filme, aunque sabemos que eso no es real (por las elipsis de tiempo, por la música no diegética, los efectos sonoros, especiales, etc.), lo aceptamos. No obstante para que podamos aceptar este contrato, la clave reside en:

Cuando existe un contrato audiovisual y superposición de cadenas visuales y sonoras, los cortes visuales siguen siendo el punto de referencia de la percepción. La explicación de este misterio es que, cuando hablamos de plano en el cine, efectuamos un enlace entre el espacio del plano y su duración, entre su superficie espacial y su dimensión temporal. Mientras que, en nuestros tramos sonoros, parece predominar ampliamente la dimensión temporal y no existir en absoluto la dimensión espacial.⁴⁴

Este es el último subcapítulo donde se habla de teoría y metodología fílmica, pues daremos paso a hablar de las teorías poscoloniales, para poder fundamentar la cuestión de la subjetividad del director, donde se busca encontrar: la intención, el propósito y el uso adecuado de una retórica para mover al espectador desde su postura como extranjero proveniente de un país desarrollado y moderno.

Los siguientes subcapítulos tratarán de explicar qué es el otro, el subalterno, desde la postura eurocentrista que se da por el “encuentro de dos mundos” y cómo surgen las teorías poscoloniales cuando el colonizado despierta del yugo colonial desde la alteridad cultural e histórica de Europa sobre las culturas conquistadas bajo la perspectiva de interculturalidad.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

I.3. Otredad y alteridad

Para entender que es la otredad y la alteridad me gustaría rastrear desde qué momento surge el concepto del otro, por eso creo importante tomar en cuenta lo que dice Gilbert Durand: “Toda teoría de lo imaginario debe denunciar, de forma breve, en primer lugar el europeo-centrismo, que ha acunado el nacimiento de la sociología y de la historia.”⁴⁵ En América Latina, la colonización y la idea del progreso dio origen a dos personajes, a conquistados y dominadores, conceptos que surgen desde una filosofía del progreso:

En nombre de la civilización se hablará, ahora, de razas degeneradas, esto es, mezcladas, híbridas. Se hablará, igualmente, de pueblos oscurantistas, herederos de una cultura que ha pasado a la historia [...] pero también por haberse degenerado al mezclarse con entes que no podían justificar su humanidad y, también, por ser herederos de una cultura que en la filosofía del progreso no eran ya sino una etapa de la misma; pero que una vez, alcanzada la nueva etapa, no podrían ya ser sino expresión del retroceso, lo que ya no debía ser.⁴⁶

Este encuentro de dos mundos, que significa una representación del otro, “los recursos simbólicos y sus diversos modos de organización tienen que ver con los modos de autorepresentarse y de representar a los otros en relaciones de diferencia y desigualdad, o sea nombrando o desconociendo, valorizando o descalificando. El uso restringido de la propia palabra cultura para designar comportamientos y gustos de pueblos occidentales o de élites —la cultura europea o alta— es un acto cultural en el que se ejerce poder.”⁴⁷ Esta diferenciación conlleva a una problemática de desigualdad, principalmente socioeconómica, como dice Canclini “hay una problemática de diferencia principalmente en las prácticas culturales.”⁴⁸

De estas diferenciaciones en la representación del otro surgen estudios que van desde el modernismo al posmodernismo, de la globalización y sus antagonistas:

⁴⁵ Gilbert, Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000, p. 66.

⁴⁶ Leopoldo Zea, *Filosofía en Latinoamérica como filosofía sin más*, 20ª Ed., México, Siglo XXI, 2005, p. 13.

⁴⁷ Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. 133.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

subalternos, postcoloniales y posoccidentales. Ahora bien la alteridad quiere decir “relación del sí con lo otro distinto de sí.”⁴⁹ El termino otro significa “otro distinto de mí.”⁵⁰ Lo que interesa estudiar en esta tesis es el concepto de alteridad y otredad desde la perspectiva de interculturalidad. Para esto es necesario definir el concepto de alteridad, en dos sentidos⁵¹:

1. En su sentido ontológico de la existencia de otro algo, distinto o no idéntico, frente a lo idéntico o lo que es lo mismo que uno mismo.
2. En el de la imagen que tiene un sujeto (por lo general colectivo) de otro.

La alteridad de los sujetos colectivos “la cuál será siempre la alteridad no sólo del otro, sino también de uno. No se da la identidad (nacional, étnica, tribal, etcétera) en sí, sino en función de la diferenciación frente a otros, los cuales a su vez adquieren identidad al diferenciarse de los demás. Pero las señas de estas diferenciaciones, no adquieren su significación sino en la creación de imágenes de identidad y alteridad, de una conciencia de lo mismo y lo otro.”⁵²

La problemática del otro, el estadio del espejo

La problemática del otro y de lo otro, surge desde la psique humana primero: “La dimensión de la alteridad penetra en el sujeto y revela el origen de estas disociaciones negativas que antes sólo se habían percibido en su exterior.”⁵³ Según Lacan, las identificaciones típicas del sujeto se constituye en el yo (je) en aquél se reconoce. El otro surge del estadio del espejo, el cual revela la imago en donde se establece una relación del organismo con su realidad. Cuando termina el estadio del espejo, según Lacan “se inaugura por la identificación de la imago del semejante y el drama de los celos primordiales, la dialéctica que liga al yo (je) con situaciones socialmente elaboradas.”⁵⁴

⁴⁹ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 3ª Ed., México, Siglo XXI, , 2006, p. 365.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 368.

⁵¹ Pablo R. Cristoffanini, *Identidad y otredad en el mundo de habla hispánica*, México, UNAM y Universidad de Aalborg, 1999, p. 126.

⁵² *Ibid.* p. 125.

⁵³ Bertrand, Ogilvie, *Lacan la formación del concepto de sujeto*, Argentina, Nueva visión, 2000, pp. 92-93.

⁵⁴ Jacques, Lacan, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1972, p. 35.

El narcisismo primario “ilumina la oposición dinámica que trataron de definir de esa libido a la libido sexual, cuando invocaron instintos de destrucción, y hasta de muerte, para explicar la relación evidente de la libido narcisista con la función enajenadora del yo (je), con la agresividad que se desprende de ella en toda relación con el otro, aunque fuese la de la ayuda más samaritana.”⁵⁵

En el estadio del espejo, el sujeto se busca y se encuentra “se constituye en algo radicalmente otro: la forma anticipada de lo que él no es, pero de lo que no tienen otra posibilidad salvo la de creer que lo es. El hombre se ve, se concibe como distinto, como otro de lo que él es.”⁵⁶

Por otro lado, la alteridad cultural e histórica europea desde la antigüedad clásica, utilizaron el concepto de bárbaro, mismo que tenía una “carga despectiva. Tanto los bárbaros como las razas monstruosas eran alteridades situadas fuera del espacio concebido como el de la identidad: se trataba de otros pueblos con otras costumbres y otros idiomas.”⁵⁷ Freud considera que hay hombres más cercanos al estado primitivo que los europeos: “Tal es el juicio que nos merecen los pueblos llamados salvajes y semisalvajes, y la vida psíquica de estos pueblos adquiere para nosotros un interés particular cuando vemos en ella una fase anterior, bien conservada, de nuestro propio desarrollo.”⁵⁸

Esta alteridad histórica se refleja en el encuentro de dos mundos, cuando comienzan las colonizaciones de los continentes Americano, Asiático, Oceanía y África, desde entonces la construcción del mito de occidente como superior, único, como organizador del conocimiento de manera que ha resultado complaciente para el imaginario eurocéntrico.

⁵⁵ *Ibid.*, 36.

⁵⁶ Bertrand Ogilvie, *Lacan la formación del concepto de sujeto*, Argentina, Nueva visión, 2000, p. 107.

⁵⁷ Pablo R., Cristoffanini, *Identidad y otredad en el mundo de habla hispánica*, México, UNAM y Universidad de Aalborg, 1999, p. 129.

⁵⁸ Sigmund, Freud, *Totem y Tabu*, Madrid, Editorial Alianza, 1999, p. 5.

I.3.1. Teorías poscoloniales

Al interesarnos la construcción de la imagen fílmica audiovisual del cine mexicano por realizadores estadounidenses, para la actitud del punto de vista del narrador, se cree pertinente tomar a modo de interpretación la Teoría Poscolonial, pues ésta trata de explicar el dilema de construir una identidad nacional que se desprenda del yugo conquistador; los modos en que el conocimiento de los países colonizadores han coadyuvado a elaborar una determinada subjetividad en los colonizados (la perpetuación de las imágenes de los colonizados como seres inferiores). Dicha subjetividad ha generado revueltas anticoloniales para volver a la cultura original, para encontrar su identidad cultural.

El término poscolonialismo es también conocido como post-oriental. Surge con el fin de la Segunda Guerra Mundial a consecuencia de la independencia de las colonias de Gran Bretaña y Francia. El orden colonialista impuesto por Europa desde el siglo XVI se derrumba a consecuencia de la emancipación de los países colonizados en Asia y África.

Las teorías del discurso colonial, según John McLeod “exploraron los **modos de representación** y los **modos de percepción** que utilizaron los colonizadores como armas fundamentales para mantener el poder en los países colonizados con el fin de obtener subordinación a las reglas impuestas por el país colonial.”⁵⁹ Los dos teóricos que exploran el discurso colonial son Franz Fanon y Edward Said.

Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (1973) en donde habla de “como el sujeto colonizado se ve obligado a la internalización del ser como “otro”. El “negro” se considera el epítome de todo lo que el colonizador francés no es.”⁶⁰ En 1978 Edward Said publica *Orientalismo*, definiéndolo como:

Se puede comprender mejor si se analiza como un conjunto de represiones y limitaciones mentales más que como una simple doctrina positivista. Si la esencia del orientalismo es la distinción incuestionable entre la superioridad

⁵⁹ John McLeod, *Beginning Postcolonialism*, New York, Manchester University Press, 2000, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

occidental y la inferioridad oriental, debemos estar dispuestos a observar cómo el orientalismo, a través y de su historia subsecuente, profundizó e incluso agudizó la distinción.⁶¹

Para Said el “colonialismo crea un modo de ver el mundo de acuerdo a un orden de las cosas que se aprenderían como verdadero y propio.”⁶² Bajo esta premisa surgieron teóricos como los indios Gayatri Spivak, Homi J. Bhabha, Ramachandra Guha, Aijaz Aijaz; la sudafricana Benita Perry y el latinoamericano Walter Mignolo. Explica Mignolo:

Primero, limito mi comprensión acerca del “colonialismo” a la constitución geopolítica y geohistórica de la modernidad occidental europea (conceptualización de Hegel) en sus dos sentidos: la configuración económica y política del mundo moderno, como, también, el espacio intelectual (desde la filosofía hasta la religión, desde la historia antigua hasta las ciencias sociales modernas) justificando tal configuración. La razón postcolonial presenta lo contramoderno como un lugar de disputa desde el primer momento de la expansión Occidental, haciendo posible cuestionar el espacio intelectual de la modernidad y la inscripción del orden mundial en la cual el Occidente y el Oriente, el Yo y el Otro, el Civilizado y el Bárbaro, fueron inscritos como entidades naturales.⁶³

1.3.2. ¿Qué es poscolonialismo?

Poscolonial sugiere un estadio posterior a la desaparición del colonialismo “poscolonial tiende a asociarse con países del Tercer Mundo que obtuvieron su independencia después de la Segunda Guerra Mundial, aunque también se refiere a la presencia diaspórica del Tercer Mundo en las metrópolis de Primer Mundo.”⁶⁴ El poscolonialismo surge como contra respuesta al discurso eurocéntrico que legitima al colonialismo y por medio de éste justifica su hegemonía en el mundo.

⁶¹ Edward W. Said, *Orientalismo*, 2ª Ed., Barcelona, De Bolsillo, 2008, p. 65.

⁶² John McLeod, *Beginning Postcolonialism*, New York, Manchester University Press, 2000, p. 21.

⁶³ Walter D. Mignolo, “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”, *Adversus Revista de Semiótica*, 04 de diciembre de 2005, Dirección URL: http://www.adversus.org/indice/nro4/articulos/articulo_mingolo.htm, [consulta: 28 de enero de 2014].

⁶⁴ Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, tercera edición, p. 59.

Puede decirse que en el año 1968 surgen nuevos elementos del marxismo⁶⁵ e ideas nuevas: todo un movimiento de radicales disidentes surgió, defendiendo la importancia de temas ignorados como los derechos de las mujeres y de las minorías raciales y sexuales, los problemas del racismo institucionalizado y las políticas de inmigración, el encarcelamiento institucional y las luchas anticoloniales.

Este movimiento popular marcó una nueva perspectiva conocida en Francia como *tiers-mondisme* (tercermundismo⁶⁶): que hacía referencia a la etapa de la Guerra Fría dividido en el bloque capitalista liderado por Estados Unidos y el bloque comunista con la URSS. El tercer mundo estaba compuesto por los países que no pertenecían a ninguno de los dos bloques.

La aceptación general de que el escenario revolucionario se había desplazado a la lucha del Tercer Mundo, de que la revolución no se haría en París, Roma o Berlín, sino en Johannesburgo, Hanoi o Santiago de Chile. En este momento, por primera vez desde el periodo posterior a la revolución bolchevique, la teoría y la política contemporánea europea y norteamericana coincidía en un tercer espacio con los movimientos anticoloniales del Tercer Mundo, para formar una resistencia global al imperialismo. A partir de 1968, paulatinamente se empezó a reunir la enorme variedad de trabajo intelectual producido en las luchas anticoloniales, se articuló con los discursos occidentales críticos y disidentes y, luego, se utilizó contra el conocimiento y el poder eurocéntrico hegemónico. La intervención teórica llena de inspiración y energía que fue producto de esta conjunción política vendría a conocerse como poscolonialismo.⁶⁷

Oriente o los países latinoamericanos no son un tema sobre el que pueda tenerse libertad de pensamiento, puesto que se nos ha definido. La relación entre Oriente y Occidente es una relación de poder (colonizador y colonizado). Las teorías poscoloniales son un hito en la crítica cultural, en tanto han tratado de destronar la imagen tradicional que Occidente ha acuñado sobre Oriente (principalmente),

⁶⁵ Sandro Mezzadra, *et al.*, *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008, p. 22.

⁶⁶ Alfred Sauvy, "Trois mondes, une planète", (Tres mundos, un planeta), *L'Observateur*, 14 de agosto de 1952 (número 118, página 14), Dirección URL: <http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html>, [consulta: 28 de enero de 2014].

⁶⁷ Sandro, Mezzadra, *et al.*, *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008, p. 214.

desde las definiciones de Karl Marx donde “privilegiaba a Occidente como sujeto activo de la historia del progreso del mundo y denigró a Oriente convirtiéndolo en mero objeto pasivo de ella”⁶⁸; y Max Weber que “atribuía a Occidente una serie de rasgos progresivos supuestamente de esta parte del mundo, insistiendo al mismo tiempo en que no se daban en Oriente, donde una serie de impedimentos imaginarios garantizaban su incapacidad de alcanzar el progreso.”⁶⁹

En el libro *¿Puede hablar el subalterno?* de Gayatri Spivak, se propone a los intelectuales “tratar de dejar al descubierto y conocer el discurso del Otro en la sociedad.”⁷⁰ Además añade al análisis de Said la noción de sujeto subrepticio de poder y deseo marcado por la transparencia del intelectual.⁷¹ Con lo que quiere decir que el sujeto es Europa y el Otro que no es Europa, con éste último los intelectuales persisten en la construcción del Otro (lo que no es Europa) como la sombra del Yo (Europa). El más claro ejemplo de esto, según Spivak es “tal violencia epistémica es el remotamente orquestado, extendido, y heterogéneo proyecto de construir el sujeto colonial como el Otro.”⁷²

En su ensayo Spivak argumenta que el desarrollo del subalterno se ve complicado por el proyecto imperialista. Explica que “pueblo y clases subalternas son sinónimos a lo largo de este trabajo. Los grupos sociales y elementos incluidos en esta categoría representan la diferencia demográfica entre la totalidad de la población india y todos aquellos que hemos descrito como la élite.”⁷³

Los grupos élite, para este autor, están conformados por los grupos dominantes extranjeros; grupos dominantes indígenas en toda la India y los grupos dominantes indígenas regionales y locales. El termino subalterno hace referencia a las clases rurales en India. Spivak, en este ensayo busca hacer notar que hay una necesidad por recuperar la voz de los sujetos subalternos que fue silenciada por la historiografía hegemónica o imperialista, así pues el subalterno es el sujeto

⁶⁸ John Hobson, *Los orígenes orientales de la civilización de occidente*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 31.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 35

⁷⁰ Gayatri Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, Argentina, El cuenco de plata, 2014, p. 302

⁷¹ *Ibid.*, p. 316.

⁷² *Ibid.*, p. 317.

⁷³ *Ibid.*, p. 323.

colonizado.

Bibliografía Capítulo I

- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós Ibérica, S.A., 1992.
- Aumont, Jacques, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, S.A., 1983.
- Aumont, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Beardsell, Peter, *Europe and Latin America*, New York, Glasgow, 2000.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, S.A., 1996.
- Branigan, Edward, *Projecting a camera. Language-games in film theory*, Nueva York, 2006.
- Brisset M., Demetrio E., *Análisis fílmico y audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2011.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fudamentos, 1998, segunda edición.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1993, segunda edición.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós Iberoamérica, S.A., 1991.
- Chion, Michel, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Cristoffanini, Pablo R., *Identidad y otredad en el mundo de habla hispánica*, México, UNAM y Universidad de Aalborg, 1999.
- Canclini G., Néstor, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- Durand, Gilbert, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.
- Hobson, John, *Los orígenes orientales de la civilización de occidente*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Lacan, Jacques, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1972.
- Mezzadra, Sandro, et al., *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008.

McLeod, John, *Beginning Postcolonialism*, New York, Manchester University Press, 2000.

Mezzadra, Sandro, *et al.*, *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008.

Ogilvie, Bertrand, *Lacan la formación del concepto de sujeto*, Argentina, Nueva visión, 2000.

Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, tercera edición, 2006, p. 365.

Said, Edward W., *Orientalismo*, Barcelona, De Bolsillo, segunda edición, 2008.

Shohat, Ella y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002, tercera edición.

Sigmund, Freud, *Totem y Tabu*, Madrid, Editorial Alianza, 1999.

Spivak, Gayatri, *¿Puede hablar el subalterno?*, Argentina, El cuenco de plata, 2014.

Zea, Leopoldo, *Filosofía en Latinoamérica como filosofía sin más*, México, Siglo XXI, vigésima edición, 2005.

Capítulo II La mirada del cine mexicano

- 2.1. Contexto político y social en México durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés
 - 2.1.1. Manuel Ávila Camacho
 - 2.1.2. Manuel Ávila Camacho y su política cultural
 - 2.1.2. Miguel Alemán Valdés
 - 2.1.3. Miguel Alemán Valdés y su política cultural
- 2.2. Políticas culturales y cinematográficas en México durante los años de 1940 – 1952 (Consolidación de la industria)
- 2.3. Política del buen vecino y Panamericanismo
- 2.4. Directores cinematográficos, extranjeros, en México
- 2.5. Directores estadounidenses en México

En este capítulo se propone hacer un revisión del contexto histórico nacional y mundial durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho y de Miguel Alemán, con el objetivo de identificar las condiciones que propiciaron la consolidación de la industria cinematográfica en México. Se plantea una revisión de quiénes fueron los directores extranjeros que inmigraron a México durante estos años y las políticas cinematográficas que enmarcaron este contexto.

El cine mexicano de la época de oro fue un cine oficialista que logra consolidarse gracias al apoyo del presidente Manuel Ávila Camacho y a la política del Buen Vecino impulsada por Estados Unidos en México. La Segunda Guerra Mundial y el fascismo propiciaron que directores reconocidos en sus países de origen, pudieran emigrar para expresar o crear un estilo que se inscribía en los géneros propios de nuestra cinematografía.

La mayor migración de directores hispanos provenientes de Hollywood se da a finales de los años treinta debido a la crisis de la producción de películas en español. Después a principios, a mediados y a finales de los años cuarenta tenemos una inmigración de directores estadounidenses por diferentes motivos: enviados por productoras estadounidenses Radio Keith Orpheum (RKO) y Metro Goldwyn Mayer (MGM); enviados por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA); otros vinieron a México por cuestiones políticas (los diez de Hollywood) o simplemente porque querían plasmar la diferencia cultural entre estos dos países.

Es por ello que este capítulo propone hacer un análisis del panorama general en México y Estados Unidos para determinar a qué se debe esta inmigración de directores estadounidenses y cómo se desarrolla la industria fílmica Mexicana, con las influencias políticas y culturales. Revisar las principales películas mexicanas y sus géneros ayudará a conocer la temática sobresaliente en el cine mexicano para conocer prejuicios o estereotipos sobre los cuales se va construyendo la identidad del subalterno.

2.1. Contexto político y social en México durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés

El término de la Segunda Guerra Mundial puso de manifiesto muchos problemas sociales y económicos a nivel mundial: desempleo, hambre, discriminación racial y desigualdades de diferentes índoles. Con la intención de erradicar estos problemas, los países hegemónicos, plasmaron en la primera declaración interaliada de 1941 y en la carta del Atlántico lo siguiente:

Se comprometía a los países a dedicar esfuerzos con el fin de lograr libertad y seguridad para los habitantes del planeta. Estas intenciones de afirman nuevamente en la Declaración de las Naciones Unidas de 1942 firmada por 26 países. Su propósito era desarrollar económica y socialmente a todos los pueblos por medio de instituciones internacionales que promovieran los cambios necesarios.”⁷⁴

En 1945 se fundó la ONU y en 1948 la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) con el fin de promover el desarrollo económico y social en la región. Por lo que los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán no estarán fuera de los lineamientos de estas organizaciones internacionales y de su objetivo de mejorar las regiones subdesarrolladas desde el punto de vista del mundo desarrollado.

2.1.1. Manuel Ávila Camacho

Manuel Ávila Camacho fue presidente de México de 1940 a 1946. Tras la toma de poder, “Se apresuró a tomar distancia con su antecesor. Hizo un llamado a la reconciliación y a la unidad nacional. Ávila Camacho justificó esta actitud en vista del difícil entorno mundial.”⁷⁵ Una de sus primeras demostraciones, con la que busca distanciarse de la política cardenista fue declarar: “ser católico no es ser clerical, ni fanático. Soy católico por origen, por sentimiento moral.”⁷⁶ Las muestras más significativas que da este gobierno para evitar el divisionismo político fueron:

⁷⁴ Francisco de la Torre y Norah Julieta Medina López, *Estructura Socioeconómica de México I*, México, Progreso, 1990, p. 18.

⁷⁵ Pablo Escalante Gonzalbo, *et al.*, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal y Colegio de México, 2008, p. 483.

⁷⁶ Enrique Krauze, *El sexenio de Ávila Camacho*, México, Clío, 1999, p. 38.

El 15 de septiembre de 1942 convocó a una Asamblea de Acercamiento Nacional a la que invitó a todos los expresidentes; consolidó las instituciones públicas, reorganizó el PRM porque la imagen prosocialista no era congruente con la nueva política de conciliación; la supresión del sector militar, por decreto presidencial en enero de 1941, pues la participación activa del ejército en la política constituía una amenaza para cohesión y disciplina de las fuerzas armadas; en febrero de 1941 Fidel Velázquez es elegido secretario general de la CTM, bajo su dirección se consumaría la orientación ideológica de la central obrera: contribuir con el gobierno y la burguesía nacionalista a desarrollar la industria, para convertir a México en un país independiente en materia económica.⁷⁷

La Segunda Guerra Mundial comienza en 1939 con la invasión de las tropas alemanas a Polonia. México se mantiene neutral, pero después del ataque japonés a Pearl Harbor en diciembre de 1941, Estados Unidos declara la guerra a Alemania, Italia y Japón. En 1942 México declara la guerra a los países del Eje, después de que Alemania disparara contra dos buques petroleros mexicanos (el Potrero del Llano y el Faja de Oro) con este hecho se da inicio a la única participación de México en la Segunda Guerra Mundial.

Por otro lado, la Guerra Mundial obligó al gobierno norteamericano a mejorar las relaciones con sus vecinos latinoamericanos. En ese contexto México y Estados Unidos alcanzaron varios acuerdos, al menos en materia de deuda, comercio, braceros, aguas, asistencia técnica y por supuesto en la cuestión petrolera derivada de la expropiación de 1938. Cabe destacar la resolución de la deuda: México logró un acuerdo que significó una reducción de 90% de los adeudos con Estados Unidos. Si al auge económico se suma la moderación del rumbo gubernamental, por ejemplo la eliminación de la educación socialista y el acercamiento con Estados Unidos, podemos entender la manera en que se limaron los antagonismos de los últimos años del gobierno de Cárdenas.⁷⁸

La participación de México en la guerra significa su entrada en la era moderna, se comienza la industrialización y la urbanización o por decirlo de otra manera, sienta las bases de la revolución industrial. "Se consideraba que la modernización de México dependía de la multiplicación de fábricas, técnicos y obreros."⁷⁹ De los 20 millones de habitantes que tenía México, la mayoría vivía en el campo y el 64% era analfabeta.⁸⁰

⁷⁷ Gloria M. Delgado de Cantú, *Historia de México, legado histórico y pasado reciente*, México, Pearson, 2007, pp. 393-394.

⁷⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, *et al.*, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal y Colegio de México, 2008, p. 485.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 489.

⁸⁰ Instituto Nacional de Estadísticas y Geografía; *Censo de Población y Vivienda 1940*, México,

La política de “Unidad Nacional” tenía que afrontar los reclamos de la burguesía nacional e internacional “La Unidad Nacional y la industrialización eran las metas del sexenio y para lograrlas fue necesario buscar una política de equilibrio que permitiera establecer un nuevo modelo de desarrollo capitalista capaz de asegurar el crecimiento económico del país.”⁸¹

La política de equilibrio contemplaba la campaña de alfabetización y educación del país

Torres Bodet retomó la idea vasconceliana de la alfabetización y emprendió una intensa campaña con niños y adultos: capacitó al magisterio, revisó planes de estudio, rehízo textos escolares, imprimió diez millones de cartillas de alfabetización e impulsó la iniciativa privada en la construcción de escuelas.”⁸² Además se reformó el artículo 3º constitucional, donde el término “educación socialista”⁸³ queda eliminado. No obstante, La guerra en Europa polarizó las opiniones en la prensa y nubló las mentes de los intelectuales, que con excepciones optaron por el fascismo o el comunismo.⁸⁴

Durante este sexenio la población se moviliza del campo a la ciudad. Las localidades urbanas ofrecían mejores salarios y servicios públicos. Industrializar el país se convierte en la gran prioridad gubernamental. En 1941 se funda el Observatorio astronómico de Tonantzintla, el Hospital Infantil (1943), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS, 1943), el Instituto Nacional de Cardiología (1944) y Nutrición (1946). Paralelamente se crea la Universidad Iberoamericana (1943) y el Tecnológico de Monterrey (1943).

La década de los años cuarenta es especialmente importante en la historia de la salud pública mexicana. Por decreto presidencial se fusionaron el Departamento de Salubridad Pública y la Secretaría de Asistencia Pública para crear la Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA) el 15 de octubre de 1943. Con la

Dirección URL:

<http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/default.aspx?c=16766&s=est>
[consulta: 28 de mayo de 2014].

⁸¹ José Antonio Carranza, *100 años de educación en México 1900-2000*, México, Noriega Editores, 2008, p. 33.

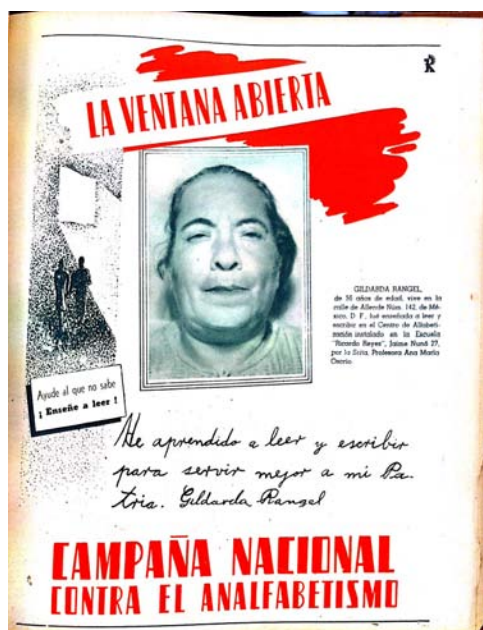
⁸² Enrique Krauze, *El sexenio de Ávila Camacho*, México, Clío, 1999, p. 40.

⁸³ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 51.

creación del IMSS el gobierno expresaba lo importante que era la vida social y económica del país, pues era un intento por modernizar las relaciones laborales, pues el costo se reparte entre obrero, patrón y gobierno. De los años de 1940 a 1950 se incrementó el presupuesto a salud más de cuatro veces y se redujo la mortalidad infantil de 126 a 96 por cada mil nacidos vivos.⁸⁵

La creación del IMSS no sólo se enfocó en la atención médica sino también en el bienestar social, mediante el establecimiento de guarderías y la prestación de servicios de capacitación, cultura y deportes. “En esta etapa el Estado desplegó una gran actividad constructora, creadora de una gran infraestructura hospitalaria y de servicio social bajo modernas normas de calidad y una organización médica y curativa de distintos niveles de atención a la población derechohabiente.”⁸⁶



Cinema Reporter, año XI, núm. 410,
25/mayo/1946.

En política exterior, la entrevista entre el presidente norteamericano Franklin D.

⁸⁵ Cuauhtémoc Anda, *Estructura socioeconómica de México 1940-2000*, México, Limusa, 2005. p. 108.

⁸⁶ José Olvera, *La reforma del estado para un nuevo proyecto nacional*, México, UNAM, 2005, p. 157.

Roosevelt y el presidente Manuel Ávila Camacho, en 1943, culmina la buena relación bilateral. “La alianza militar con los norteamericanos favoreció el arreglo de la espinosa cuestión petrolera. Dos ejemplos de buena voluntad mostró el vecino del norte: se reanudaron las habituales compras de plata y se cancelaron casi en su totalidad los intereses de la deuda externa.”⁸⁷ No obstante, esta alianza significa un cambio de rumbo entre el régimen de Cárdenas y el de Ávila Camacho, en éste último se caracterizaron por una lucha entre la izquierda cardenista y los sectores de la derecha emergente.

2.1.2. Manuel Ávila Camacho y su política cultural

La política cultural también debía presentar esa “unidad nacional”. Durante el cardenismo se destaca la importancia de una cultura revolucionaria “una cultura nacional, es decir de los contenidos específicos que la cultura y las artes nacionales deberían transmitir ideologías concretas que deberían guiar dichos contenidos, a partir de 1940 el campo intelectual se abocará a la discusión de la naturaleza de ser nacional.”⁸⁸

Durante este sexenio, se construye la idea de la nación como depositaria moderna de un legado histórico, eso condujo a una nueva visión de la historia mexicana “ya no como lucha sino como herencia, no como ficción social sino como un terreno fraterno de concordia.”⁸⁹ Bajo este imperativo se busca la construcción de una unidad cultural nacional.

El eje de la cooperación entre el Estado, la educación, la cultura y las relaciones internacionales fue el Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, que con base en la ley del 30 de diciembre de 1944, publicada el 9 de abril del año siguiente en el Diario Oficial se lee lo siguiente:

La cultura superior es responsabilidad del Estado, para cuyo cumplimiento se habían expedido los decretos que fundaron la Comisión Impulsora de la Investigación Científica, el Colegio Nacional y la Ley para la Alfabetización del país. De este modo el Premio Nacional de Artes y Ciencias era un instrumento que se sumaba a los que el Estado ya tenía a su disposición

⁸⁷ Enrique Krauze, *El sexenio de Ávila Camacho*, México, Clío, 1999, p. 60.

⁸⁸ Ignacio M. Sánchez Prado, *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Estados Unidos, Universidad Purdue, 2009, p. 141.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 139.

para satisfacer sus obligaciones educativas y culturales mediante el estímulo y el honor público a quienes daban prestigio a la Nación.⁹⁰

El apoyo a los doctos (sistema de becas, premios, reconocimientos, etc.)⁹¹ “permite a los intelectuales la generación de lugares de enunciación cultural que no están funcionalizados a la articulación concreta con el poder.”⁹² Este enfoque se puede constatar con el surgimiento del Colegio Nacional y el Colegio de México. En 1943 José Vasconcelos acepta la dirección de la Biblioteca Nacional y en 1943 es miembro fundador de Colegio Nacional (una de sus funciones es representar todas las corrientes del pensamiento mexicano), este colegio se crea junto con Alfonso Reyes, Antonio Caso, Carlos Chávez, Diego Rivera, Mariano Azuela y José Clemente Orozco. También se funda La Casa España, que con el tiempo se convierte en el Colegio de México.

Además del surgimiento de esta élite de intelectuales, los avances en algunas áreas estratégicas de comunicación como la radio y el cine, se vieron favorecidos por la intervención de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, misma que buscaba la homogenización del panamericanismo en Latinoamérica para ayudar a crear una idea favorable sobre ser su aliado en la guerra.

Uno de los beneficios de la alianza México Estados Unidos en el cine fue la aportación de refacciones de maquinaria para los estudios y ayuda a los trabajadores de estos mediante instructores de Hollywood:

A partir de 1942 fluyeron el capital, el equipo, los convenios, los intercambios y las becas por parte de Washington. La Twentieth Century Fox donó equipo de sonido a los estudios Clasa y la RKO apoyó la construcción de los estudios Churubusco. Agustín Lara, Toña la Negra y Pedro Vargas se oían a través de la XEW: su música sirvió a los propósitos del panamericanismo.⁹³

En 1942 se crean el Banco Cinematográfico y la Academia Cinematográfica de México. Durante esta época “se elaboraban dos o tres películas anuales con

⁹⁰ Leonardo Martínez Carrizales, *El recurso de la tradición Jaime Torres Bodet ante Rubén Darío y el modernismo*, México, UNAM, 2006, p. 38.

⁹¹ Ignacio M. Sánchez Prado, *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Estados Unidos, Universidad Purdue, 2009, p. 142.

⁹² *Ibid.*, p. 140.

⁹³ *Ibid.*, p. 63.

temas referentes a la Guerra y la radio tenía una importantísima presencia en el registro público de los acontecimientos mundiales. En este papel de vehículos de cohesión nacional, los medios operaron de manera complementaria.”⁹⁴

La radio logra penetrar todo el país. La declaración de guerra por parte del presidente Ávila Camacho provoca que las estaciones XEB, El Buen Tono, XEOY, Radio mil, lancen al aire el programa *Interpretación Mexicana de la Guerra*. “Las transmisiones de la XEW se escuchaban de Sonora a Yucatán.”⁹⁵ El dueño de la XEW fue Emilio Azcárraga Vidaurreta, de origen vasco. De la mano se motiva el despunte de la industria cinematográfica en México. “A partir de 1942 fluyeron las inversiones a la cinematografía mexicana. La contracción de la industria cinematográfica en Europa y Estados Unidos favoreció la consolidación de un *star system* mexicano.”⁹⁶

Durante los años cuarenta el cine mexicano logra su máxima expansión industrial y artística que lo hace conocido en todo mundo “México se asegura por sus exportaciones, el primer lugar en los mercados hispánicos.”⁹⁷ La elevación de la producción cinematográfica se debe: exención de impuestos, facilidades para importar material equipo y la ayuda que recibe México para renovar su equipo fílmico.

Un factor importante que determina, quizá, la temática del cine de esta época, es el gusto del presidente Ávila Camacho por la cultura ranchera y el despegue del cine nacionalista, lo cual favoreció la elevación del charro como estereotipo mexicano.⁹⁸

El Estado empleó el cine para difundir la política Panamericanista “su capacidad para infundir en el público el panamericanismo, el nacionalismo y el antifascismo,

⁹⁴ Juan Leyva, *Política educativa y comunicación social La radio en México (1940-1946)*, México, UNAM, 1992, p. 52

⁹⁵ Enrique Krauze, *El sexenio de Ávila Camacho*, México, Clío, 1999, p. 44.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁷ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde sus orígenes*, México, Siglo XXI, 1972, p. 378.

⁹⁸ Enrique, Krauze, *op. cit.*, p. 82.

elementos que formaban parte de los planes de estudio oficiales.”⁹⁹ Algunas de las películas más representativas fueron: *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1941), *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941), *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1943), *Canto a las Américas* (Ramón Peón y Ramón Pereda, 1943), *Mexicanos al grito de guerra* (Álvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez, 1943), *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945). Las películas que reflejaron un sentimiento antinazi fueron: *Unidos por el Eje* (René Cardona, 1942), *Cinco fueron escogidos* (Herbert Kline, 1942), *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1943) y *Cadetes de la Naval* (Fernando Palacios, 1945).

También en este sexenio se destaca la producción de películas “hispanizantes”:

De estas películas hispanizantes –término que nos parece afortunado y suscribimos– se pueden mencionar como características comunes: tema español, escenografía que recrea ambientes españoles donde transcurre la acción, la banda sonora compuesta por canciones folklóricas españolas y exaltación de la hermandad hispano-mexicana.¹⁰⁰

Destacan las películas realizadas durante este sexenio con dicha temática: *Dos mexicanos en Sevilla* (1941) de Carlos Orellana; *El verdugo de Sevilla* (1942) de Fernando Soler; *Una gitana en México* (1943) de José Díaz Morales; *Sierra Morena* (1944) de Francisco Elías; *La luna enamorada* (1945) de José Díaz Morales, *La morena de mi copla* (1945) de Fernando A. Rivero, *La Barraca* (1945) de Roberto Gavaldón ; *Los siete niños de Écija* (1946) y *El secreto de Juan Palomo* (1946) de Miguel Morayta, *Una gitana en Jalisco* (1946) de José Díaz Morales y *La niña de mis ojos* (1946) de Rafael J. Sevilla.

Cuando el cine mexicano logra consolidarse como industria, paralelamente los sindicatos no lograron responder a las necesidades de los sectores involucrados. De 1944 a 1948 un grupo encabezado por Jorge Negrete, Mario Moreno Cantinflas y Gabriel Figueroa consideran la formación y división de sindicatos no independientes del gobierno.

⁹⁹ Juan Leyva, *Política educativa y comunicación social La radio en México (1940-1946)*, México, UNAM, 1992, p. 57.

¹⁰⁰ Enrique Sánchez Oliveira, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 2003, p. 215.

2.1.3. Miguel Alemán Valdés

El veracruzano Miguel Alemán se convierte en el primer presidente que no pertenece al ejército y que tampoco había participado en la Revolución de 1910. Fue secretario de gobernación del presidente Manuel Ávila Camacho. Fue también el primer presidente elegido del Partido Revolucionario Institucional. Egresado de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, Alemán promete una nueva generación de políticos y dirigentes lo que significa, según algunos autores, el paso al civilismo postrevolucionario en México.

En su toma de poder el 1º de diciembre de 1946 promete la industrialización y el crecimiento agrario del país. Sus principales obras se enfocan en abrir vías de comunicación, generar más electricidad y aumentar la producción agrícola. Se abren nuevas carreteras, vías férreas, se ampliaron los puertos marítimos y los aeropuertos. Su política responde al contexto de la Guerra Fría: apoyo al mercado libre y al comercio y la lucha anticomunista, serían los ejes de su gobierno.

Para atraer inversión al campo reforma el artículo 27 constitucional garantizando la propiedad privada de la tierra. Con esta reforma se construyeron presas lo que propicia que un total de 572 mil hectáreas se pusieran bajo riego. “Durante su sexenio se construye el nuevo modelo de riqueza nacional, *el paradigma de la industrialización*. Bajo la lógica del presidente empresario, los mexicanos debían de olvidarse de pugnas políticas e ideológicas y trabajar unidos para lograr el progreso, la paz y la justicia social que se alcanzarían sólo generando riqueza.”¹⁰¹

No obstante, el comienzo del mandato de Alemán se ve afectado por la inflación y la devaluación del peso. Ésta se detiene gracias a la Guerra de Corea en 1948 “pues regresaron los capitales estadounidenses y llegaron otros nuevos. Sin embargo las relaciones con Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, fueron complicadas.”¹⁰²

1. Al final de la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los trabajadores

¹⁰¹ Krauze Enrique, *Manuel Ávila Camacho*, México Siglo XX, Colección El Poder, Editorial Clío Libros y Videos S. A. de C. V., México, 1998, 45 min.

¹⁰² *Ibid.*, p. 192.

mexicanos fueron repatriados para México.

2. Poco después de que el presidente Alemán ocupara la presidencia se desató una epidemia de fiebre aftosa. Los estadounidenses cerraron sus fronteras a los productos pecuarios mexicanos y presionaron al gobierno mexicano para que sacrificara a los animales enfermos y los que hubieran estado en contacto con ellos.

El sexenio de Alemán promueve el crecimiento empresarial, con lo cual desea sentar las bases de un México moderno. La orientación ideológica que el presidente Alemán da a su gobierno es clara: “pretendía el convencimiento de su nacionalismo invocando a la mexicanidad, ésta se reflejaron en el nuevo giro que tomaron los discursos políticos indicadores del camino a seguir marcado por el binomio anti-comunismo y nacionalismo.”¹⁰³

Las consecuencias de la posguerra se reflejaron en la adopción del sistema liberal capitalista que era contrario al comunismo. La declaración de la Doctrina Truman aumenta la tendencia anticomunista “ya esbozada desde el sexenio avilacamachista, se recrudeció en cuanto –el 13 de marzo de 1947– se publicó en la prensa nacional el discurso del presidente de los Estados Unidos, Harry S. Truman. La primera señal en este sentido fue el giro ideológico que tomaría el PRI, ni extrema derecha ni extrema izquierda con el compromiso explícito de condenar el comunismo.”¹⁰⁴

El licenciado Miguel Alemán elimina a los grupos de izquierda en los sindicatos y reorienta la ideología del partido oficial a un nacionalismo anticomunista. Una de sus primeras acciones ideológicas fue “perseguir a los priístas de izquierda acusándolos de estar al servicio del totalitarismo extranjero.”¹⁰⁵ El gobierno alemanista, mediante sus instituciones buscaba la defensa de la soberanía frente

¹⁰³ Gloria M. Delgado de Cantú, *Historia de México, legado histórico y pasado reciente*, México, Pearson, 2007, p. 403.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 271-272.

¹⁰⁵ Iñigo Fernández F., *Historia de México II*, México, Pearson Educación, 2005, p. 191.

a cualquier influencia ideológica extranjera, claramente comunista, por lo cual busca convencer “de un nacionalismo invocando a la mexicanidad.”¹⁰⁶

El Partido Revolucionario Institucional, el partido oficial expulsó a militantes que demostraran abierta ideología socialista “Para que no hubiera dudas se estableció que los miembros del PRI amaban la libertad y la democracia y no eran comunistas.”¹⁰⁷ Ante estas medidas y la expulsión de Vicente Lombardo Toledano de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y el nuevo dirigente fue Fidel Velázquez quien apoya la política sindicalista del presidente Alemán. En 1948 se funda en Partido Popular Socialista (PPS).

Al igual que en el sexenio de Ávila Camacho, la mayoría de la población comienza a emigrar del campo a las ciudades, el problema de desigualdad de acentúa. “La política alemanista al quedar ligada al contexto de la Guerra Fría estuvo ligada a todos los sucesos que guardaban relación con la línea ideológica de los Estados Unidos, por lo que el gobierno en su afán de acelerar la industrialización del país, se vio obligado al endeudamiento externo.”¹⁰⁸

La sociedad mexicana comenzó una creciente imitación del modo de vida americano, pero como el gobierno de Alemán era un régimen emanado de la revolución había que vestir a la modernización con ropajes de mexicanidad. El proyecto modernizador tenía metas sociales originales de la revolución, tal vez por eso el régimen de Miguel Alemán alentó la creación de murales, danzas, sintonías y otras manifestaciones artísticas que integraban la cultura oficial.¹⁰⁹

Durante este sexenio hubo un importante crecimiento económico, aunque su política económica tuvo una orientación capitalista, que borra los ideales de la revolución, pues beneficia a empresas privadas, debilita el sector obrero y campesino, que eran los dos pilares la lucha revolucionaria.

El régimen de Alemán que se había iniciado con bueno augurios, terminó

¹⁰⁶ Gloria M. Delgado de Cantú, *et. al.*, *Historia de México*, Vol. 2, México, Pearson, 2003, cuarta edición, p. 265.

¹⁰⁷ Sergio O., Gómez, *Historia de México*, México, Editorial Limusa, 2005, p. 339.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 340.

¹⁰⁹ Enrique Krauze, *Manuel Ávila Camacho*, México Siglo XX, Colección El Poder, Editorial Clío Libros y Videos S. A. de C. V., México, 1998, 45 min.

en medio del escándalo por la corrupción y la venalidad de los servidores públicos; por la también aguda crisis económica que afectó mayoritariamente a las clases trabajadoras, obreras y campesinas, mediatizadas por el sindicalismo corrupto en contubernio con la política oficial y los sectores empresariales.¹¹⁰

2.1.4. Miguel Alemán Valdés y su política cultural

Desde el sexenio cardenista, la preocupación en el ámbito cultural fue la aproximación de lo mexicano. Una de las preocupaciones alemanistas fue remitirse a las raíces profundas de lo mexicano. Después de la Segunda Guerra Mundial surge la “filosofía de lo mexicano”¹¹¹ en medio de la situación de posguerra, donde el humanismo europeo se encuentra en una crisis.

A finales de los años cuarenta surge el grupo filosófico Hiperión fundado por Ricardo Guerra, Joaquín Mcgregor, José Portilla, Salvador Reyes Nevares, Emilio Uranga, Fausto Vega y Luis Villoro. Publicaron la *Colección México y lo Mexicano* en la que aparecieron libros como: *En torno a la filosofía mexicana*, de José Gaos; *Mito y magia del mexicano* de Jorge Carrión; *Análisis del ser*, de Emilio Uranga; *Aproximaciones a la historia de México*, de Silvio Zavala; *La calavera*, de Paul Westheim. Otro libro importante fue el Agustín Yáñez *Al filo del agua* (1947) “un análisis literario de la rigidez moral de la provincia mexicana.”¹¹² En 1949 Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*.

Durante su gobierno se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el 31 de diciembre de 1946, a su cargo queda Carlos Chávez. El INBA integra cinco departamentos: música, teatro, artes plásticas, danza y literatura. Salvador Novo queda designado como director del departamento de Arte dramático.

No obstante, la política cultural de Alemán fue clara y se ceñía a una filosofía de lo mexicano, la cual buscaba expresar las raíces precolombinas y no afectar la imagen de Estado. Por ejemplo, el 17 de mayo de 1947 se estrena en el teatro de

¹¹⁰ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 367.

¹¹¹ Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, México, Ediciones Era, 1997, tercera edición, p. 137.

¹¹² *Ibid.*, p. 139.

bellas artes la pieza “El gesticulador”, del dramaturgo Rodolfo Usigli, a la cual el gobierno reacciona con violencia, pues suspendieron las funciones y además hubo ataques en prensa.

Los cambios económicos y demográficos, que comenzaron en la presidencia de Ávila Camacho, continuaron con Miguel Alemán, como presidente, con el lema de modernización e industrialización, que afecta en el crecimiento de la población de la ciudad de México “si en 1940 tenía una población de 1,760,000 habitantes en 1953 se incrementa hasta 3,480,000.”¹¹³ Por ende los hábitos de ocio y consumo cultural cambiaron, así como también la temática en el cine. “El cine con temas urbanos (cabareteras, pobres, enmascarados, jóvenes universitarios) reflejaba bien el cambio que vivía el país, o al menos algunas de sus ciudades.”¹¹⁴

Se construye Ciudad Universitaria, con el fin de albergar a los estudiantes que la industria comienza a requerir. El ambiente de desarrollo propicia una bonanza empresarial en México, por ejemplo en los medios de comunicación el empresario Emilio Azcárraga, incrementa su fortuna conforme la televisión se convierte “en un medio de comunicación de alcance masivo, capaz de reorganizar la vida de los hogares, de imponer ideas en torno al ocio y los modos de pensar, hablar y consumir.”¹¹⁵ Para muestra, en 1950, se le concede a la firma Telesistema Mexicano, S.A., de Azcárraga, los canales 2, 4 y 5.

2.2. Políticas cinematográficas en México durante los años de 1940 – 1952 (consolidación de la industria)

Los años cuarenta y principios de los cincuenta fueron la época de más bonanza en nuestro cine, para que se lograra este clima hubo producciones que dieron pie a esto. Los antecedentes de películas como *Redes* (1934) de Fred Zinnemann, Paul Strand y Emilio Gómez Muriel producida por la Secretaría de Educación Pública y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes, retrataron el

¹¹³ Enrique Sánchez Oliveira, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 2003, p. 185.

¹¹⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, *et al.*, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal y Colegio de México, 2008, p. 498.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 497.

clima posrevolucionario y la política cultural del sexenio cardenista, que tenía que ver con una construcción ideológica de lo que era ser mexicano.

Sin embargo *Allá en el Rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes, crea a nivel imaginario una armonía rural inexistente en México (1920-1934 consolidación del ejido), donde se sintetiza la influencia del género mexicano en el cine de melodrama ranchero, éste será el género que identificará a nuestro cine de la época de oro. Por su naturaleza, se prolonga a lo largo de los años cuarenta. “Esa imagen de un México reducido a los límites del rancho donde todo el mundo se protege entre canciones típicas de inminencias históricas, tuvo la virtud de entusiasmar, no sólo al público nacional, sino al latinoamericano.”¹¹⁶

Un factor importante para nuestro cine son las producciones fallidas de cine en español por parte de Hollywood. Los iberoamericanos que habían trabajado para éstas se establecieron en México a finales de los años treinta. Por otro lado, la sobre producción de cine de charros “creó el rechazo general de la crítica y el público. La producción mexicana decrece. Lo que aparentaba el inicio de una época dorada del cine mexicano, de pronto se volvió una crisis capaz de extinguir esta nueva industria cultural nacional.”¹¹⁷

Esta crisis propicia la germinación de nuevos géneros cinematográficos. “Los géneros típicamente nacionalistas, la comedia ranchera y el indigenismo, surgieron y se desarrollaron otros; unos desprendidos directamente de las inquietudes nacionalistas, como el melodrama familiar y la nostalgia porfiriana, otros completamente ajenos, como la comedia musical, el cine cómico o el melodrama arrabalero”¹¹⁸ y el melodrama urbano.

¹¹⁶ García R., E..1988. Cuando el cine mexicano se hizo industria. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II (p.12). México: Colección Cultural Universitaria.

¹¹⁷ Maricruz Castro R. y Roberto Mckee, *El cine mexicano “se impone”*, México, UNAM, 2011, p. 37.

¹¹⁸ Aurelio De Los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988, p. 162.

También se relanzaron las comedias rancheras *Allá en el rancho grande* (1948) y *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941) ambas protagonizadas por Jorge Negrete. Con esta estrategia surgen nuevas figuras, entre ellas Negrete como estrella internacional y Mario Moreno Cantinflas quien logra conquistar diversas audiencias convirtiéndose en triunfo taquillero.

En los años cuarenta el cine mexicano busca crear una industria verdadera, por lo que su estrategia fue clara: creación de nuevos géneros, nuevas estrellas de la pantalla y conquista de los mercados sudamericanos. Este resurgimiento de la industria fílmica mexicana se debe, en parte a necesidades y estrategias como las siguientes:

1. La creación en 1940 de la Oficina de Asuntos Interamericanos (OCAIA). “Ésta desarrolló una extensa filmografía de propaganda para las audiencias norteamericanas diseñada para combatir la cautela de los ciudadanos con respecto al aumento de la ayuda de EE.UU. para América Latina representada por la *Política del buen vecino* del presidente Roosevelt.”¹¹⁹
2. Combatir regímenes totalitarios como los del Eje, mediante la difusión de valores e ideales de libertad y la democracia, planteados desde la perspectiva aliada, mediante el cine en Latinoamérica.
3. “El cine mexicano fue requerido por su gobierno para fomentar el nacionalismo y por el de Estados Unidos para impulsar el Panamericanismo.”¹²⁰

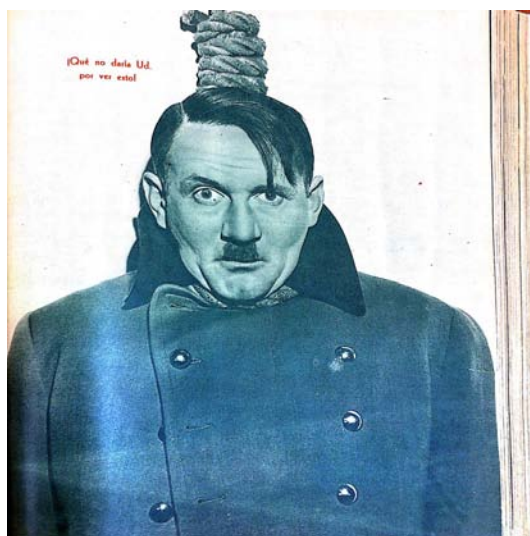
El apoyo financiero de los Estados Unidos al cine nacional ayuda y marca una época a nuestro cine debido a su política panamericanista, que veremos a detalle más adelante. No obstante, García Riera anota que el presidente Ávila Camacho tenía un gusto particular por el cine, además “uno de los deseos del primer mandatario es que el cine mexicano en el que tiene confianza, al que juzga un vehículo poderosísimo para desarrollar un amplio programa de propaganda “pro

¹¹⁹ Gisela Kramer y Ursula Prutsch, *¡Américas unidas!*, Madrid, 2012, p. 77.

¹²⁰ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 179.

México” en tierras extranjeras dé el salto definitivo y triunfe, de una vez por todas, como arte y como industria.”¹²¹

La política Panamericanista buscaba hacer propaganda pro Aliada y anti Eje, lo cual fue uno de los motores principales para las películas y publicaciones que pagaban a México. El cine nacional al recibir apoyo de esta política tenía que servir a los intereses que dictaban una función específica en la producción y reproducción de lo que consideraban como propaganda anti nazi y pro panamericanista.



Propaganda contra Hitler en la revista *Cinema Reporter*, año V, núm. 275, 23 /octubre/ 1943.

Durante 1940 a 1950 el cine mexicano fue el principal productor de películas en español, lo que dio como resultado que se convirtiera en una de las industrias más importantes de esa época. La cooperación de Estados Unidos mediante la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA) del gobierno estadounidense, fue fundamental para la modernización de nuestro cine. De esta forma Estados Unidos niega la ayuda al cine Argentino (principal competencia de nuestro cine); otro factor importante es la disminución de la realización de películas de entretenimiento por parte de Estados Unidos y de Europa.

¹²¹ Emilio García R., *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, Tomo II 1941/1944, México, Ediciones Era, 1970, p. 52.

La Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller, favorece a la industria cinematográfica en el sexenio de Ávila Camacho, específicamente en: “la refacción de maquinaria para los estudios mexicanos; refacción a los productores en dinero constante y sonante; ayuda a los trabajadores de los estudios mediante instructores de Hollywood.”¹²² Esto sin duda, ha de influir a lo largo de la década de los cuarenta para que se mejoren las técnicas de producción cinematográfica.

El rápido crecimiento de la producción cinematográfica durante estos años, denotó la falta de infraestructura en la industria, por lo que comenzaron a surgir nuevas asociaciones, así como la modernización de sindicatos. El 20 de enero de 1942 la Asociación de Productores de Películas presenta un memorándum en el que solicitaban:

Primero la promulgación del proyecto de ley ordenado por el secretario de gobernación licenciado Miguel Alemán (“gran entusiasta del cine mexicano”, según el memorándum) al Departamento de Supervisión Cinematográfica de dicha Secretaría “mediante el cual se establece en todos los cines de la República la obligación de exhibir películas nacionales con la frecuencia determinada por el volumen de producción”; segundo, que se obtuviera “de los gobernadores de Estado y territorios federales una reducción en los impuestos que pagan los cines cuando exhiben películas mexicanas; tercero, la exención por otros cinco años del impuesto de patente del departamento del Distrito Federal; cuarto que se elimine todo impuesto aduanal a la importación de implementos necesarios a la industria cinematográfica, tales como película virgen, cámaras fotográficas, equipos de sonido, maquinaria y aparatos para laboratorios, etc.”¹²³

Al parecer el memorándum fue tomado en cuenta, y durante los años cuarenta se comienza la creación de dispositivos financieros, de exhibición y distribución que ayudarán a consolidar la industria cinematográfica. En 1942 se crea el Banco Cinematográfico. Sin embargo “El cine nacional se desarrolla sin desmentir su definitiva colonización económica e ideológica.”¹²⁴ Una de las productoras más importantes de aquella época, la firma Grovas, S.A. de C.V. Compañía Productora

¹²² Emilio García R., 1988. Cuando el cine mexicano se hizo industria. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II (p.11). México: Colección Cultural Universitaria.

¹²³ Emilio García R., *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, Tomo II 1941/1944, México, Ediciones Era, 1970, p. 53.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9.

y Distribuidora de Películas Nacionales S.A.,¹²⁵ creada con apoyo del Banco, paralelamente a los estudios CLASA y Azteca recibieron una remesa de equipo cinematográfico.

Pero este avance no fue del todo lineal, pues los problemas a los que se enfrenta la industria cinematográfica, en ese momento, no fueron de mercado pero si fueron sindicales. En 1944 el Sindicato de Directores adopta una política de “puerta cerrada” García Riera afirma que: “lo que se intenta es proteger a la mayoría de los 47 directores que buscan trabajo sin hallarlo y creen así tener protección. Tal vez se protejan esos intereses, pero ello dará como resultado un elevado porcentaje en el número de malas producciones.”¹²⁶

En 1944 los actores logran un estatuto independiente dentro de la Sindicato de trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), apoyados por el Estado. Ahora la sección 2 queda agrupada por los técnicos y queda encabezada por Gabriel Figueroa, la sección 7 por actores, la 8 por los músicos, la 45 por argumentistas y adaptadores y la 47 por los directores. Este mismo año se forma el comité Pro alfabetización, cruzada nacional que se inicia durante el sexenio de Ávila Camacho, y queda integrado por Gabriel Figueroa, Roberto Gavaldón y Víctor Manuel Mendoza. Figueroa asiste a la conferencia sobre educación visual, patrocinada por la OCAIA, en los estudios Walt Disney (24 de mayo y 4 de julio de 1943) donde se hace énfasis en la implementación de enseñanza visual que fuera a la vez entretenimiento. A su regreso formula un proyecto de enseñanza visual para México.

Debido a la implementación de la enseñanza visual se instalaron en toda la República “más de mil trescientos salones de cine, setenta de ellos pertenecientes al Distrito Federal”,¹²⁷ a los que se les asigna una función semanal de no más de

¹²⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁶ Emilio García R., 1988. Cuando el cine mexicano se hizo industria. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II (p. 206). México: Colección Cultural Universitaria.

¹²⁷ Emilio García R., *Historia documental del cine mexicano Época sonora*, Tomo III, México, Ediciones Era, 1971, p. 10.

una hora para los cortos educativos, todo esto se realiza con la vigilancia de la Secretaría de Educación Pública.

El cine mexicano durante el sexenio de Ávila Camacho consolida un aparato sindical y financiero que protegía la forma de hacer cine, hasta ese momento y “se creó todo un dispositivo de producción, distribución y exhibición que debía funcionar en beneficio exclusivo de los que estaban adentro.”¹²⁸

En 1945 con el final de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos aumenta los costos del material virgen. Debido a esto se elevaron los costos de producción, para el cine mexicano. Además en la crisis sindical en 1945 en una asamblea Gabriel Figueroa acusa a Salvador Carrillo (Secretario General del STIC) de complicidad con Enrique Solís, que encabezaba la sección 2 del STIC y éste golpea el rostro de Figueroa, lo que provoca la formación del Sindicato de la Producción, con la inserción de las secciones 2, 7, 8 y 45 del STIC. Estos hechos comenzaron a forjar el futuro de nuestro cine carente de créditos e inmersos en la corrupción.

Debido a este conflicto se crea el nuevo Sindicato de Trabajadores de la Producción cinematográfica de la República Mexicana (STPCRM) el cual elige a Mario Moreno Cantinflas como secretario general y a Jorge Negrete como secretario de conflictos. Este conflicto sindical entre trabajadores de la producción y trabajadores de la exhibición suspende la producción de películas hasta el 19 de marzo, no obstante el STIC organiza una huelga en julio en los estudios CLASA, Azteca, sin embargo debido a la ofensiva del STPCM, los miembros del STIC no se presentaron.

El siguiente conflicto surge de la necesidad por delimitar el campo de acción del STIC y el STPCRM. En 1945 se le concede al STIC la distribución, la exhibición y elaboración de noticieros y al STPCRM la producción de películas en los estudios cinematográficos y exteriores. El presidente Ávila Camacho aparece en Palacio Nacional acompañado por Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix y Gloria

¹²⁸ *Ibid.*, p. 7.

Marín, durante el desfile a favor del fallo resolutorio al STPCRM, lo cual marca el fin del conflicto.

Estos conflictos y resoluciones presidencialistas solaparon la política de puerta cerrada “que impediría el surgimiento de nuevos directores, o sea, de los elementos de mayor importancia en el desarrollo de una industria con aspiraciones de arte.”¹²⁹ Por lo que en mayo

Una comisión Mixta integrada por siete elementos del Comité Ejecutivo de la Asociación de Productores y los secretarios generales de las siete secciones del STPC dio gusto a una de esas secciones –la de los directores– decidiendo que sólo podían ingresar en ella realizadores extranjeros muy prestigiosos que no vinieran a aprender sino a enseñar.¹³⁰

Además de estos conflictos sindicales, Estados Unidos se dispone a recuperar el mercado que había perdido en México:

La Columbia Pictures, por ejemplo, se llevaría la parte del león de las enormes ganancias obtenidas por las cintas de Cantinflas. La RKO, por su parte, trató de capitalizar su participación en los estudios Churubusco a través de una compañía subsidiaria, la Ramex que hizo en 1946 tres películas mexicanas. Los productores nacionales que de algún modo estaban ligados a intereses norteamericanos tenían apoyo suficiente para elevar los costos de sus cintas y plantear así a los demás una competencia muy desventajosa. Por ejemplo, algunas de las películas más caras del año (*La otra*, *Enamorada*), fueron producidas por elementos conectados o asociados con Emilio Azcárraga, que, a su vez, estaba ligado con la RKO por la operación financiera que supuso la construcción de los Churubusco.¹³¹

La política de liberalismo económico en el cine, durante el sexenio de Alemán lleva a la concentración de capitales, por lo que el cine deja de ser una expresión única para someterse a las reglas del mercado, como afirma Emilio García:

El cine mexicano del sexenio alemanista acusó un claro proceso de estandarización. Las películas dejaron en su gran mayoría de ser acontecimientos para convertirse en simples eslabones de una cadena. Esa falta de pretensiones tuvo a su vez el efecto de hacer mucho más presuntuosas las empresas excepcionales que, para confirmar la regla, se permitía la estandarización. Las nuevas reglas industriales prohibieron la

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹³¹ *Ibid.*, p. 92.

sorprende: las películas serían buenas (unas pocas) o malas (la mayoría) *a priori*, de acuerdo a unas apreciaciones de mercado y a las necesidades de recuperación económica.”¹³²

Uno de los hechos que confirma esta concentración de capital fue la adquisición por parte del empresario estadounidense William Jenkins de la Compañía Operadora de Teatros S.A. y CLASA “que tenía el Banco Nacional y que importan una muy respetable suma de dinero”¹³³. Adquiere salas de cine en la República hasta controlar el 80% de los cines del país. Logra consolidar su negocio, pues fue socio de Maximino Ávila Camacho, que fue gobernador de Puebla y hermano del presidente. No obstante, los socios más conocidos de Jenkins fueron Gabriel Alarcón y los hermanos Espinosa Yglesias, quienes controlaron todos los cines de Puebla. Después su dominio crece a los Estados de Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Aguascalientes, Querétaro, Zacatecas y Durango.

El sistema utilizado por el monopolio para lograr el control total es formar una serie de sociedades anónimas que trabajan, mancomunadamente. Sin embargo, el nombre de Jenkins nunca o casi nunca aparece, en forma directa, pues el sagaz norteamericano, uno de los más ricos de América, opera por intermedio de sus testaferros.¹³⁴

El primer enemigo para el monopolio Jenkins-Alarcón-Espinosa fue Emilio Azcárraga con el Cine Alameda, que tuvo que vender a Operadora de Teatros S.A., pues Espinosa habla con productores mexicanos y distribuidoras norteamericanas para que no alquilen ninguna película a Cine Alameda, y si lo hacían Operadora de Teatros no exhibiría ninguna de esas películas en los circuitos que controlaban. El monopolio de Jenkins claramente favorecía los intereses comerciales de Hollywood, que buscaban afectar a la cinematografía mexicana.

Después de la Segunda Guerra Mundial se reacomoda la producción de nuestro cine:

¹³² *Ibid.*, p. 170.

¹³³ “El banco nacional vende sus intereses cinematográficos a Elizabeth Jenkins”, *Cinema Reporter*, núm. 307, año 8, 03 de junio, de 1944, p. 27.

¹³⁴ Emilio, García R., *Historia documental del cine mexicano Época sonora*, Tomo III, México, Ediciones Era, 1971, p. 171.

- Hay una disminución de la producción de películas mexicanas, por lo que los ánimos del cine crecieron, en el discurso, en donde el principal argumento fue su esplendor, alimentado por los premios recibidos por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa por *La perla* (1947), bien recibida en el Festival de Cannes y Berlín. Sin embargo debido a la política de “unos pocos”, en el área de producción y exhibición, surge en 1947 la distribuidora Películas Nacionales, que agrupa a la mayoría de los productores mexicanos con una participación estatal. Esta protección en la industria responde al hecho de “no correr riesgos y asegurar tanto los premios internacionales como la recuperación económica.”¹³⁵
- Estados Unidos, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, quiere hacer válida su injerencia en el cine nacional y toma dos acciones: aumenta costos para la producción, y segundo, se aumentó la producción de películas que estaban ligadas a los intereses norteamericanos. Por ejemplo, películas producidas por elementos conectados o asociados con Emilio Azcárraga, que, a su vez, estaba ligado con la RKO.¹³⁶
- Se crea la Comisión Nacional Cinematográfica (agosto 1947) con el fin de ampliar los mercados nacionales y extranjeros, en los ámbitos de exhibición y distribución. Esta comisión se encarga de la realización de documentos y cortos que requiera el gobierno federal; con lo que buscan construir salas cinematográficas para elevar el mercado interior. La comisión fue posible presupuestalmente, pues el presidente Alemán, mediante un acuerdo reorganiza el Banco Cinematográfico dentro de un nuevo sistema de financiamiento bajo el nombre de Banco Nacional Cinematográfico.
- Se consolidan los monopolios cinematográficos, característica del cine alemánista.

Estas políticas de liberalismo económico afectaron, sin duda, a la temática del cine. Para García Riera el sexenio alemánista es “el cine de prostitutas,”¹³⁷ y “el cine de temas arrabaleros-ciudadinos, el que se convirtió en una referencia clave del

¹³⁵ Emilio García R., *Historia documental del cine mexicano Época sonora*, Tomo III, México, Ediciones Era, 1971, p. 173.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 175.

gobierno alemanista.”¹³⁸ También prevalecieron los melodramas rancheros, los melodramas familiares, comedias y musicales. La calidad de las producciones deja de ser ambiciosa y comienza la pérdida de mercados debido a la recuperación de las industrias cinematográficas estadounidense y europea mexicana.

Nuestro cine comienza a volverse localista, debido a dos situaciones: la pérdida de mercados y “la paulatina desaparición de las películas de época y ambientes extranjeros y la irrupción de otros géneros eran los síntomas de que ya no había una política propagandística [por parte de los Estados Unidos] que impulsara al cine mexicano hacia los terrenos de la historia y la literatura, o de los temas religiosos.”¹³⁹

Para 1949 se decreta la Ley Cinematográfica, se realizan 108 películas, resultado de la iniciativa del Estado por mejorar el dispositivo de financiamiento, distribución y exhibición. No obstante, estos incentivos fueron para los mismos de siempre. Por ello directores/productores independientes, apoyados por el Banco Cinematográfico (aunque buscan no depender mucho de éste), unen esfuerzos: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Miguel Zacarías con Películas Nacionales; otro grupo fue el de Mauricio de la Serna, Alfonso Sánchez Tello, Pancho Cabrera y Julio Bracho; Gregorio Walerstein con Filmex y otros como Raúl de Anda, Santos Galindo, Rosas Priego, Ortiz Monasterio y más productores independientes, que lucharan por sostenerse en el juego.

La concentración de la producción molesta a la “Asociación de Productores mangoneada por Walerstein, Elizondo, De Anda, Grovas y otros, y estaban contra la concentración de la producción en los estudios Churubuscos (Azcárraga) y Azteca (Theodore Gildred), y la posible desaparición de los CLASA y los Tepeyac.”¹⁴⁰ Dicha centralización no era el único problema del cine nacional,

¹³⁸ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 398.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 368.

¹⁴⁰ Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano*, México, Conaculta- IMCINE- Universidad de Guadalajara, 1993, p. 8.

también lo fueron la censura, la búsqueda de reducción de costos de producción y la falta de una Ley de Protección a la Industria.

En 1951 la política de “puerta cerrada”¹⁴¹ del sistema sindical (sección de directores de la STPC) y los monopolios tomaron fuerza, nuestro cine se enfrenta al estancamiento en temáticas y géneros. Baja la producción a 101 películas; se busca nacionalizar el cine; los melodramas, las comedias y el cine de cabareteras continuaron en cartelera. Pero no debutaron nuevos directores ni se lograron películas sobresalientes, la censura y la injerencia del Estado fue mayor.

Para 1952 “el cine mexicano hizo coincidir el final del sexenio alemanista con el del cine de cabareteras.”¹⁴² En este año las exhibidoras estadounidenses lograron reformas a la Ley cinematográfica de 1951, en cuanto a la programación de los cines que favorecían la exhibición de películas nacionales, en donde la defensa era proteger los intereses del público.

Al final del sexenio alemanista “las clases medias y altas comenzaron a dar la espalda al cine mexicano para volverse hacia el estadounidense, de nuevo más atractivo, y al europeo.”¹⁴³ Aunque el Estado trata de proteger la industria mexicana, la temática del cine se dirige a las clases más bajas, debido a que se produjeron muchas películas, pero la mayoría de bajo costo y de contenidos poco atractivos o de baja calidad.

2.3. Política del buen vecino y Panamericanismo

Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas la relación con Estados Unidos queda lastimada. Tal distanciamiento permite al gobierno adoptar políticas sociales y cierta intromisión de mensajes propagandísticos de los alemanes, pues la posición geográfica de México trata de ser aprovechada por los nazis. No obstante, cuando

¹⁴¹ Sin autor, 1945, “Absurda e intransigente actitud la del sindicato de directores”, *Cinema Reporter*, año IX (núm. 359), p. 27.

¹⁴² Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano*, México, Conaculta- IMCINE- Universidad de Guadalajara, 1993, p. 157.

¹⁴³ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 422.

Manuel Ávila Camacho gana las elecciones en 1940 la política exterior cambia claramente a favor de Estados Unidos y de la causa aliada.

Debido a la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos desarrolla una política conocida como *Buen vecino*, que tenía que ver con tratar de integrar a Latinoamérica a sus costumbres y prácticas sociales. En Europa la propaganda de guerra, especialmente la del cine nazi, había ganado los mercados europeos, la expansión del fascismo en Latinoamérica significaba una amenaza. Es por ello que la administración de Roosevelt trata de consolidar el apoyo a Latinoamérica con el discurso de la “defensa hemisférica”, y al mismo tiempo busca ganar el apoyo de los ciudadanos estadounidenses.

Para esta política consideraron el poder del cine como medio predilecto y produjeron filmes educativos, noticiarios y documentales, de la mano de Hollywood, donde también se habla de las similitudes entre Latinoamérica y Estados Unidos, los cuales buscaron retratar a:

Latinoamérica como moderno y avanzado y la interpretación del *New Deal* con el nuevo estilo de las reformas sociales en la región. Las imágenes más comunes usadas para representar el progreso y la modernidad fueron construcciones tomadas de departamentos altos, hospitales, oficinas de gobierno, universidades, rascacielos corporativos e incluso prisiones.¹⁴⁴

Durante el gobierno de Ávila Camacho, México y Estados Unidos pudieron llegar a un acuerdo que pondría fin a las confrontaciones suscitadas por la expropiación petrolera. México tuvo que pagar 40 millones de dólares, pero Washington le otorga un crédito por una suma similar para estabilizar el peso. El objetivo fue fortalecer las relaciones entre los gobiernos y uno de los mecanismos de difusión fue el cine mexicano, el cual fue requerido para fomentar el panamericanismo. “Casi desde el inicio del sexenio de Ávila Camacho se inicia una fuerte campaña a través de los medios en pro de la unión de América y los aliados, y contraria al Eje.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Gisela Kramer y Ursula Prutsch, *¡Américas unidas!*, Madrid, 2012, p. 89.

¹⁴⁵ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 179.

Debido a esta nueva alianza, en 1940, surge por orden del presidente Roosevelt, la OCAIA, a cargo de Nelson Rockefeller. La cual sigue la política del “Buen vecino” con las principales funciones de organizar la propaganda norteamericana en América Latina en colaboración con el Departamento de Estado; proporcionar ayuda financiera a todos los países latinoamericanos. En el caso de México la ayuda fue económica y de capacitación técnica en diversos terrenos de las industrias, dicha alianza beneficia al cine mexicano en:

El auge favorecido por la ayuda económica y técnica norteamericana, pero las películas mexicanas de la época (o sea las del sexenio -1940 a 1946- del presidente Manuel Ávila Camacho) hicieron poco aprecio de una contribución militar simbólica. En cambio Hollywood ponderó por diversas vías la alianza de México con Estados Unidos y no dejó de registrar en sus películas de propaganda bélica una gran contribución al esfuerzo militar norteamericano: más de un tercio de millón de chicanos se enlistó en la infantería, la marina y la aviación de los Estados Unidos.¹⁴⁶



Sello de propaganda Panamericanista en la revista *Cinema Reporter*. Se encuentra el sello en la sección técnica de la revista de 1 de mayo de 1942 a 5 / febrero / 1943.

¹⁴⁶ Emilio García R., *México visto por el extranjero*, México, Ediciones Era, 1988, p. 13.

Los eventos internacionales durante esta época, como la Segunda Guerra Mundial y la política panamericanista, suscitaron nuevos sucesos en nuestro cine que se ven reflejados según García Riera en:¹⁴⁷

1. Estados Unidos favorece el cine nacional y le es negada al cine argentino, competidor natural de México, en el mercado latinoamericano.
2. La migración de españoles y de europeos;
3. Se funda el Banco Cinematográfico (1942)
4. Se afina un dispositivo de distribución y exhibición;
5. Se inunda el mercado latinoamericano de películas mexicanas;
6. Se favorece la promoción de las primeras grandes figuras de nuestro cine: Cantinflas, Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Armendáriz, Dolores del Río.
7. Se le dan buenas oportunidades a directores inquietos y deseosos de hacer algo nuevo y original: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón.
8. Aumenta considerablemente el número de películas producidas en México y se coloca a la vanguardia indiscutible del cine en castellano.

Por otro lado, Estados Unidos empieza a intervenir directamente en el mercado del cine producido en español “La resistencia de Argentina a tomar posición a favor de los aliados, Estados Unidos que controlaba la circulación del celuloide en el hemisferio, impidió su importación a ese país, casi imposibilitando la producción de películas.”¹⁴⁸

Otra de las pruebas de intervención fue la declaración que hizo Nelson A. Rockefeller en la embajada Norteamericana en nuestro país con motivo de la conferencia oficial de los Asuntos Interamericanos, para los editores, gerentes y directores de las principales publicaciones mexicanas

Estamos de acuerdo con el cine mexicano y subsistirá con nosotros como si fuera el propio cine de los Estados Unidos. Puedo creer que al cine mexicano nunca llegará a faltarle material en película, equipo o refacciones,

¹⁴⁷ Emilio García R., *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, Tomo II 1941/1944, México, Ediciones Era, 1970, p. 9.

¹⁴⁸ Maricruz Castro R. Y Roberto Mckee, *El cine mexicano “se impone”*, México, UNAM, 2011, p. 54.

pese a las duras necesidades de la guerra y si no extralimita sus pedidos. Nuestro cine y el vuestro trabajan ahora para el mismo fin cultural y un paralelo objetivo comercial dentro de un mutuo sistema democrático.¹⁴⁹

Algunas películas que toman postura ante la guerra fueron *Soy puro mexicano* (1942) y "la primer superproducción del panamericanismo mexicano, fue *Simón Bolívar* (1941) de Miguel Contreras Torres, que se estrena en México, Venezuela y Colombia como la primer gran superproducción latinoamericana de la época."¹⁵⁰

Tal ayuda al cine mexicano es importante para su producción, sin embargo se beneficia de la falta de producción de cine hollywoodense, pues fue incapaz "de hacer frente a la demanda del público de lengua castellana, EU sólo podía contar para ello con un país aliado que tenía industria cinematográfica: México."¹⁵¹

La ayuda que presta Estados Unidos tiene por objetivo crear una opinión pública favorable sobre la política aliada pro estadounidense, durante la Segunda Guerra Mundial, para a su vez crear empresas comerciales con intereses en Latinoamérica "El fin de la producción propagandística mexicana era disminuir los sentimientos antianquis albergados por las audiencias mexicana y latinoamericana."¹⁵²

Este tiempo de apoyo y bonanza para el cine mexicano finaliza con la Segunda Guerra Mundial "la paranoia antifascista, antinazi o antieje y fue sustituida por el anticomunismo delirante que, sin embargo, no tuvo el mismo efecto en el cine mexicano, ni propició una ayuda estadounidense para producir propaganda anticomunista a través del cine español para América Latina."¹⁵³

La OCAIA fue absorbida por la Oficina de Información Internacional y Relaciones Culturales de Estados Unidos en 1945 y se desmantela oficialmente en 1947, lo cual significa la guerra de Hollywood contra nuestro cine para volver a apoderarse

¹⁴⁹ Vicente Vila, "Nuestro cine a salvo", *Cinema Reporter*, núm. 255, año VI, México, 05 de junio, 1943, p. 10.

¹⁵⁰ Maricruz Castro R. Y Roberto Mckee, *El cine mexicano "se impone"*, México, UNAM, 2011, p. 54.

¹⁵¹ Emilio, García R., *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, Tomo II 1941/1944, México, Ediciones Era, 1970, p. 111.

¹⁵² Francisco, Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 231.

¹⁵³ Francisco, Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 368.

del mercado Latinoamericano, que perdieron durante la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo la RKO, mediante varios intentos trata de intervenir en la industria del cine mexicano mediante propuestas que disfrazaban intereses que aludían a la promoción turística para México.

La industria nacional pudo todavía defenderse parcialmente porque el Estado continuó protegiéndola. Una vez desprovista de la tutela del Departamento de Estado y la OCAIA, la filmografía mexicana tuvo que enfrentarse en su distribución a los rivales resurgidos de sus escombros (Inglaterra, Italia, Alemania, España y, otra vez, Argentina), como si la rivalidad de Hollywood no fuera suficiente.¹⁵⁴

2.4. Directores cinematográficos, extranjeros, en México

Al final de los años veinte los avances tecnológicos permitieron a Hollywood sincronizar imagen y sonido. Tal revolución hizo que Hollywood ambicionara la introducción del cine sonoro en los mercados internacionales. La barrera del idioma inglés para los mercados extranjeros hace que la industria fílmica produzca múltiples versiones en diferentes idiomas, al resultado se le conoce como la crisis de la producción de películas en español, etapa del cine “hispano” de Hollywood, que pronto entra en crisis.

Esta crisis se debe a que el cine sonoro hollywoodense en español no logra conquistar las audiencias latinoamericanas, ya que éstas preferían las películas mexicanas, españolas y argentinas que comenzaban a realizarse. “A finales de los años treinta, estas producciones hispanas hollywoodenses se dejaron de hacer por completo.”¹⁵⁵

Ante este hecho México comienza a desarrollar su incipiente industria cinematográfica y es gracias a la campaña nacionalista que encabeza “el presidente de la República, ingeniero Pascual Ortiz Rubio, como un acto de apoyo a dicha campaña y para estimular el surgimiento de la industria cinematográfica nacional, elevó los aranceles de importación a los filmes extranjeros en julio de

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 421.

¹⁵⁵ Maricruz Castro R. Y Roberto Mckee, *El cine mexicano “se impone”*, México, UNAM, 2011, p. 18.

1931.”¹⁵⁶ Esto incentiva la producción del cine sonoro, a principios de los años treinta.

Pero la campaña no será del todo un éxito, pues Estados Unidos distribuía el 90% de las películas que se exhibían en los cine y teatros. Pidieron a nuestro gobierno que se suspendiera el decreto, pues si no lo hacía se negaban a importarnos metros de película. Sin importar la competencia desleal se realiza *Santa* (1932), de Antonio Moreno que “tenía, a pesar de todo, una coincidencia con las inquietudes que animaron a la producción muda argumental: la de ser un producto de exportación; era el primer resultado de convertir a México en una sucursal de Hollywood para la producción de películas en español, cuyo destinatario final era el mercado hispanoamericano.”¹⁵⁷

De este modo, el primer mercado extranjero que conquista el cine mexicano fue el de los Estados Unidos y el de su público caribeño. Esto se debía a que había una población significativa “donde se hallaban poblaciones de mexicanos y mexicano-americanos.”¹⁵⁸ La migración de caribeños a los Estados Unidos, le permitió al cine mexicano tener adeptos.

Para 1935 los estudios de España eran los que más producían películas en español pues en “1935 España filmaba 44 películas, versus 26 mexicanas, 13 argentinas y 8 estadounidenses.”¹⁵⁹ No obstante, en 1936 la Guerra Civil Española, propicia la reducción de cintas filmadas.

La desaparición paulatina de la producción de cine sonoro en Español en Hollywood y el surgimiento del nacionalismo en el cine sonoro mexicano, permiten que a principios de los años treinta regresen

¹⁵⁶ Aurelio De Los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988, p. 118

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 123

¹⁵⁸ Maricruz Castro R. Y Roberto Mckee, *El cine mexicano “se impone”*, México, UNAM, 2011, p.

19

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 29.

Actores mexicanos que hicieron segundas partes en Hollywood. Los primeros años de los treinta se caracterizan también por su optimismo, por la efervescencia de un cosmopolitismo gracias a la gran cantidad de gente que afluía dispuesta a trabajar en el cine. La colaboración y la competencia entre gente que venía de Hollywood y otras partes, y los mexicanos, resultó positiva.¹⁶⁰

Entre los técnicos, actores, fotógrafos, etcétera llegaron Alex Phillips, Antonio Moreno, Arcady Boytler, Juan Orol, Antonio Moreno, Fred Zinnemann, Paul Strand, Emilio Gómez Muriel, etc.:

México adquirió durante la guerra una imagen cosmopolita. Por una parte, muchos refugiados europeos encontraron atractivo el vivir en un país donde podrían tener sus capitales y, a la vez, disfrutar de lo que suponían tradiciones y cultura popular exóticas. Por otro lado, México vivía un gran apogeo cultural impulsado por todos los intelectuales mexicanos y enriquecido también de manera significativa por el exilio español, que contribuyó al progreso de la ciencia, las humanidades y las artes del país.¹⁶¹

Se podría decir que México recibe dos migraciones que influyen en nuestro cine. Primero en los años treinta, durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, cuando llegan los realizadores Paul Strand y Fred Zinnemann (influenciados por el cine indigenista en México) y luego en los años cuarenta. La primera se debe a que “desde la gestión de José Vasconcelos, la Secretaría se había convertido en refugio de intelectuales, pintores y fotógrafos con ideas vanguardistas”¹⁶² y la segunda, durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho cuando la política cultural se ve influenciada por la política del Buen Vecino (OCAIA) que ayuda a proyectar un ideal de una industria cinematográfica en México competitiva y expansiva.

La migración masiva de españoles y de toda suerte de europeos –entre ellos no pocos capitalistas dispuestos a invertir su dinero en el cine– da a la ciudad de México en tiempos de guerra un cierto aspecto cosmopolita y actúa a favor de una perspectiva optimista que ni siquiera el cine nacional puede desconocer.¹⁶³

¹⁶⁰ Aurelio De Los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988, p. 126

¹⁶¹ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 177.

¹⁶² Aurelio De Los Reyes, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶³ Emilio García R., *Historia documental del cine mexicano* Época Sonora Tomo II, México, Ediciones Era, 1988, p. 9.

En 1941 dos equipos de producción norteamericanos llegaron a México: *Mi amigo Benito* producida por Orson Welles, dirección y argumento de Norman Foster y *Pueblo olvidado (The forgotten Village)* producción y dirección de Herbert Kline, argumento y adaptación de John Steinbeck. Los dos primeros impulsados por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA) que buscaba la unidad Panamericana.

Durante los años cuarenta, debido a la intervención de la OCAIA, llega al cine nacional apoyo técnico por parte de Estados Unidos, lo cual propicia un ambiente de bonanza inesperado para nuestra incipiente industria, carente de preparación técnica y recursos. Debido a esto los estadounidenses envían técnicos a nuestro cine. Este apoyo, propagandístico-económico, propicia la migración de directores de diferentes nacionalidades a nuestro cine.

Este desplazamiento de realizadores beneficia a uno de los objetivos de la industria mexicana: penetrar el mercado europeo e hispano hablante, pues su influencia contribuye a la “inquietud cosmopolita que había sido estimulada por la llegada de refugiados españoles, primero, y por quienes huían de la Segunda Guerra Mundial (franceses, judíos, principalmente), después; unos y otros aportaron dinero, pretensiones universalistas y mano de obra calificada. De esa manera se inició la adaptación frecuente de obras de la literatura universal.”¹⁶⁴

La migración de estadounidenses a México fue constante de 1920 a 1940, según Pablo Yankelevich, y en las representaciones de nuestro país por parte de los exiliados y expatriados, destacan tres puntos:¹⁶⁵

- 1) El rumbo de la revolución
- 2) Los aspectos culturales de la revolución
- 3) Las bases culturales del pueblo mexicano, especialmente del campesino, que a veces contrastaba con las condiciones contemporáneas imperantes en los Estados Unidos.

¹⁶⁴ Aurelio De Los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988, p. 199.

¹⁶⁵ Pablo Yankelevich, *et al.*, *México, país refugio. La experiencia de los exiliados en el siglo XX*, INAH, México, 2002, p. 149.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos surge el Comité de Actividades Antiamericanas. “En el comité de 1948 Dalton Trumbo junto con otros 19, que finalmente se redujeron a diez, los Diez de Hollywood fueron acusados, juzgados sumariamente y condenados a prisión por pertenecer, entonces o en algún momento de su pasado al Partido Comunista de los Estados Unidos.”¹⁶⁶

Este hecho provoca una migración silenciosa a nuestro país (durante el sexenio alemanista), pues no existía ningún comité que persiguiera comunistas. En México los comunistas que quedaban fueron despojados de su poder político como Vicente Lombardo Toledano (Partido Popular) y Valentín Campa y Hernán Laborde (Partido Obrero Campesino Mexicano), pero no eran perseguidos como en Estados Unidos.

En 1946 el cine mexicano aplica la política de “puerta cerrada” en el gremio de los realizadores. No obstante en 1945 debuta el argentino Roberto Ratti y en 1946 llega a México el español Luis Buñuel. La bonanza del cine mexicano era esperanzadora. Se producían, en promedio, cien películas al año y era evidente que ante el antagonismo de Hollywood y la competencia de las películas europeas, la industria buscara proteger su economía. Sin embargo “los vínculos con Hollywood desde las amistades viejas, de los tiempos de las versiones en español de películas estadounidenses a principio de los treinta, hasta el constante abastecimiento del equipo de filmación y el uso de actores en los western”¹⁶⁷ continuaron.

De España llegaron realizadores expulsados por la guerra civil:

A raíz de la guerra se vieron forzados a hacer las Américas desarrollaron allá provechosas carreras y contribuyeron eficazmente a mejorar el nivel cualitativo de las cinematografías que habían escogido. Además su presencia cumplió un curioso papel de normalización de las relaciones entre la América hispana y la ex metrópoli, papel que no deja de ser paradójico en el caso de países como México, que no reconocían a la España de Franco: gradas al elevado contingente de gachupines las películas mexicanas se llenaron de homenajes a la llamada Madre Patria que, vistos en la actualidad, son difíciles de situar en un momento en que la

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 181-182.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 183.

propaganda franquista despotricaba de México como asilo de rojos y separatistas y, por lo tanto, enemigo de la España auténtica.¹⁶⁸

La migración española tuvo consecuencias en la temática del cine, pues surgieron muchas películas mexicanas que hacían referencia a España durante el gobierno de Ávila Camacho, de estas películas que llama Enrique Sánchez Oliveira “películas hispanizantes recordamos dos: *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) y *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945).”¹⁶⁹

A finales del sexenio avilacamachista, llegaron de Estados Unidos Dalton Trumbo junto con otros estadounidenses expulsados de Hollywood, por la lucha anticomunista, recibidos por Hugo Butler. Pensaron en hacer cine mexicano, pero se encontraron con otra realidad cinematográfica, los pagos en México no podían igualar a los ofrecidos en Hollywood.

Los directores extranjeros contribuyeron a crear un visión diferente de la realidad mexicana. Buñuel retrató la pobreza que ocultaba México ante su aparente modernización, del mismo modo el punto de vista filmico de los realizadores estadounidenses proyectó un México sumergido en la pobreza y en la ignorancia de sus creencias, un país que no dejaba de ser colonizado. Ambos puntos de vista nos proyectaron ante el mundo como los otros, los salvajes, los incivilizados.

2.5. Directores estadounidenses en México

Distintos directores norteamericanos se han sentido atraídos por la cultura mexicana, de la cual han intentado mostrar en el celuloide distintos aspectos que son interpretados por una visión occidental sobre México. Desde 1914, llegan a nuestro país algunos realizadores, por ejemplo, Raoul Walsh que filma la biografía de Pancho Villa, interpretada por el mismo Villa, *The life of Villa* bajo la producción de David W. Griffith. Después dos realizadores estadounidenses se ven atraídos por el tema de la virgen de Guadalupe: en 1918 George W. Wright con *La virgen*

¹⁶⁸ Rafael de España, “El cine como exilio”, Madrid, *Film-Historia*, Vol. X, No.1-2 (2000): 2-6, 2000, Dirección URL: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Rafael2.pdf> [consulta: 23 de julio de 2014].

¹⁶⁹ Enrique Sánchez Oliveira, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 158.

de Guadalupe y William P.S. Earle en 1926 con *El milagro de la guadalupana*. Además Wright filma *Escenas Maravillosas de México (Typical Mexican Aspects)* exhibida en los Estados Unidos en 1919.

Para la década de los años treinta y principios de 1940 “un cierto número de realizadores norteamericanos trabajó en México en forma más bien oscura y confeccionando, con mediocridad magnífica, un melodrama tras otro. No añadieron nada al cine del país y casi agotaron a un público que, además, era sistemáticamente alimentado con hostigantes y xenófobas notas periodísticas.”¹⁷⁰

John H. Auer originario de Budapest, trabaja en Hollywood y emigra a México con lo aprendido en la Universal y en la Paramount. Y filma la quinta película con sonido directo *Una vida por otra* (1932) y *Su última canción* (1933). En *Una vida por otra* el guión fue de Carlos Noriega Hope y Fernando de Fuentes, la dirección de diálogos de Fernando de Fuentes, quien también fue su asistente. Para *Su última canción* Fernando de Fuentes codirige con John Auer.

David Kirkland dirige tres películas mexicanas: *Alma mexicana* (1929), *Pecados de amor* (1933) y *El impostor* (1936). Louis J. Gasnier realiza *Juan soldado* (1938) y *La inmaculada* (1939). William Rowland fue enviado por la RKO a México donde realiza dos melodramas: *Perfidia* (1939) y *Odio* (1940).

Con otras intensiones artísticas en 1934 llegan de Estados Unidos el austriaco Fred Zinnemann y el estadounidense Herbert Kline en 1941. Ambos realizan documentales: el primero *Redes* (1934) un encargo de la Secretaria de Educación, y el segundo *Forgotten Village (El pueblo olvidado, 1941)*, una producción de PAN-American Films “cada toma pretendía aparecer magnífica, exacta y poderosa. Este había sido el tono inconcluso de ¡Qué viva México! Que Zinneman y Kline heredaron directamente.”¹⁷¹ Kline además realiza la película *Cinco fueron escogidos* (1942) una producción del Banco Cinematográfico, cuya temática servía de propaganda contra el Eje.

¹⁷⁰ Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros directores norteamericanos en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 32-33.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 62.

Norman Foster llega a México por encargo de Orson Welles para filmar en 1941, uno de los cuatro episodios de *It's all true*, titulado *Mi amigo bonito* bajo la producción de la RKO productora del proyecto. Sin embargo sigue las mismas intenciones melodramáticas de nuestro cine, aunque con aportes técnicos como los directores estadounidense antes citados. Realiza cinco películas en México: *Santa* (1943), *La fuga* (1943), *La hora de la verdad* (1944), *El ahijado de la muerte* (1946) y *El canto de las sirenas* (1946).

Otro documentalista estadounidense que llega a México por parte de la Metro Goldwyn Mayer, fue James A. Fitzpatrick. Éste hacía reportajes turísticos de Europa, Asia y el continente Americano. En 1944 realiza *Song of Mexico (La canción de México)*, 1944). “El objeto de su viaje consiste en la filmación de varias películas en colores sobre diversos aspectos de México, para lo cual ha sido especialmente invitado por el Departamento de Turismo de la Secretaría de Gobernación.”¹⁷² En 1950 el húngaro proveniente de Hollywood, Steve Sekely realiza *Furia Roja (Stronghold)*, 1950).

El director Dudley Murphy (Massachusetts, EUA) llega a México en 1942 y realiza *Yolanda*, dos años más tarde es estrenada *Alma de Bronce* el 23 de noviembre de 1944, producida por Casa Films Mundiales S. A. y por Artistas Asociados. Ésta última fue fundada por el realizador estadounidense:

Dudley Murphy ha decidido sumar su esfuerzo al de los directores mexicanos y ha fundado la compañía Artistas Asociados subsidiaria de la gran firma americana Artistas Unidos a la que pertenecen Mary Pickford y Charles Chaplin para producir y dirigir películas en México. La película *Alma de Bronce* será distribuida en México por la conocida Films Mundiales S.A. y en el extranjero por Artistas Unidos.¹⁷³

La película de Dudley fue adaptada de un cuento que “apareció en la revista Saturday Evening Post bajo el título *The Bell of Tarchova*, cuento de acción que ocurría en Checoslovaquia invadida por los alemanes, pero la adaptación fue

¹⁷² Sin Autor, “J. Fitzpatrick se encuentra en México”, *Cinema Reporter*, Núm. 186, Año V, México, 06 de febrero, 1942, p. 6.

¹⁷³ Sin Autor, “Un gran director americano dirigió *Alma de Bronce*”, periódico *Novedades*, Año X, Núm. 1,824, Segunda sección, México, jueves 23 de noviembre, 1944, p. 15.

trasladada a México.”¹⁷⁴ La trama ocurre durante la invasión francesa en el Estado de Veracruz. Protagonizada por Gloria Marín y Pedro Armendariz.

De esta película no existen copias disponibles, pero encontramos dos notas con opiniones encontradas:

Definitivamente los elementos norteamericanos que trabajan en nuestro cine sienten una marcada diferencia por un tema que nosotros, los mexicanos, quisiéramos olvidar: el de nuestra ya remota guerra intestina que dió pretexto a la intervención francesa. Aquí en *Alma de Bronce*, como ya va siendo costumbre, el liberal es un muchacho apuesto, simpático, francote y noble, en tanto que el conservador es un viejo avaro, hipócrita y perverso. Admirable sistema de hacer historial pero dejemos el tema y vayamos a la película misma. Es mediocre, en términos generales, contiene absurdos tan grandes como el suponer a un hombre capaz de cargar sobre sus hombros una campana de bronce que por su tamaño debería pesar una tonelada, y luce un decorado que en todo puede hacer pensar en todo menos en la realidad.¹⁷⁵

En la opinión del *Excelsior* encontramos “*Alma de Bronce* como un homenaje al espíritu mexicanísimo que lograron imprimir en la obra Pedro Armendariz y Gloria



Portada *Cinema Reporter* Núm 333, año VIII, México 2 / diciembre / 1944.

¹⁷⁴ Sin Autor, “Dudley Murphy gran director”, periódico *Excelsior*, Año XXVIII, Tomo VI, Segunda Sección, México, jueves 23 de noviembre, 1944, p. 9.

¹⁷⁵ Sin Autor, “Palacio.- *Alma de Bronce*”, *Cinema Reporter*, Núm. 333, Año VIII, México, 2 de diciembre, 1944, p. 30.

Marín.”¹⁷⁶ En esta misma nota se hace alusión a que es de un gran director hollywoodense quien “dirigió películas de elevada calidad artística”,¹⁷⁷ tanto que sus obras se encuentran en el *Museum of Modern Art* de la Rockefeller Foundation de Nueva York. Esto puede suponer cierto nexo con la Comisión de Relaciones Culturales Interamericanas con motivo de las actividades que formaban parte de la política del buen vecino, de la cual era presidente Nelson Rockefeller.

Para finalizar con este capítulo se enumera los directores que llegaron a México entre 1940 y 1946:

- De Estados Unidos: Norman Foster en 1941 y durante 1942 llegan Dudley Murphy, Herbert Kline en 1942 y James A. Fitzpatrick. Aunque Kline ya había estado en México en 1941 por la filmación de *Pueblo Olvidado*.
- De España: Miguel Morayta Martínez en 1941; Francisco Pérez Reiguera en 1942; Antonio Momplet en 1943; Luis Buñuel en 1946.
- De Chile: Tito Davison en 1944.
- De Argentina: Roberto Ratti en 1945.

En definitiva el cine mexicano se benefició de esta contexto mundial pues tanto las políticas sociales, los tratados internacionales, la creación de organizaciones, la migración de directores extranjeros y la injerencia directa de los Estados Unidos hicieron destacar mundialmente el discurso cinematográfico que se produjo en México.

¹⁷⁶ Sin Autor, “Dudley Murphy gran director”, periódico *Excélsior*, Año XXVIII, Tomo VI, Segunda Sección, México, jueves 23 de noviembre, 1944, p. 9.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

Bibliografía capítulo II

- Anda G., Cuauhtémoc, *Estructura socioeconómica de México 1940-2000*, México, Limusa, 2005.
- Carranza, José Antonio, *100 años de educación en México 1900-2000*, México, Noriega Editores, 2008.
- Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee, *El cine mexicano "se impone" Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Cineteca Nacional, 2000.
- Coria, José F., *Iluminaciones del inestable cinema mexicano*, México, Paidós, 2005.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996.
- De la Torre, Francisco y Norah Julieta Medina López, *Estructura socioeconómica de México 1*, México, Progreso, 1990.
- De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1988.
- Delgado de Cantú, Gloria M., *Historia de México, legado histórico y pasado reciente*, México, Pearson, 2007.
- Dever, Susan, *Celluloid, Nationalism and other melodramas*, New York, State University of New York Press, 2003.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, *et al.*, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal y Colegio de México, 2008.
- Faulstich, Werner y Helmut Korte, *Cien años de cine: una historia en cien películas*, vol. 4: 1961- 1976, México, Siglo XXI, 1997.
- Fernández F., Iñigo, *Historia de México II*, México, Pearson Educación, 2005.
- García R., Emilio, *México visto por el cine extranjero*, México, Ediciones Era Tomo 3, 1988.
- García R., Emilio, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II, México, Colección Cultura Universitaria UAM, 1988.
- Gómez, Sergio O., *Historia de México*, México, Editorial Limusa, 2005.

Historia general de México, COLMEX, México, 1976, tomo 2.

Kramer, Gisela, y Ursula Prutsch, *¡Américas unidas!*, Editorial Madrid, 2012.

Krauze, Enrique, *El sexenio de Ávila Camacho*, México, Clío, 1999.

Leyva, Juan, *Política educativa y comunicación social La radio en México (1940-1946)*, México, UNAM, 1992.

Lozoya, Jorge, *Cine mexicano*, Barcelona, Lunweg Editores SA, 1992.

Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista*, México, Ediciones Era, 1997, tercera edición.

Niblo, Stepehn R. *Mexico in the 1940s. Modernity, politic and corruption*, Wilmington, Scholary resources Inc., 1995.

Olvera, José, *La reforma del estado para un nuevo proyecto nacional*, México, UNAM, 2005.

Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Ramírez, Gabriel, *Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial desde sus orígenes*, México, Siglo XXI, 1972.

Sánchez Oliveira, Enrique, *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)*, Salamanca, Universidad de Sevilla, 2003.

Sánchez Prado, Ignacio M., *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, Estados Unidos, Universidad Purdue, 2009.

VANDE Winkel y David Welch, *Cinema and the Swastika*, Londres, Palgrave, segunda edición, 2011.

VIDAL Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el Papel del Estado en México (1935-1940)*, México, Porrúa, 2011.

Yankelevich, Pablo, et al., *México, país refugio. La experiencia de los exiliados en el siglo XX*, INAH, México, 2002.

Consulta hemerográfica

Periódico Excélsior

Periódico El Universal

Periódico Novedades

Periódico Nacional

Revista Cinema Reporter

Revista Cine Mundial

Capítulo III La otra mirada. Kline y Foster en México

- 3.1. Norman Foster, sus inicios y su cine en México
- 3.2. Herbert Kline, sus inicios y su cine en México
 - 3.2.1. Frontier Film
- 3.3. Consecuencias de la intervención estadounidense en el cine mexicano.
- 3.4. Filmografía de películas mexicanas de Foster y Kline

El trabajo de Herbert Kline y Norman Foster (únicos trabajos disponibles que se realizaron en México) reflejan un contraste sobre lo civilizado y lo indígena, es por ello que son elegidos para demostrar lo que Gisela Kramer y Ursula Prutsch comentan sobre el punto de vista de los realizadores de aquella época de los vecinos latinoamericanos:

Disney y otros productores de Hollywood también buscaron congraciarse de los buenos vecinos para la audiencia estadounidense, pero (como varios historiadores de cine han demostrado) a menudo evocaron a estrategias de representación que hacían alusión a lo *exótico*, es decir, en un antiguo y familiar discurso que descansaba en el otro.¹⁷⁸

Debido a que pretendemos conocer su punto de vista fílmico y la visión particular de los realizadores estadounidenses en el cine, es imprescindible encontrar en las realizaciones de Kline y Foster el punto de vista en su discurso sobre la construcción ideológica del otro bajo la mirada colonialista. Tiene que ver con una mirada antropológica que busca reflexionar sobre la fase primitiva de los indígenas y su vida folklórica.

Conocer el trabajo de estos realizadores estadounidenses durante la política Panamericanista ejercida por los Estados Unidos en nuestro país, ayudará a conocer la temática y la representación de lo mexicano desde lo *exótico* y lo subdesarrollado. Temática que prevaleció en películas como las de Emilio Fernández o como *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956), que en suma construyeron un concepto de lo indígena marcado por el punto de vista de los colonizadores, hasta hoy vigente (*La India María*).

Las películas mexicanas realizadas por Kline y Foster reflejan los intereses de las productoras para las que trabajaban (pro Panamericanistas o anti Eje), por ende muestran un objetivo y visión clara de cómo se debía representar lo mexicano en nuestro cine. La revisión del material hemerográfico es parte fundamental de este capítulo, pues sólo se encuentra el libro de Gabriel Ramírez *Norman Foster y los*

¹⁷⁸ Gisela, Kramer y Ursula Prutsch, *¡Américas unidas!*, Madrid, 2012, p. 23.

otros. *Realizadores norteamericanos en México* (1992) que hace referencia a los realizadores estadounidenses en nuestro país.

3.1. Norman Foster, sus inicios y su cine en México

Foster nace el 13 de diciembre de 1904 en Richmond, Indiana, con el nombre de Norman Hoeffler. Tuvo sus inicios como actor de teatro. Fue actor secundario de la Paramount y la Metro; en 1933 que firma contrato con la FOX; en 1934 firma dos películas con la RKO, entre ellas *Pura dinamita* de Elliot Nugent (*Strictly Dynamite*, 1934) donde trabajó con Lupe Vélez; en 1935 actúa en *Behind the Evidences* (Lambert Hillyer) y *The firetrap* (Burt P. Lynwood) para la Columbia (no se estrenaron en México¹⁷⁹).

Es en 1936 que debuta como director de películas de serie B con *I cover my Chinatown*. A partir de 1937 y hasta 1941 dirige catorce films producidos por la FOX. Luego fue llamado por Orson Welles en 1941 para trabajar con él. Es por esta conexión que Foster llega a México, pues a Welles se le encomiendan una serie de documentales que se integrarían al plan de penetración educativa que Nelson Rockefeller (presidente de la Comisión de Relaciones Culturales Interamericanas) desarrollaba como una de las actividades que formaban parte de la política del buen vecino.

It's all true, fue el proyecto panamericano de la RKO y de Rockefeller, el cual constituía tres películas sobre Latinoamérica: *My friend bonito* (supervisado por Welles y dirigido por Norman Foster en 1941); *Carnaval* y *Jangadeiros* que serían dirigidos por Orson Welles en Brasil durante 1942.

En el mes de octubre de 1941 la revista *Cinema Reporter*, anuncia la filmación de *Mi amigo bonito*, bajo la dirección de Norman Foster, con la actuación de Domingo Soler y el equipo técnico conformado por Alex Phillips, Enrique Wallace “y tres o

¹⁷⁹ Jorge Ayala Blanco, *et al.*, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, México, Filmoteca de la UNAM, 1980, p. 122.

cuatro miembros del staff México.”¹⁸⁰ “que por lo visto nunca fue terminada ni estrenada.”¹⁸¹

Foster no vio su primer película mexicana concluida, sin embargo comienza con una serie de películas en nuestro país. En 1943 realiza *Santa* y *La fuga*, en esta última según García Riera “en Foster es apreciable la *influencia ejercida por el Kane de Orson Welles.*”¹⁸² En 1944 se estrena *La hora de la verdad* y en 1946 su última película *El ahijado de la muerte*.

Foster fue, sin lugar a duda, el más importante de todos los directores integrados en mayor o menor medida al cine mexicano. Su importancia podría establecerse, fácilmente, con base en tres de los cinco films que dirigió durante su periodo mexicano de 1943-1945, ya que *Santa*, *La fuga* y *La hora de la verdad*, sobrepasan, por mucho, los márgenes comprimidos de los rutinarios patrones del cine mexicano.¹⁸³



Foster con su esposa Sally Blane, quien debuta en el cine mexicano bajo la dirección de éste en la película *La fuga* (23/oct./1943)

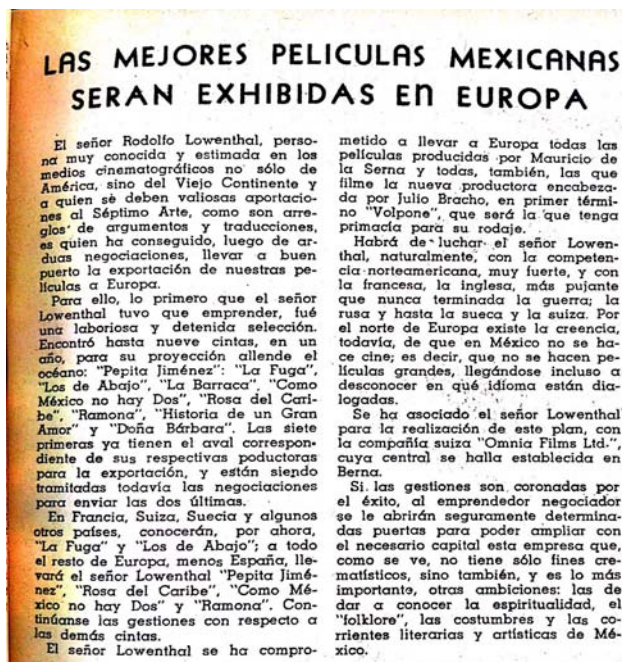
¹⁸⁰ Sin autor, “Domingo Soler con Norman Foster”, *Cinema Rorter*, núm. 172, vol. IV, México, 31 de octubre, 1941, p. 2.

¹⁸¹ Emilio García R., *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, Tomo II 1941/1944, México, Ediciones Era, 1970, p. 46.

¹⁸² *Ibidem.*, p. 112.

¹⁸³ Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros directores norteamericano en México*, México, UNAM, 1992, p. 85.

Norman Foster fue considerado por la crítica como uno de los mejores realizadores de la época. Encontramos en *Cine Mundial* (1944) que fue uno de los directores que más destaca por su película *Santa* (1943), junto con Emilio Fernández, Fernando de Fuentes y Julio Bracho¹⁸⁴. En *Cinema Reporter* anuncian que *La fuga* es seleccionada como una de las mejores películas mexicanas para ser exhibida en Europa.



Cinema Reporter, núm. 419, vol. XI, 27/julio/1946, p. 33.

No obstante algunos críticos reiteran que Foster es un realizador de "segunda categoría."¹⁸⁵ A pesar de los buenos o malos comentarios recibidos se le consideraba un director famoso de Hollywood en México¹⁸⁶. Pero si se piensa en uno de los principales motivos por los que los realizadores norteamericanos llegaron a México, que fue el apoyo técnico, Foster fue un realizador de cine comercial, pero no tenía perfeccionada su profesión a un alto nivel, pues sólo hacia películas de serie B, lo cual se ve reflejado en sus películas mexicanas.

¹⁸⁴ Sin autor, "Como en Hollywood", *Cine Mundial*, núm. 3, Vol. XXIX, New York, marzo, 1944, p. 135.

¹⁸⁵ Manuel Horta, "De Plateros a la Quinta Avenida. En mi Moviola", *Cine Mundial*, año 10, vol. XXIX, octubre, 1944, p. 506.

¹⁸⁶ Emilio, García Riera, *México visto por el cine extranjero 3 1941/1969*, Guadalajara, Ediciones Era, 1988, p. 31.

Foster, al no ser documentalista, no tenía explícita la propaganda en su cine. Lo que destaca de este cineasta para el estudio del siguiente capítulo, es su punto de vista sobre México, pues le interesaban los temas místicos, la magia de los pueblos y cómo a través de ésta se explican sus narraciones. La cantidad de películas que dirige en nuestro país, es bastante notable, a comparación de los otros directores estadounidenses que vinieron a realizar otras películas mexicanas.

3.2. Herbert Kline y su cine en México

Fue un documentalista norteamericano que realiza la mayoría de sus documentales a finales de los treinta y principios de los cuarenta con una tendencia política. Se le reconoce como “pionero en el cine documental norteamericano.”¹⁸⁷ Nace en Chicago, Illinois el 13 de marzo de 1909, dentro de una familia judía. Muere en Los Ángeles un 5 de febrero de 1999. Desde temprana edad participa como uno de los varios editores de la revista *Left Front magazine* (revista *Frente de izquierda*) en Chicago, y luego se traslada a Nueva York en donde se convierte en editor de la revista *New Theater*, cuya cobertura incluía películas y danza.

A principios de los años treinta se convierte en parte de la New York Film y de la Photo League, ambos conocidos por hacer documentales socio-políticos. “Fue un activista de izquierda, además uno de los primeros americanos en ir a España durante la guerra civil y capturar en sus película las luchas y el sufrimiento allí. Más tarde obtuvo imágenes gráficas de la ocupación de Hitler en Checoslovaquia.”¹⁸⁸

El primer filme realizado por Kline fue en España, con el título *Corazón de España*, estrenada en septiembre de 1937. Su visita a este país responde a su ideología

¹⁸⁷ Elaine Wood, “Herbert Kline; Pioneering Documentary Filmmaker”, *Los Angeles Times*, 12 de febrero de 1999, Dirección URL: <http://articles.latimes.com/1999/feb/12/news/mn-7390> [consulta: 29 de septiembre de 2014].

¹⁸⁸ Tom Vallance, “Obituary: Herbert Kline”, *The Independent*, 18 de febrero de 1999, Dirección URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-herbert-kline-1071512.html> [consulta: 24 de septiembre de 2014].

antifascista, representada en la organización de Voluntarios Batallón Abraham Lincoln, compuesto de norteamericanos, algunos miembros del Partido Comunista estadounidense o de organizaciones con tendencia socialista, que viajaron a España en apoyo a la Segunda República Española. Este mismo año regresa a Nueva York, con el fin de mostrar este documental a sus amigos Paul Strand y Leo Hurwitz (de Frontier Films). Después de este encuentro regresa a España y es comisionado por la Oficina Médica de Estados Unidos para realizar un segundo filme con Henri Cartier-Bresson, producido por Frontier Films.

Sus documentales políticos incluyen *Crisis* (1938) y *Luces fuera de Europa* (1940), ubicadas en el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. En 1941 consume *The forgotten Village*, drama ubicado en México. Kline llega a México junto con Fred Zinnemann.

En 1934 y 1941 a realizar un par de documentales, [...] Para Zinnemann y Kline, recién llegados al cine, el montaje no era la base absoluta de *Redes* (1934) y *Forgotten Village* (1941), que se sustentaban, principalmente, en el interés del contenido de cada toma, adjudicándole en sí un valor propio [...] *Redes* y *Forgotten Village* no pasaron de ser experimentos aislados en los que, por encima de su cotidianidad barnizada y sentimental, sus realizadores asumían una actitud como de turistas cultivados ante muestras de arte primitivo.¹⁸⁹

La primer película que comete en México fue un encargo de Frontier Films¹⁹⁰ titulada *The forgotten Village* (1941) con argumento, adaptación y narración de John Steinbeck (estadounidense premio nobel de literatura en 1962, mismo autor de *La perla* (1947) de Emilio Fernández). *Pueblo olvidado* es premiada en 1947 en Bruselas a Mejor película documental.

La película representa la lucha entre la ignorancia supersticiosa y nuevas formas de la ciencia. Un joven campesino trata de ayudar a una unidad médica a salvar a su pueblo de la colitis causada por un pozo envenenado, pero está constantemente obstaculizada por los habitantes del pueblo, que están bajo la influencia de la mujer sabia local. Por último expulsado por su padre, el campesino va con la unidad a la ciudad de México para estudiar

¹⁸⁹ Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros directores norteamericano en México*, México, UNAM, 1992, p. 62.

¹⁹⁰ Emilio García R., *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, Tomo II 1941/1944, México, Ediciones Era, 1970, p. 46.

medicina, afirmando: "Debo ser médico y ayudar a salvar la vida de mi pueblo."

El método de trabajo era muy simple pero se requiere mucha paciencia, dijo Steinbeck:

El equipo se trasladó a la aldea, hizo amigos, hablaba y escuchaba. La historia era simple: demasiados niños mueren - ¿Por qué y qué se hace al respecto, tanto por los habitantes del pueblo y por el gobierno? Lo que encontramos fue espectacular - el choque de una medicina y la magia que era viejo cuando los aztecas invadieron la meseta con una medicina moderna que es tan joven como un hombre vivo.¹⁹¹

Se puede llegar a la conclusión, por un documento encontrado en la web con título "Henri Cartier-Bresson Film Found in ALBA Archive"¹⁹², de que es muy probable que Herbert Kline hiciera *Pueblo olvidado* (*The Forgotten village*, 1941) por orden de los servicios sanitarios de la Oficina Médica de los Estados Unidos (The sanitary services of the American Medical Bureau),¹⁹³ una organización creada en Estados Unidos para ayudar a la democracia española durante 1937, pues sigue con la misma productora junto con Paul Strand y con las temáticas de sanidad.

La temática del film deja mucho que desear para los espectadores mexicanos

(El film) dio origen, en los estados Unidos, como en México, a un serio conflicto y a acaloradas discusiones. Se le consideró ofensivo para México. El censor prohibió su exhibición en Nueva York. Pero este criterio no prevaleció. Proyectado privadamente en la Casa Blanca, mereció elogios y el censor hubo de autorizar su exhibición pública.¹⁹⁴

Aunque Gabriel Ramírez habla de dicha censura no hace referencia a la fuente y por el contrario encontramos que

¹⁹¹ Tom Vallance, "Obituary: Herbert Kline", *The Independent*, 18 de febrero de 1999, Dirección URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-herbert-kline-1071512.html> [consulta: 24 de septiembre de 2014].

¹⁹² Juan Salas, "Henri Cartier-Bresson Film Found in ALBA Archive", *The Volunteer*, 6 de marzo de 2010, Dirección URL: <http://www.albavolunteer.org/2010/03/henri-cartier-bresson-footage-%E2%80%A8found-in-alba-archive/> [consulta: 8 de septiembre de 2014].

¹⁹³ *Ibid.* Juan Salas, "Henri Cartier-Bresson Film Found in ALBA Archive", *The Volunteer*, 6 de marzo de 2010, Dirección URL: <http://www.albavolunteer.org/2010/03/henri-cartier-bresson-footage-%E2%80%A8found-in-alba-archive/> [consulta: 8 de septiembre de 2014].

¹⁹⁴ Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros directores norteamericano en México*, México, UNAM, 1992, p. 67.

Gozó del apoyo del gobierno mexicano, pero [...] no se estrenó comercialmente en México. De eso no tuvo culpa la censura, sino el carácter mismo de la película, que no fue vista como taquillera; filmada durante diez meses, sin estudios ni “estrellas” (se usó como actores a gente del pueblo y a un médico, el doctor Alfonso Millán), pareció una suerte de semidocumental, y fue premiada como documental, en 1947, por el festival de Bruselas.¹⁹⁵

Kline regresa a México en diciembre de 1942 para filmar *Los rehenes* o *Cinco fueron los escogidos* en los estudios CLASA, bajo la producción del Banco Cinematográfico “con la interpretación Joaquín Pardavé, María Elena Márques, Fernando Cortés, ...”.¹⁹⁶ Se realizaron dos versiones: una en español y otra en inglés.

Cinco fueron los escogidos (1942) era una película de propaganda antinazi que muestra la crueldad de los alemanes durante la invasión a Yugoslavia en 1941. Es una película sin mayor propuesta estética ni técnica. Los actores son falsos, pues aunque cuenta con la actuación de Joaquín Pardavé y Andrés Soler, no cobran identidad histriónica. La película plasma la realidad de los países no industrializados, la superioridad nazi, su crueldad y las buenas intenciones de un pueblo unido que busca liberarse de la ocupación nazi. Al final, los países que no pertenecen a las civilizaciones occidentales son ignorantes pero con valores como la bondad y el amor. Esta película se realiza, según un artículo de *Cinema Reporter*, gracias a:

La cooperación de Hollywood, permitiendo que artistas de prestigio vengan hasta nuestros estudios a participar en la cinta que realiza el director Herbert Kline [...] “Los Rehenes” o “Cinco fueron los escogidos”, en su versión inglesa cuenta con la cooperación artista de cinco actores de Hollywood, venidos exprofeso para película, Howard da Silva, Victor Kilian, Robert H. Harris, Leonid Kinsky y Art Smith. Estos artistas respondieron al llamado que se les hiciera por mediación de Herbert Kline y Agustín

¹⁹⁵ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero 3 1941/1969*, Guadalajara, Ediciones Era, 1988, p. 31.

¹⁹⁶ Sin autor, “Herbert Kline con *Los Rehenes*”, *Cinema Reporter*, núm. 229, año V, México, 04 diciembre, 1942, p. 1.

Delgado, quienes expusieron sus planes a la señora Elizabeth Jenkins de Higgings.¹⁹⁷

El caso de nuestra cinematografía la trata— que al-orteamericanas estas estrellas va York, a de- nuestros primos. escuchas voces que aplauden va modelistad a la produc- son general- hacen con el a echarse al leres sin can- come-tax y, el temor de filiaz perju- norteamer- fil. Nosotros los dos ban- ate de los os, tiene del s que se en- res que les rto, no ven mismos en- la produc- escientemen- s de Nueva con los de que perder os otros se los que ven selculas de abidas en n lo justo a que esto ra produc- os últimos, les las ex- rioridad y acompañado, diferencia 28)

QUE PRONTO SE INICIARA EN LA PRODUCCION

EL constante arribo de capital extranjero a la industria cinematográfica mexicana, así como las medidas de protección hacia sus intereses que toman entre nosotros las distribuidoras extranjeras, han sido la causa directa para que un grupo importante de exhibidores se lance a la producción de películas, representando sus capitales invertidos dentro del negocio cinematográfico de exhibición, una fortuna de más de SESENTA MILLONES de pesos.

—Debemos propugnar—nos dice el señor Gabriel Alarcón, durante la visita que le hicimos en la ciudad de Puebla—, porque el cine se queda, de ser posible, en manos mexicanas, que sea su capital totalmente mexicano. Dinero lo hay entre nosotros, y al igual que los señores de Norteamérica, que financian, producen, distribuyen y exhiben sus películas todo esto con capital netamente americano, así nosotros debemos hacer todo lo humanamente posible porque el capital que se mueva dentro de nuestra industria sea de procedencia mexicana. Claro que esto no quiere decir que las puertas de la industria se le cierren al capital que venga de fuera, no; lo que precisamos dominar la situación, adquirir posiciones ventajosas, para ser nosotros, los de casa, quienes marquemos rutas y establezcamos leyes y condiciones. (Sigue en la página 34)

SAGRA DEL RIO EN OTRA CINTA

La actriz teatral Sagra del Rio, que hizo su presentación cinematográfica en la cinta de Gravias, "Como Todas las Madres", realizada por Fernando Soler, en breve habrá de enfrentarse nuevamente ante las cámaras, con la obra que Catalina D'Erzell, adapta en estos momentos, "La Explosión".

ESTRENOS EN BROADWAY

Nueva York.—Solamente dos nuevas películas han sido estrenadas en Broadway: "Cover Woman", en el teatro Criterion y "The Sozziet Claw" en el teatro Riato.

EL BANCO NACIONAL VENDE SUS INTERESES CINEMATOGRAFICOS A ELIZABETH JENKINS

Momentos antes de cerrar la presente edición fuimos informados por persona que nos merece absoluto crédito de la operación bancaria efectuada el martes último entre la señora Elizabeth Jenkins y el Banco Nacional. En la operación pasaron a poder de la señora Jenkins los títulos que sobre la Operadora de Teatros y CLASA tenía el Banco Nacional y que importan una muy respetable suma de dinero.

LLEGO A MEXICO WALTER GOULD.

El miércoles último arribó a México el conocido cinematografista Walter Gould, alto directivo de la firma Artistas Unidos, quien procedente de New York, se hace acompañar de dos personajes cinematográficos que estudiarán las condiciones de nuestro mundo cinematográfico, industria que está dando mucho que pensar a los productores de Norteamérica.

1,500 EXTRAS PARA WARNER

Hollywood.—Más de mil quinientas "extras" han aparecido ante las cámaras de Warner Brothers y una quinientas supernumerarias, en la película intitulada "Objective Burma", que dirige Raoul Walsh y que está produciendo Jerry Wald. Las otras películas de la WB que utilizarán numerosas "extras" son "The Doughgirls", "Roughly Speaking", "Strangers in Our Midst" y "The Conspirators".

ROTHY MACGUIRE!... ★ **'CLAUDIA'**
TA SI ES UNA REVELACION!!! con **ROBERT YOUNG**
EL PALACIO CHINO DESDE EL VIERNES 26 DE MAYO

27

Cinema Reporter, núm. 307, año 8, 03/Junio/1944, p. 27.

Cabe señalar que no se sabe la razón por la cual expusieron sus motivos a la señora Elizabeth Jenkins de Higgings, hija de William Jenkins, "adquiere los títulos que sobre la Operadora de Teatros y CLASA tenían el Banco Nacional"¹⁹⁸, mismos de los que es propietario este último. La influencia de los estadounidenses en nuestro cine, queda asentada por el monopolio Jenkins, la sociedad Azcárraga-RKO, por la influencia de la política Panamericanista en el cine mexicano para redimir la imagen de los norteamericanos durante la guerra y para acabar con la exhibición y producción de nuestro cine después de la guerra.

Cinco fueron los escogidos, como se puede ver, es una película que carece de estilo y de innovaciones técnicas, tal como lo documenta Gabriel Ramírez:

¹⁹⁷ Sin autor, "Franca cooperación entre Hollywood y México", *Cinema Reporter*, núm. 232, año V, México, 25 de diciembre, 1942, p. 6.

¹⁹⁸ Sin autor, "El banco nacional vende sus intereses cinematográficos a Elizabeth Jenkins", *Cinema Reporter*, núm. 307, año 8, 03 de junio, de 1944, p. 27.

Otra complicación que dificultó la pronta realización del film fue la relativa experiencia de Kline como organizador de una producción grande. Tiene – dice el Lic. Carriedo resumiendo la opinión de los colaboradores mexicanos de Kline– una gran inquietud artística; es un apasionado de la causa democrática y dispone de capacidad innata. Pero no era un profesional del cine. Esta película fue el bautizo que lo convirtió en profesional [...] Lo mismo cuando se trato del corte de la cinta [...] El corte fue terminado por Rafael Portillo, a quien no le agradaba la relativa lentitud de Kline.¹⁹⁹

La película *Cinco fueron los escogidos* (no documentada en los periódicos norteamericanos, en línea) es una clara muestra de que trabajaba con el gobierno norteamericano, pues es realizada con el impulso Panamericanista de este país a nuestro cine. La tendencia ideológica de este cineasta de “izquierda” es cuestionable en su mirada sobre México. Su influencia fue clara en nuestro cine, pues John Steinbeck (guionista de *Pueblo Olvidado*) regresa cuatro años después con una obra original y guión para *La perla* (1947) película de Emilio Fernández, una producción de la RKO, productora norteamericana con tendencia Panamericanista y antinazi. Gana premios en festivales internacionales y da a conocer lo que supuestamente es México.

El apoyo técnico y profesional que brindaron los Estados Unidos al cine mexicano, no fue el de la más alta calidad, pues si ese era uno de los motivos por el que H. Kline vino a México, como se ha documentado, demostró no tener experiencia en cine de ficción y no saber trabajar en una producción cinematográfica. Al contrario los técnicos y actores mexicanos lo apoyaron para que aprendiera a realizar cine de ficción con *Cinco fueron los escogidos*.

El cine de Kline pertenece claramente a la orientación social que presidía la Escuela de Nueva York y la Frontier Film. Su tendencia antifascista y antinazi marca la ideología de sus trabajos. Ser miembro de la Brigada Abraham Lincoln significaba ser voluntario comunista o socialista norteamericano. En 1947 realiza una película de ficción *La casa de mi padre*, la cual retrata la lucha judía para crear una patria en Israel. En 1949 Kline intenta hacer películas comerciales en Hollywood y el resultado fue *The Kid from Cleveland*, pero no obtiene éxito.

¹⁹⁹ Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México*, México, UNAM, 1992, p. 71.

En 1952 realiza *The fighter*, un *thriller* establecido en México y basado en un cuento de Jack London. Durante los años cincuenta, debido al rigor anticomunista en Estados Unidos, los artistas de Hollywood que tuvieran alguna tendencia comunista se les incluyó en la "Lista negra". Kline fue uno de ellos y quizá por esto no hizo otra película hasta *Muros de Fuego* (1973), sobre los artistas mexicanos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, con la que obtiene una nominación al Óscar. En 1974 concluye *The challenge: A Tribute to modern art*, narrado por Orson Welles y también fue nominado a un premio Óscar. Sus últimas películas fueron *Acting: Lee Strasberg and the Actors Studio* (1981) y *Great Theatres of the World* (1987). Durante 1980 a 1992 vive y trabaja en Londres. Regresa a Los Ángeles en 1992 y muere en 1999 a la edad de 89 años.

3.2. La Frontier film

Herbert Kline fue miembro de la Frontier Films, fundada en Nueva York por Paul Strand, realizador de *Redes* (1934) producida "en condiciones similares a las de *Forgotten Village* y a las de *The Adventures of Chico* (1937 por los hermanos Woodard). Todo este cine participa de un culto a lo popular traducido a la fotogenia y en gravedad antropológica: la reflexión sobre la vida y la muerte que sólo el mundo "primitivo", al parecer, hace posible."²⁰⁰

Durante los años de 1930 a 1940, el cine documental tuvo una gran carga política. Coincide con dos hechos principales: La Gran Depresión y los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. La escuela documental inglesa, el cine documental nazi y el cine documental norteamericano, tuvieron gran auge. Del cine documental norteamericano surge la Frontier Film (1937-1942) un grupo formado por antiguos afiliados a las ligas de cinematografía y fotografía (Liga de cinematográficos y fotográficos, Nueva York, 1930). Este grupo pertenecía a la Escuela documental de Nueva York.

El surgimiento de la Frontier Films hace necesario referirnos a La Escuela de

²⁰⁰ Emilio, García Riera, *México visto por el cine extranjero 3 1941/1969*, Guadalajara, Ediciones Era, 1988, p. 31.

París, centro de las llamadas vanguardias históricas (1900-1940). Esta escuela se ve desplazada de la capital mundial, París, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, a Nueva York. Sin embargo, antes de esta guerra, la tradición de vanguardias artísticas en Estados Unidos no era muy álgida:

En los años treinta, los años de la depresión, comenzó paradójicamente a cambiar este negativo panorama, entre otras cosas por los proyectos de ayuda estatal al arte que programó el Gobierno demócrata de Roosevelt (*Public works of arts project* y el *Federal art project*) y, así mismo, por el desarrollo de un nuevo ideal artístico nacionalista inspirado en el ejemplo de los muralistas políticos mexicanos, como Orozco, Rivera y Siqueiros, que trabajaron en Estados Unidos por aquellas fechas.²⁰¹

Nueva York se convierte en el núcleo de las mejores vanguardias e intelectuales europeas, en consecuencia de la migración de artistas europeos que huían de los nazis. “Quince artistas formaron inicialmente la mítica escuela de Nueva York, cinco de ellos nacieron fuera de Estados Unidos. Algunos nombres son De Kooning, Rothko, Pollock y Franz Kline.”²⁰²

La Escuela Documental de Nueva York, es fundada por Paul Strand (1890, Nueva York). De esta academia destacan los documentalistas: Ralph Steiner, Pare Lorenz, Jay Leyda, Lewis Jacobs, Willard Van Dyke y Herbert Kline. La Frontier y la llamada Escuela de Nueva York “surgieron y se desarrollaron gracias al clima liberal propiciado por la administración de Roosevelt. “La orientación social que presidía todos los proyectos de esta Escuela fue la que llevó a Strand y Zinnemann a México a seguir las huellas de Eisenstein.”²⁰³

Entre las realizaciones más conocidas del Frontier Film se encuentran: *Manhattan* de Paul Strand y Charles Sheeler; *Los tugurios de Nueva York*, *The city* de Ralph

²⁰¹ Francisco Calvo Serraller, “La Escuela de Nueva York, un marco más que un estilo”, *El país*, 31 de octubre de 1987, Dirección URL: http://elpais.com/diario/1987/10/31/cultura/562633203_850215.html [Consulta: 29 de septiembre de 2014].

²⁰² Francisco, Calvo Serraller, “La Escuela de Nueva York, un marco más que un estilo”, *El país*, 31 de octubre de 1987, Dirección URL: http://elpais.com/diario/1987/10/31/cultura/562633203_850215.html [Consulta: 29 de septiembre de 2014].

²⁰³ Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros directores norteamericano en México*, México, UNAM, 1992, p. 63.

Steiner, Serlin y Willard Van Dyke; *El río y El arado que destruyó las llanuras* de Pare Lorentz; también produjeron en 1941 "*Native Land*, de Paul Strand y Leo Hurwitz, requisitoria contra los linchamientos, el Ku-Klux- Klan, las organizaciones fascistas norteamericanas, las provocaciones antisindicales"²⁰⁴; Herbert Kline junto con el novelista John Steinbeck realizan *Pueblo olvidado*; *Strange victory* de Leo Hurwitz; *The quiet one* de Sydney Myers. Todas estos realizadores se vieron amenazados durante el macarthismo pues durante 1947-1953 el senador Joseph McCarthy realiza un proceso de declaraciones, acusaciones, denuncias, interrogatorios, procesos de espionaje y listas negras contra estadounidenses sospechosos de ser comunistas.

La existencia de esta escuela de documental norteamericana hizo que los principales realizadores como Paul Strand, Fed Zinnemann y Herbert Kline voltearan a México. Interesante es el rumbo que sigue el cine en México bajo esta influencia, pues, la estética de lo mexicano y la política Panamericanista marcará lo que será el cine de 1941 al 1947, lo que se conoce como la "Época de Oro". Para ejemplo, la estética indigenista que encontramos en las realizaciones de Emilio Fernández. Éste dirige películas con apoyo económico de los Estados Unidos, a pretexto de la Oficina de Asuntos Interamericanos en México, ejemplo de estas películas: *Soy puro mexicano* (1942) muestra del panamericanismo mexicano; *Enamorada* (1946) una producción de la Panamerican Films, S.A. que como ya se dijo en el capítulo anterior, tenían intereses con RKO; *La perla* (1947) una producción de la R.K.O. Radio Pictures Inc.

El punto de vista fílmico de la Frontier Film sobre México, marca un modo de ver a México que perdura hasta nuestros días. Esta primera forma documental de México para el mundo, construye una mirada occidental justificada por una postura de "izquierda", bajo la premisa de plasmar la realidad desde la perspectiva colonial de retraso, lo que crea un sentimiento de rechazo a lo que son los mexicanos del mundo rural en la época.

²⁰⁴ George Sadoul, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 1972, p. 237.

Podría anotarse que los documentales que se hicieron en y sobre México parecen un estudio antropológico evolucionista en donde el otro es visto como primitivo bajo el punto de vista del progreso (colonizadores), en el cual los pueblos indígenas son vistos con curiosidad folklórica, los cuales se muestran carentes de civilidad, víctimas de sus creencias místicas y de su retraso económico, social y cultural. Es por ello cuestionable si realmente retrataron la realidad documental de nosotros los mexicanos o la disfrazaron de fotogenia.

3.3. Consecuencias de la intervención estadounidense en el cine mexicano

Las derivaciones que en seguida se citan son resultado de la interpretación de notas periodísticas encontradas en las revistas: *Cinema Reporter*, *Hoy* y *Cine Mundial*. En dicha investigación se concluye una posible explicación de las implicaciones de la intervención estadounidense en el cine aquella época.

- Se crea la política de **puerta cerrada**,²⁰⁵ la cual es consecuencia de la crisis cinematográfica. Las dificultades económicas para la realización de cine provocan un discurso de “exaltación del patriotismo cerrando las puertas a otros realizadores extranjeros.”²⁰⁶
- **Censura y estandarización** de las temáticas de películas en cartelera. Debido a la injerencia directa en la producción de películas por parte de Estados Unidos, los temas se definen dentro del contexto Panamericanista (propaganda pro aliados), en pro del “progreso” del gobierno de México y de la de unidad nacional (comedia ranchera y melodramas).
- Se crean **Monopolios**. Los A. Rodríguez y Hno., Sucs., se asocian con la Fox Film de México²⁰⁷; la RKO y su sociedad con los estudios Churubusco, LOEW y M-G-M con el objetivo “de controlar un circuito mexicano importante. Están interesados en adquirir el cincuenta por ciento de las

²⁰⁵ Emilio García R..1988. Cuando el cine mexicano se hizo industria. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II (p.206). México: Colección Cultural Universitaria.

²⁰⁶ Sin autor, “Exaltación del patriotismo no conduce a nada”, *Cinema Reporter*, Núm. 413, Año XI, México, 15 de junio, 1946, p. 27.

²⁰⁷ Sin autor, “Ni monopolio ni concesiones ruinosas para la cinematografía nacional y extranjera”, *Cinema Reporter*, Núm. 296, Año VIII, México, 8 de marzo, 1944, p. 3.

acciones del Circuito de Cinemas Jenkins que controla en 50% de los salones de espectáculos en México.²⁰⁸

- Aumenta la **incertidumbre y la lucha por los mercados** de habla hispana en el cine, consecuencia de la crisis de postguerra. Aquí un fragmento del Sr. Gregorio Wallerstein para explicar el momento “Renacerá la verdadera competencia al cine mexicano y debemos pensar en los siguientes elementos: a) cine americano b) cine argentino y c) cine español.”²⁰⁹
- La **dependencia del material virgen** de México a Estados Unidos aumentó los costos de producción.²¹⁰
- **Conflictos sindicales.** Después de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, los apoyos y prestamos de parte de los EEUU a México cesaron, por lo que la situación económica de nuestro país comenzó a tener problemas, de esta forma también se vieron afectados los trabajadores de las industrias, en este caso la del cine.
- Las películas realizadas por los extranjeros en nuestro cine, no abandonaron la **postura ideológica impuesta** por la política Panamericanista o simplemente no presentan la realidad de nuestro país, donde se impone una postura de otredad ante los mexicanos.
- Los **problemas de exhibición para el cine mexicano** aumentan después de la Segunda Guerra Mundial.
- Se **suspenden los créditos** para la realización de cine, pues ya no se recibía la ayuda de parte de Estados Unidos.

Por lo tanto se concluye que una vez terminada la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos no necesita más del cine mexicano para propagar el mensaje aliado, ni tuvieron intenciones de capacitar y ayudar a consolidarlo, al contrario, le voltearon la espalda y buscaron adueñarse de la audiencia que había ganado. La

²⁰⁸ Sin autor, LOEW Y M-G-M tratan de controlar un circuito mexicano importante. *Cinema Reporter*, núm. 390, Año X, México, 5 de enero, 1946, p. 27.

²⁰⁹ Wallerstein, Gregorio, El cine mexicano en la Post-guerra. *Cinema Reporter*, año VIII (núm. 314), p. 5.

²¹⁰ Sin autor, “Señores productores ¿No hay solución para los altos costos?”, *Cinema Reporter*, Núm. 411, Año XI, México, 1 de junio, 1946, p. 27.

dependencia económica a el país del norte provocó una crisis inminente y su pérdida de producción, calidad y público.

3.4. Filmografía de películas mexicanas de Kline y Foster

Películas de Norma Foster en México

Fichas técnicas tomadas del libro de Gabriel Ramírez *Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México*. En algunos casos fueron complementadas con los créditos de las películas o con la información hemerográfica que se encontró en la revista *Cinema Reporter*.

- 1941. *Mi amigo bonito*. Argumento: Foster y John Fante. Fotografía: Alfred Gilks y Floyd Crosby, asistidos por Harold Wellman y Alex Philips. Montaje: José M. Noriega. Intérpretes: Domingo Soler, Jesús Vázquez Plata. Producción: Orson Welles. Mercury Production / RKO Radio Pictures. Uno de los cuatro episodios del documental *It's all true*, de Orson Welles, el cual no fue concluido. De los nueve rollos que filmó Foster, sólo se editó uno. Sin sinopsis.
- 1943. *Santa*. Asistente de dirección: Luis Abadía. Argumento: Alfredo B. Crevenna y Francisco de P. Cabrera; Alfredo Gómez de la Vega (diálogos), s/ novela de Federico Gamboa. Fotografía: Agustín Martínez Solares y Luis Solís (operador). Música: Mario Ruiz Armengol y Gonzalo Curiel. Canciones: Agustín Lara. Decorados. Gunther Gerszo y Carlos Toussaint. Coreografía: Pepe Badajoz. Montaje: Charles L. Kimball. Sonido: Howard Randall, Rafael Ruiz Esparza y Manuel Esperón. Vestuario: Elvira Olvera. Maquillaje: Sara Mateos y Enrique Hutchinson. Interpretes: Esther Fernández, José Cibrián, Ricardo Montalbán, Stella Inda, Víctor Manuel Mendoza, Emma Roldán, Manuel Arvide, Fanny Schiller, Elías Haber, Florencio Castelló, Carolina Barret, Jesús Valero, Eugenia Galindo, Tito Novaro, María del Carmen Ferriz, Icaro Cisnero, Edmndo Espino, Carmina Saénz, Aurora Zermeño, Lupe del Castillo, Manuel Dondé, Chelo Flores, Chelo Tovar, Roberto Cañedo, Fernando Rosales, Niño del Brillante,

Angelita Llaer, Paco Millet. *Stock shots* taurinos de Silverio Pérez y Fermín Rivera. Producción. Francisco P. Cabrera para Juan de la C. Alarcón; Enrique Morfín (director). Duración: 111 minutos.

Sinopsis: Santa se entrega a Marcelino y éste la abandona embarazada. Pierde a su hijo y es expulsada de su casa. Cae al prostíbulo de Elvira donde conoce al ciego Hipólito. Tiempo después, rompe con su amante Rubio para irse a vivir con el torero Jarameño, con quien piensa viajar a España. Muere su madre y visita a su familia, en donde la encuentra Marcelino. Se entrega de nuevo a él y Jarameño la deja. Santa enferma y huye del prostíbulo de Elvira para dedicarse a callejear. Acaba en un burdel miserable, en donde empeora de su enfermedad. Hipólito la lleva a su casa y después la interna para ser operada. Conmovida, Santa ofrece casarse con él después de la operación, pero ella muere.

- 1944. *La fuga*. Asistente de dirección: Luis Abadía. Argumento: Foster y Betty Cromwell (diálogos, s/ novela de Boule de suif, de Guy de Maupassant. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Elías Breeskin. Canciones: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar. Decorados José Rodríguez Granada. Montaje: Charles L. Kimball. Sonido: B. J. Kroger. Intérpretes: Esther Fernández, Ricardo Mantalbán, Carlos Orellana, Antonio Bravo, Stella Inda, Sally Blane, Eugenia Galindo, Emma Roldán, Miguel Inclán, Antonio R. Frausto, Angel T. Sala, Fernando Rosales, Trío Calavera, Catalina Fox. Producción José Luis Calderón y Manuel Rodríguez (director). Producciones México. Duración: 90 minutos. Otro título: *La diligencia*. Sinopsis: Durante la intervención francesa en México, María Inés y otras seis personas huyen en una diligencia rumbo a Veracruz. En una escala del camino, conoce a un teniente francés que se enamora de ella. María Inés le rechaza y el militar impide continuar el viaje. Convencida por los demás pasajeros, María Inés cede y la diligencia parte. Ante una batalla inminente, María Inés regresa a prevenir a los campesinos. En la lucha, el teniente francés cae herido y ella muere al tratar de ayudarlo.
- 1946. *El ahijado de la muerte*. Asistente de dirección: Ignacio Villarreal. Argumento: Foster, Janet y Luis Alcoriza. Fotografía: Jack Draper. Música: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar. Decorados: Gunther Gerszo. Montaje:

José M. Noriega. Sonido: Nicolás de la Rosa. Maquillaje: Armando Meyer. Intérpretes: Jorge Negrete, Rita Conde, Leopoldo Ortí, Tito Junco, Alejandro Ciangherotti, Emma Roldán, Francisco Jambrina, Manuel Dondé, Carlos Múzquiz, Daniel Pastor, Lupe Inclán, Ignacio Peón. Producción: Oscar Dancigers. Películas Anáhuac. Duración: 82 minutos.

Sinopsis: Un anciano narra a un grupo de revolucionarios la historia del caporal Pedro, su amor imposible con Marina, la hija del hacendado y sus luchas en la defensa de los humildes trabajadores de la hacienda en contra del capataz. Pedro huye de la hacienda y se une a un grupo de bandidos con quienes ataca la hacienda y rapta a Marina. Al final Pedro y Marina son perseguidos por el hermano de ésta y por el capataz. En un tiroteo en contra de los bandidos y de Pedro, disparan a Marina que muere en los brazos de Pedro. El anciano que es Pedro, concluye su narración y se une a los revolucionarios.

- 1946. *El canto de la sirena*. Asistente de dirección: Zacarías Gómez Urquiza. Argumento: Foster; Edmndo Báez y Álvaro Custodio (diálogos). Fotografía: Jack Draper. Música: Manuel Esperón. Decorados: Jesús Bracho. Montaje: Gloria Schoemann. Sonido: Javier Mateos. Maquillaje: Armando Meyer. Intérpretes: Los Kíkaros (Jesús Maza y Mario Caballero), Rosita Díaz Gimeno, Julián Soler, Tito Junco, Virginia Serret, Julio Villarreal, Rodolfo Acosta. Producción: Caricolor Film. Otros títulos: *Me enamoré de una sirena*, *Yo amé a una sirena*.
Sin Sinopsis.

Fichas de películas de Herbert Kline en México

Las fichas técnicas fueron tomadas de los créditos de la película y la información hemerográfica encontrada en la revista *Cinema Reporter*.

- 1941. *Forgotten Village* (Pueblo Olvidado). En colaboración con Alexander Hackenschimid. Asistente de dirección: Carlos L. Cabello. Comentario: John Steinbeck. Fotografía: Alexander Hackenschimid, Agustín P. Delgado y Felipe Quintanar (operador). Música: Hans Eisler. Narración: Burgess

Meredith. Producción: Kline y Rosa Harven Kline. Duración 67 minutos. Sinopsis: En el pueblo de Santiago vive una familia de campesinos, Ventura y Esperanza con sus hijos Paco, Juan Diego, Carlos, María y otra niña. La curandera, Trini, predice a Esperanza del nacimiento de un hijo varón. Paco enferma y piden la ayuda de Trini para que lo cure. Paco muere, pero Juan Diego está preocupado porque comienzan a enfermar varios niños del pueblo con los mismo síntomas. Ante esta preocupación habla con el maestro de la escuela y éste le explica que es el agua contaminada del pozo. El maestro trata de explicar al pueblo que es el agua contaminada lo que está causando la enfermedad en los niños, Trini, la curandera, desmiente esto diciendo "Que no tiene sentido creerle a un hombre joven" alegando que tiene una cura mejor a base de menjurjes. Juan Diego apoya la idea del maestro. El maestro trata de convencer al pueblo de que se necesita suero de caballo para curar el mal. El maestro les dice que urge la asistencia médica para curar a los infectados. María enferma y Juan Diego va a buscar a un médico a la Capital para curar a su hermana. Allí convence a las autoridades médicas de que lleven el suero al pueblo. Juan Diego saca a María de su casa y la lleva con el doctor. Al ser vacunada la niña se salva, pero Ventura se enoja con Juan Diego y lo saca de la casa. Juan Diego influenciado por su maestro, deja el pueblo, para estudiar y ser más útil en el futuro de los suyos.

- 1942. *Cinco fueron escogidos*. Asistente de dirección: Agustín P. Delgado y Carlos L. Cabello. Argumento: Xavier Villaurrutia y Rafael M. Muñoz, s/historia de Budd Schulberg. Fotografía: Jack Draper. Música: Raúl Lavista. Decorados: Luis Moya. Montaje: Rafael Portillo. Sonido: Howard Randall, Jesús González Gancy y Rafael Luis Esparza. Intérpretes: Joaquín Pardavé, Julio Villarreal, Andrés Soler, Fernando Cortés, José Morcillo, María Elena Marqués, Ricardo Montalbán, Antonio Bravo, Rafael Icardo, Angel T. Sala. Producción: Lic. Pedro Del Villar, Juan H. Carreón (supervisor) y Jesús M. Centeno (director). Alpha Films. Otro título: *Los rehenes*. Sinopsis: Retrata la invasión a Yugoslavia por parte de los Nazis en el mes de marzo de 1941 y cómo el pueblo reacciona ante las exigencias de éstos en la ocupación. El alcalde del pueblo se ve forzado a

elegir a las cinco personas más significantes del pueblo, pues al no encontrar el responsable del asesinato de un soldado nazi, cinco son los que pagarán con su vida.

Bibliografía

Ayala Blanco, Jorge, *et al.*, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, México, Filmoteca de la UNAM, 1980.

García R., Emilio, *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II, México, Colección Cultura Universitaria UAM, 1988, p. 206.

Ramírez, Gabriel, *Norman Foster y los otros. Directores norteamericano en México*, México, UNAM, 1992.

Sadoul, George, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 1972.

Revistas

Cinema Reporter (enero de 1940- diciembre1946)

Cine Mundial (enero de 1941- 1946)

Documentos electrónicos

Francisco, Calvo Serraller, "La Escuela de Nueva York, un marco más que un estilo", *El país*, 31 de octubre de 1987, Dirección URL: http://elpais.com/diario/1987/10/31/cultura/562633203_850215.html [Consulta: 29 de septiembre de 2014].

Tom Vallance, "Obituary: Herbert Kline", *The Independent*, 18 de febrero de 1999, Dirección URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-herbert-kline-1071512.html> [consulta: 24 de septiembre de 2014].

Juan Salas, "Henri Cartier-Bresson Film Found in ALBA Archive", *The Volunteer*, 6 de marzo de 2010, Dirección URL: <http://www.albavolunteer.org/2010/03/henri-cartier-bresson-footage-%E2%80%A8found-in-alba-archive/> [consulta: 8 de septiembre de 2014].

Elaine Wood, "Herbert Kline; Pioneering Documentary Filmmaker", *Los Angeles Times*, 12 de febrero de 1999, Dirección URL: <http://articles.latimes.com/1999/feb/12/news/mn-7390> [consulta: 29 de septiembre de 2014].

Capítulo IV El punto de vista fílmico de Kline y Foster

4. Análisis comparativo

El siguiente capítulo pretende conocer el punto de vista fílmico de los realizadores estadounidenses mediante un análisis comparativo entre las imágenes con detalle narrativamente significativo dentro de las escenas más representativas de *Pueblo Olvidado* (1941) de Herbert Kline con *La perla* (1947) de Emilio Fernández; *El ahijado de la muerte* (1946) de Foster con *Los de debajo* (1940) de Chano Urueta. En las cuales se resalta el tema de otredad (mexicano/estadounidense; mexicano/extranjero; mexicano/criollo; rural/urbano).

Entender cuál fue el punto de vista fílmico de los realizadores estadounidenses en el cine mexicano nos ayudará a determinar de qué forma Kline y Foster mostraron el ambiente rural mexicano, a través de una visión colonialista, en la cual nuestro país no tenía el “desarrollo” occidental debido a nuestra cultura sumergida en creencias ancestrales y/o a nuestra economía en vías de progreso. Esta mirada, en algunos casos, tiene influencia en el punto de vista fílmico de los realizadores mexicanos y se ve reflejado en nuestro cine, ejemplo: *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956), que en suma construyeron un concepto de lo indígena marcado por el punto de vista de los colonizadores, hasta hoy vigente (*La India María*), de las cuales sobresale lo negativo de ser indígena.

Se eligieron las películas: *La perla*, *Pueblo Olvidado*, *El ahijado de la muerte* y *Los de abajo*, por dos características generales: ilustran de manera exótica la ignorancia mexicana; segundo, los personajes están situados en medio de la desolación, el aislamiento y lo conflictivo que es vivir en un país con desigualdad social y rezago de educación.

4. Análisis comparativo

El método comparativo (de la comparación o contrastación) consiste en poner dos o más fenómenos, uno al lado del otro, para establecer similitudes y diferencias para sacar conclusiones que definan un problema o establezcan caminos futuros para mejorar el conocimiento de algo.

A partir de la definición de método comparativo “Análisis sistemático de pequeño número de casos, lo cual ofrece una base más fuerte para la evaluación de

hipótesis de la que ofrecen los estudios de caso. A pesar de la limitación de tener varias variables que casos, el método comparativo permite una comparación sistemática que, si se utiliza correctamente, puede contribuir a juzgar entre explicaciones opuestas.”²¹¹

Para este fin, se seleccionaron dos imágenes de dos escenas tanto de *La perla* como de *Pueblo olvidado*; una imagen de una escena tanto de *Los de abajo* y *El ahijado de la muerte*. Lo que interesa es contraponer los puntos vista fílmico de los realizadores estadounidenses y el de los realizadores mexicanos, para conocer su visión del México rural.

Similitudes entre *La Perla* y *Pueblo Olvidado*:

- Género cinematográfico: rural
- Contexto social: Sexenio de Manuel Ávila Camacho, Política del Buen Vecino, Segunda Guerra Mundial y Época de Oro del Cine Mexicano.
- Espacio pictórico: *Pueblo olvidado* (pueblo en las montañas, carece de pavimento, las casas son de piedra); *La perla* (pueblo en la costa, las casas son de palma).
- Tiempo: No definido, sin embargo refleja las políticas culturales de la época del sexenio de Manuel Ávila Camacho.
- Realizadores: Kline de nacionalidad estadounidense y Fernández de nacionalidad mexicana.
- Escritor: John Steinbeck de nacionalidad estadounidense, escritor de ambas películas.

²¹¹ David Collier, “Método comparativo”, *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, Núm. 01, California, Universidad de Berkeley, enero, año 1992, pp. 21-24.

Similitudes entre *El ahijado de la muerte* y *Los de abajo*:

- Género cinematográfico: rural y tema revolucionario
- Contexto social: Sexenio de Manuel Ávila Camacho, Política del Buen Vecino, Segunda Guerra Mundial y Época de Oro del Cine Mexicano.
- Espacio pictórico: Provincia, campo, haciendas, chozas de adobe y madera.
- Tiempo: Revolución Mexicana, 1910.
- Realizadores: Foster de nacionalidad estadounidense y Chano Urueta de nacionalidad mexicana.

Estructura del análisis comparativo:

- Relación entre ambas películas en términos de argumento, personajes y el tema de las escenas seleccionadas. (Descripción de los personajes a analizar).
- Contexto histórico donde se desarrollan las cuatro películas (expuesto en el capítulo dos).
- Posición de cámara (espacio escenográfico, movimiento de cámara, miradas, selección de un detalle narrativamente significativo).
- Encuadre (plano encuadre, ángulo, toma, música, diálogos, sonido).
- Perspectiva narrativa: imagen y narración; secuencia y simultaneidad; relato en el espacio e imagen y sentido.
- Modos de representación.
- Comentario personal.

Argumento de *Pueblo Olvidado* (1941) de Herbert Kline

Situación narrativa: modulada por una instancia narrativa real, queda fuera de cuadro.

Duración: 1:05:05 min.

En el pueblo de Santiago vive una familia de campesinos, Ventura y Esperanza con sus hijos Paco, Juan Diego, Carlos, María y Santiago. La mujer sabia, Trini,

predice a Esperanza del nacimiento de un hijo varón. Paco se enferma del estómago, por lo que Esperanza y Ventura piden ayuda de Trini para que lo cure. Juan Diego está preocupado porque comienzan a enfermar varios niños del pueblo con los mismos síntomas.

Ante esta preocupación habla con el maestro de la escuela y éste le explica que es el agua contaminada del pozo. El maestro trata de explicar al pueblo que es el agua contaminada lo que está causando la enfermedad en los niños. Trini, la curandera, desmiente esto diciendo “Que no tiene sentido creerle a un hombre joven”, alegando que tiene una cura mejor a base de una “cura ancestral”.

Ventura y Esperanza deciden que Paco sea sanado por la curandera, pero el remedio de Trini no sirve y Paco muere. Nace Santiago, hermano de Juan Diego. Siguen muriendo muchos niños a causa del agua contaminada. Debido a que la gente de Santiago comienza a sentir temor, realizan una procesión con Cristo y los Santos.

Juan Diego y su maestro preparan una proyección para explicar a la gente del pueblo la causa de muerte de los niños y la cura, el maestro trata de persuadir al pueblo de que el hombre de ciencia puede ayudarlos. El maestro trata de convencer al pueblo de que se necesita suero de caballo para curar el mal y que urge la asistencia médica para atender a los infectados.

María enferma y más niños del pueblo, Juan Diego va a buscar a un médico a la Capital para sanar a su hermana. Trini comienza a tratar a los niños con piel de víbora. Allí convence a las autoridades médicas de que lleven el suero de caballo al pueblo. Los doctores y una camioneta con medicamento llegan a Santiago, pero no son bien recibidos en el pueblo.

Por ello Juan Diego saca a María de su casa, a escondidas y la lleva con el doctor. Ventura reacciona negativamente al ver que Juan Diego vacuna María. Ésta se salva, no obstante Ventura se enoja con Juan Diego y lo corre de la casa diciéndole “Tú estás en contra de tu familia y de tu comunidad, tus amigos nos

están envenenando (refiriéndose a los doctores). Tú no perteneces a nosotros, regresa con tus amigos los doctores”. Juan Diego se va de su casa y busca al maestro, mismo que lo convence de irse con los doctores a estudiar y ser más útil en el futuro para los suyos.

Descripción de personajes en conflicto (principales)

- Juan Diego: El mayor de cuatro hermanos. Curioso y preocupado por los demás. Le gusta estudiar. No cree en las tradiciones culturales y ancestral de su comunidad.
- Esperanza: Fiel a sus creencias. Madre de Juan Diego.
- Ventura: Autoritario. Cualquier situación o creencia nueva para él significa un peligro. Padre de Juan Diego y esposo de Esperanza.
- Trini: Vengativa con miedo a perder el poder de la gente del pueblo, intrigante. La mujer sabia del pueblo.
- Maestro: Preocupado por la educación de los niños del pueblo. Mentor de Juan Diego. Cree en el progreso. Maestro de la escuela.
- María: Hermana pequeña de Juan Diego.

Escenas a analizar de *Pueblo olvidado*

Escena: Paco cae enfermo y es atendido por Trini

Minuto.- 17:58- 20:25

Duración.- 2:27 minutos

Narrador off: Paco estaba enfermo y frío y Juan Diego lo observó.

Imagen: Juan Diego y Paco están acostados sobre el petate. Juan Diego observa a su hermano dormido con dolencias. Ventura va a apagar la luz de Juan Diego y Paco. Al día siguiente llega Trini acompañada de una niña a la casa de Juan Diego, para curar a Paco.

Narrador off: La mujer sabia llegó a curar a Paco en la mañana. Trini llegó con hierbas y magia. Trini dice: es el aire ácido, va a vivir en su estómago. Voy a preparar una cura ancestral que mi abuelo heredó de su abuelo. Mientras hierve

las hierbas hay que pasar el huevo por su cuerpo. Se paciente Paco, dijo la madre, estarás bien. Ven al huevo, ven dolor en el huevo.

Imagen: Trini frota el huevo sobre el estómago de Paco y pega su boca al huevo mientras sigue en el estómago. La niña que viene con Trini sigue echando aire al fuego que hierve la cura ancestral.

Narrador off: Ahora ella rompe el huevo. Les mostraré, aquí, aquí están. Tú estarás bien.

Imagen: Esperanza y la curandera le enseñan a Paco el huevo estrellado en una vasija, donde se encuentra el mal.

Imagen: Juan Diego saca agua del pozo.

Imagen 1, Trini cura a Paco con hierbas.



Imagen 2, Trini cura a Paco con un huevo.



Escena: Juan Diego lleva a María (su hermana) con el doctor

Minuto.- 58:52- 1:00:37

Duración.- 2:45 minutos

Imagen: un grupo de doctores observan cómo el Doctor revisa a María, la hermana de Juan Diego, mientras María está acostada.

Narrador off: Podemos salvarla. Ella estará bien de nuevo.

Imagen: Doctor inyecta a María. Le pide a la enfermera que prepare un paquete de medicinas, mientras el doctor habla con Juan Diego.

Doctor: Aquí están las medicinas, úsalas cuando puedas. No olvides el pozo, incluso si olvidas desinfectarlo en la noche. Puedes llevártela a casa, ella estará bien.

Imagen: Juan Diego y el Doctor se estrechan la mano para despedirse. Y se lleva a María cargando.

Imagen 3, Doctor inyecta a María.



Imagen 4, Enfermera prepara paquete de medicinas.



En estas dos escenas de *Pueblo olvidado* se puede apreciar la otredad (rural/urbano, indígena/extranjero) en los siguientes puntos:

- La medicina ancestral de las comunidades indígenas es menospreciada y la medicina de la ciencia (el progreso) es enaltecida.
- Las curas indígenas de Trini son retratadas de manera exótica con utensilios como hierbas, inciensos, huevos y piel de víbora. Contra el tratamiento médico de un doctor de raza blanca, con instrumentos como automóvil, enfermeras y medicinas.
- Con la curas ancestrales los niños mueren, con las curas de la medicina (ciencia), los niños se salvan. Lo cual demuestra que si los niños son tratados con curas ancestrales morirán y si son tratados con medicina occidental se salvarán.
- Se contraponen: curas y creencias ancestrales contra ciencia.
- Los indígenas de Santiago están renuentes a estudiar o aprender los nuevos adelantos de la ciencia y del mundo urbano. Tienen miedo a la medicina y a las personas foráneas, que en esta película representan el progreso.
- Juan Diego y su Maestro son discriminados por el pueblo ya que creen en la ciencia y en la educación.

- Juan Diego abandona el pueblo para incorporarse a la urbanización, educación y progreso social.

Argumento de *La Perla* (1947) de Emilio Fernández

Situación narrativa: personaje narrador, es decir, el mismo acontecimiento está contado por los personajes.

Duración: 1:25:49 min.

Quino es un pescador casado con Juana y tienen un bebé de nombre Juanito. Llevan días sin poder pescar porque el mar “está picado”, además de que a Juanito le acaba de picar un alacrán. Lo llevan al doctor, pero éste es un codicioso extranjero que se niega a proporcionarles atención. Sin embargo Juanito es salvado por la curandera de la aldea. Quino y Juana salen de pesca y encuentran un perla enorme en el fondo del mar.

En el pueblo se comienza a correr el rumor del tamaño de la perla que encontró Quino, hasta llegar al doctor del pueblo que le aconseja esconder la perla bien, porque se la quieren robar. El hermano del doctor reacciona furioso y manda a dos de sus maleantes para tratar de robarle la perla a Quino. Él sin saber que lo quieren robar, va con el hermano del doctor a valuar la perla. No obstante el hermano del doctor y un grupo de amigos tratan de convencerlo de que la perla es una porquería que no vale nada. Quino, incrédulo, sale huyendo junto con su esposa y Juanito, pero tratan de matarlo. El compadre de Quino le aconseja venderles la perla al precio que ellos digan o de lo contrario huir, porque si no lo van a matar.

Juana, al ver el problema que significa la perla para su familia, le pide a Quino que tiré la perla al mar, a lo que Quino se niega porque Juanito tiene que aprender a leer y a escribir. El hermano del doctor, se empeña en quitarle la perla y envía dos de sus hombre a robarla. Quino es asaltado por los dos maleantes, pero en defensa de su vida y de la perla mata a uno.

Quino y Juana deciden huir del pueblo donde viven, pero les es imposible porque el mar está picado y los persiguen el doctor y su hermano para quitarles la perla. El doctor es asesinado por su hermano y éste continúa la persecución de Quino y Juana. El hermano del doctor dispara a Juanito y Quino lo mata. Al final Juana y Quino regresan al pueblo y avientan la perla al mar desde el peñón más alto.

Descripción de personajes (principales) en conflicto

- Quino: Hombre trabajador que ama a su familia, deseoso de una vida mejor para su hijo y su esposa. Sabe que el dinero es la llave para poder tener conocimientos y una vida digna para su hijo. Valiente y fiel.
- Juana: Mujer abnegada y amorosa de su familia. Obedece a su esposo siempre. Valiente y decidada.
- Doctor: Extranjero, siente especial debilidad por el dinero y las joyas preciosas. Para él la salud es una mercancía. Es racista.
- Hermano del doctor: Ambicioso, déspota y racista.

Escenas a analizar de *La Perla*

Escena: Quino y Juana llegan a casa del doctor para curar a su bebé

Minuto.- 11:34-14:12

Duración: 2 minutos con 38 segundos

Sirvienta del Doctor abre la puerta.

Quino: Queremos ver al doctor

Sirvienta: El doctor no está

Juana: Lo picó un alacrán y está muy malo. A lo mejor se me muere mi hijito.

Sirvienta: Ya se lo dije, no está el doctor.

Sirvienta trata de cerrar la puerta, pero una paciente sale.

Juana: Por favor no sea mala (dirigiéndose a la sirvienta).

Paciente mujer: ¿Qué tiene?

Juana: Fue un alacrán señorita y se me puede morir. Los alacranes matan a los niños.

Paciente mujer: El doctor sí está y tú lo sabes muy bien (dirigiéndose a la sirvienta).

Paciente mujer se va.

Sirvienta (dirigiéndose a Quino y a Juana): ¿Traen dinero?

Quino y Juana se voltean a ver, Quino le quita la medalla del cuello al bebé y se la entrega a la Sirvienta. Sirvienta cierra la puerta y va a la recámara del Doctor.

Doctor (molesto): ¿Qué demonios pasa ahora? Ya ni puede uno desayunar ahora ¿Qué pasa?

Sirvienta: Ahí están dos indios con su chamaquito, dicen que le picó un alacrán.

Doctor (molesto): Me lleva, y nada más me falta que me traigan a curar animales ¿Qué se están creyendo que soy veterinario? A quién tengo que curar ¿al indio o al alacrán? La gente se cree que voy a desperdiciar mi tiempo con sus achaques. Nunca pagan, nunca saben lo que cuesta la carrera de médico.

Sirvienta, le entrega la medalla.

Sirvienta: Me dieron esto.

Doctor avienta la medalla.

Doctor: Estos indios no tienen dinero. Nunca en su vida van a tener un centavo.

Sale la sirvienta con Quino y Juana.

Sirvienta: El doctor no está.

Quino: Pero el chamaco está muy malo ¿Cuándo va a estar el doctor?

Sirvienta: No va a estar.

Sirvienta le avienta la medalla en la cara a Quino y cierra la puerta. Quino da un puñetazo a la puerta.

Imagen 5, Doctor se niega a atender al bebé de Quino



Escena: Doctor se entera que Quino y Juana tienen una perla

Minuto.- 29:41-30:12

Duración: 31 segundos

Doctor: ¿Dónde está el niño enfermo? ¿Dónde está el niño enfermo? Yo soy el médico, ya saben ustedes. Miren no más que enfermo está.

Hombre: Si no está enfermo, ya se alivió. Ella lo curó.

Doctor: Con una piel de víbora por supuesto.

Curandera: Usted es médico y ha de saber que el cuero de culebra se usa para la reuma.

Doctor ser ríe.

Doctor: He estado enfermo, acabo de saber lo del niño. Es picadura de la alacrán, hay que revisarlo, te digo.

Doctor se lleva al niño en otro cuarto.

Imagen 6, Doctor se entera que Quino tiene la perla.



Imagen 7, Curandera responde a burla del Doctor.



En estas dos escenas de *La perla* se puede apreciar la otredad (indígena/extranjero) en los siguientes puntos:

- Las curas ancestral de las comunidades indígenas es enaltecida, mientras que la medicina de la ciencia (el progreso) es representada por un doctor que ve a la salud como una mercancía.
- La curandera indígena, presta ayuda desinteresada a Quino y a Juana para salvar al bebé, no importa si pagarán por sus servicios. El Doctor extranjero no presta sus servicios médicos siempre hasta no asegurar la paga de sus servicios.
- El bebé de Quino se salva gracias a las curas ancestrales.
- El pueblo de Quino no tienen acceso a los servicios médicos por no tener capacidad económica para solventarlos. Los extranjeros tienen el control de la medicina.
- Se contraponen: curas y creencias ancestrales contra ciencia.
- Los indígenas no tienen acceso a la educación debido a la marginación que ejercen los hacendados sobre ellos. Sin embargo, los indígenas saben lo valioso de aprender a leer y escribir.
- La perla significa para Quino el acceso a la educación de su hijo. La perla para el extranjero simboliza dinero. 3

Comparación Punto de vista fílmico

1. Posición cámara en *Pueblo Olvidado*. Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

Las imágenes 1, 2, 3 y 4 muestran:

- Espacio escénico, en los cuatro fotogramas se desarrolla la acción en una choza.
- Movimiento de cámara de tipo dramático, los objetos para curar son los importantes: las hierbas, el huevo, la jeringa y las medicinas.
- Miradas. No existen miradas a la cámara, pues es de estilo documental.
- Relevancia subjetiva de los personajes:
 - Trini cree en la sanación mediante curas ancestrales (hierbas o elementos de la naturaleza).
 - Doctor y Juan Diego creen en la curación de la salud mediante medicinas.

2. Encuadre. Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

El detalle narrativamente significativo recae en:

- Imagen 1 y 2: Plano detalle de las hierbas y el huevo.
- Imagen 3: Plano detalle de la jeringa
- Imagen 4: Plano grupal, primer plano de la caja de medicinas.

El ángulo de encuadre en las imágenes 1, 2, 3 y 4 es fijo. Las cualidades de la banda sonora de la película es tener música de fondo, *narrador off* e inexistencia de sonidos en toda la película.

3. Perspectiva narrativa

Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

Imagen 1 Plano detalle de las hierbas y manos de Trini.

Imagen narración

- Lo que se muestra: manos de Trini que escogen hierbas de una bolsa.
- Lo que se dice: Narrador off: Prepararé una cura ancestral.

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción: la narración de la película es estilo documental, por lo que da la impresión de tiempo sintético.

Relato en el espacio

- Acto: Trini escoge las hierbas de su bolsa.
- Situación: Trini llega a la casa de la familia de Juan Diego a curar a Paco, con curas naturales ancestrales.

Imagen y sentido

- Se muestra a Trini como la mujer anciana del pueblo, la cual cree en creencias metafísicas y supersticiosas.

Imagen 2 Trini cura a Paco con hierbas y huevo.

Imagen narración

- Lo que se muestra: manos de Trini que escogen hierbas de una bolsa.
- Lo que se dice: Narrador off: Prepararé una cura ancestral.

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción: la narración de la película es estilo documental, por lo que da la impresión de tiempo sintético.

Relato en el espacio

- Acto: Trini escoge las hierbas de su bolsa.
- Situación: Trini llega a la casa de la familia de Juan Diego a curar a Paco, con curas naturales ancestrales.

Imagen y sentido

- Se muestra a Trini como la mujer anciana del pueblo, la cual cree en dogmas metafísicos y supersticiosos.

Imagen 3 Plano detalla mano del doctor inyectando a María.

Imagen narración

- Lo que se muestra: María está recostada mientras la mano del Doctor inyecta en su brazo la medicina.
- Lo que se dice: Narrador off: No hay diálogos.

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción: la narración de la película es estilo documental, por lo que da la impresión de tiempo sintético.

Relato en el espacio

- Acto: Doctor inyecta a María para curarla.
- Situación: Juan Diego llega a la choza del Doctor, para que éste cure a María con medicinas.

Imagen y sentido

- Se muestra al Doctor como un hombre de ciencia, actual y moderno, con un equipo de personas que buscan ayudar a los enfermos. Juan Diego quiere aprender, pues cree en la ciencia y no en las tradiciones y prácticas de su pueblo, respecto a salud y enfermedad.

Imagen 4 Enfermera empaca medicina para Juan Diego.

Imagen narración

- Lo que se muestra: Enfermera guarda medicina, mientras el Doctor da instrucciones a Juan Diego.
- Lo que se dice: Narrador off: No hay diálogos.

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción: la narración de la película es estilo documental, por lo que da la impresión de tiempo sintético.

Relato en el espacio

- Acto: Enfermera guarda medicina en cajas mientras el Doctor da instrucciones de cuidado a Juan Diego.
- Situación: Juan Diego llega a la choza del Doctor, para que éste cure a María con medicinas.

Imagen y sentido

- Se muestra al Doctor como un hombre de ciencia, actual y moderno, con un equipo de personas que buscan ayudar a los enfermos. Juan Diego quiere aprender, pues cree en la ciencia y no en las tradiciones y prácticas de su pueblo, respecto a salud y enfermedad.

1. Posición cámara en *La Perla*.

Imágenes que incluyan un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

Las imágenes 6 y 7 muestran:

- Espacio escénico, se desarrolla la acción en una choza del puerto.

Imagen 5

- Espacio escénico, se desarrolla la acción en la casa del Doctor.

Las imágenes 5, 6 y 7 muestran:

- Movimiento de cámara de tipo dramático, expresan la tensión mental de los personajes.

Imagen 5

- Miradas. El doctor mira con enojo a la sirvienta.

Las imágenes 6 y 7 muestran:

- Miradas. Curandera establece contacto visual con el Doctor para expresar su asombro. Doctor establece contacto visual con la Curandera para expresar burla sobre lo que dice.
- Relevancia subjetiva de los personajes en imagen 5, 6 y 7:
 - El Doctor es una persona racista y no tiene intenciones de curar a los enfermos si estos no tienen dinero.
 - La mujer manifiesta su sabiduría e inteligencia.

2. Encuadre en *La perla*

Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

El detalle narrativamente significativo recae en:

- Imagen 5: Plano medio del Doctor y plano americano de la sirvienta.
- Imagen 6 y 7: Ángulo contrapicado de la Curandera y el Doctor.

El ángulo de encuadre en las imágenes 5, 6 y 7 es fijo. Las cualidades de la banda sonora de la película es tener música de fondo, diálogos y sonido.

3. Perspectiva narrativa en *La perla*

Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

Imagen 5 Doctor se niega a atender al bebé de Quino.

Imagen narración

- Lo que se muestra: Doctor acostado, comiendo en su cama mientras la Sirvienta le avisa que llegaron Quino y Juana con su bebé.
- Lo que se dice: Doctor: Me lleva. Nada más falta que me traigan a curar animales ¿Qué se están creyendo que soy veterinario? ¿A quién tengo que curar? ¿Al indio o al alacrán? La gente qué se cree, que voy a desperdiciar mi tiempo con sus achaques. Nunca pagan, nunca saben lo que cuesta la carrera de médico.

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción.

Relato en el espacio

- Acto: Doctor come mientras Sirvienta le avisa que Quino y Juana llegaron con su bebé, quien ha sido picado por un alacrán.
- Situación: Quino y Juana van a buscar al Doctor porque su bebé ha sido picado por un alacrán.

Imagen y sentido

- Se muestra al doctor como racista y avaricioso.

Imagen 6 Doctor se entera que Quino tiene la perla

Imagen narración

- Lo que se muestra: Doctor se burla de Curandera.
- Lo que se dice: Doctor refiriéndose a cómo curó la Curandera al hijo de Quino: Con piel de víbora, por supuesto.

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción.

Relato en el espacio

- Acto: Doctor se burla de la Curandera.
- Situación: Doctor se entera que Quino tiene la perla y utiliza el pretexto de ir con él para curar a su bebé para así obtener la Perla.

Imagen y sentido

- Se muestra al doctor como racista y avaricioso.

Imagen 7 Curandera responde a burla del Doctor

Imagen narración

- Lo que se muestra: Curandera responde a burla del Doctor.
- Lo que se dice: Curandera: Usted es médico y a de saber que el cuero de culebra se usa pa' la reuma.

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción.

Relato en el espacio

- Acto: Curandera se defiende de comentario burlón del Doctor.
- Situación: Doctor se entera que Quino tiene la perla y utiliza el pretexto de ir con él para curar a su bebé para así obtener la Perla.

Imagen y sentido

- La Curandera se revela como sabia e inteligente.

4.Comparación de modos de representación según la otredad y las teorías poscoloniales.

Pueblo olvidado es una película de propaganda social, de educación a través del cine. *La Perla* es un filme de ficción en la cual se idealiza al salvaje frente a los civilizados y poderosos. Por lo tanto es evidente el punto de vista fílmico de cada director. Kline promueve la modernidad, el avance, el desarrollo mediante las bondades de la ciencia. En cambio Fernández trata de revindicar y promover la mirada idílica de la gente sencilla, el mito del buen salvaje, por ello la medicina tradicional es efectiva. La diferencia entre ambos puntos de vista fílmicos es clara, por lo que a continuación se mostraran a detalle las cuestiones de otredad planteadas en ambos filmes.

Para Kline en *Pueblo Olvidado* la curandera ocupa la piel de víbora sin obtener resultados, mientras que en *La perla* cuando el Doctor trata de ridiculizar el uso de piel de víbora para curar, la curandera revindica la función de esta cura tradicional. Estas dos posturas se contraponen porque para Fernández la sabiduría ancestral

de los curanderos en los pueblos es efectiva. Mientras en *Pueblo Olvidado* se busca dar el mensaje de que la ciencia y la modernidad son las claves para el progreso de la gente. En *La perla* se muestra a los doctores y la ciencia, como tramposos, inhumanos y racistas.

El punto de vista de Herbert Kline deja claro que las tradiciones y conocimientos ancestrales son inútiles, pues tienen bases supersticiosas; lo que se contrapone al discurso de Emilio Fernández donde el indígena tiene aspiraciones de aprender a leer, de vivir mejor, conocer; es decir, de superación, pero los extranjeros y los hombres de ciencia no permiten que los indígenas se superen, pues se aprovechan de su ignorancia para robarles y mantenerlos en la marginación. En Pueblo Olvidado los foráneos ayudan a Juan Diego a abandonar su pueblo para que se supere, ya que su papá y la gente del pueblo no ve con buenos ojos la educación.

En el discurso de Kline, el hombre blanco, el Doctor y su equipo ayudarán a los pueblos a que salgan de su ignorancia, pues las curas ancestrales los llevan a la muerte. En el discurso de Fernández las ganas de superarse económicamente de Quino y Juana, ocasionan la muerte de su bebe y una serie de problemas con los ricos extranjeros del pueblo. Para Kline el pueblo de Santiago no cree en la ciencia ni en el hombre blanco pues son un peligro que los llevará a la muerte; sin embargo, Juan Diego al creer en la ciencia, representa el futuro y el progreso que puede salvar al pueblo de Santiago.

El punto de vista fílmico de Kline hace presente la carga despectiva del bárbaro, pues Trini, es personificada como mentirosa, ignorante, incoherente y ambiciosa. Al contrario del discurso de Fernández, el Doctor se personifica como un extranjero ignorante de la cultura y tradiciones mexicanas, en este caso de la medicina alternativa, y por eso trata de menospreciarla burlándose de la Curandera.

El punto de vista fílmico de la autorepresentación de Emilio Fernández recae en el hecho de que los indígenas tienen ganas de conocer, de aprender a leer y a

escribir, pero se les ha negado el derecho, pues cuando Quino y Juana tienen el poder adquisitivo para cambiar su situación de desigualdad, los extranjeros, el Doctor y su Hermano, tratan de engañarlos, los persiguen, los acorralan y buscan matarlos por la perla. Los sueños de superación social de Quino no suceden, pues ¿Por qué un indígena habría de superarse?

El punto de vista fílmico de Kline sobre la representación del otro, culpa a los indígenas de la muerte de sus hijos porque viven en condiciones insalubres. Sin embargo, el director no muestra el problema de fondo, la falta de agua potable y servicios provoca esas condiciones en el pueblo. Hay un problema de gobierno y no tanto de ignorancia. El director simboliza la esperanza del progreso en Juan Diego, quien decide unirse a la ciencia.

El lugar que Kline describe no tiene caminos ni hospitales ¿Qué referencia podría tener un indígena de un hospital si no sabe qué es? ¿Cómo podría aceptar un indígena un tratamiento médico si no sabe qué es ni en qué consiste? El director ridiculiza a los personajes de Trini y Ventura, mostrándolos como ignorantes y supersticiosos. Juan Diego se salva de estos calificativos porque él sí quiere estudiar y cree en la ciencia. Al final el discurso de Kline desvaloriza y descalifica la vida y costumbres de los indígenas de Santiago, a Juan Diego y a su Maestro, los absuelve de la ignorancia y baja cultura de los demás habitantes del pueblo, pues ellos creen en la cultura occidental y quieren pertenecer a ella.

En *Pueblo Olvidado* y *La perla* pudimos notar que ambas películas muestran dos realidades similares, pero ante dos puntos de vista fílmicos que contrastan entre el progreso y la forma de vida autóctona de los pueblos indígenas. En *La perla* se apela a que los pueblos indígenas podrían ser sustentables sin la intervención extranjera y en *Pueblo Olvidado* los pueblos indígenas están condenados a vivir sin la mediación extranjera.

Argumento de *El ahijado de la muerte* (1946) de Norman Foster

Situación narrativa: personaje narrador, es decir, el mismo acontecimiento está contado por los personajes.

Duración: 1:19 min.

En una narración circular, en donde la historia arranca del presente y va al pasado con *Flash back*, un anciano narra a un grupo de revolucionarios la historia del caporal Pedro, las injusticias que comente Julio, el dueño de la hacienda, en contra de sus trabajadores y su amor con Marina, hermana de Julio. Cuando llega Julio le exige a Pedro que tienen que aumentar la productividad de la hacienda, sin importar la explotación laboral, a lo que Pedro se niega. Pedro habla con Marina y le expresa la inconformidad de la gente de la hacienda por los maltratos de Julio a los trabajadores. Marina se queja con Julio y éste al verse ofendido nombra a Pedro, peón, y a Carmelo el nuevo caporal.

Carmelo, abusa de su nuevo puesto por lo que intenta marcar con hierro a José, pero Pedro lo defiende y marca a Carmelo. Debido a este hecho Julio decide mandarlo a las minas, pero Marina al enterarse busca a Pedro para reunirse con él y aconsejarle que huya. Carmelo escucha que se reunirán y le avisa a Julio. Al llegar Pedro a la cita con Marina, Julio lo captura lo marca con hierro y lo manda al sótano para que muera de inanición. Dionisio se entera y va a salvarlo.

Al tratar de escapar, Pedro, le disparan los guardias y parece que las balas le rebotan por lo que crece la leyenda de que es el ahijado de la muerte. Pedro logra escapar y se encuentra con José, a quien le salvó la vida y pertenece a un grupo de bandidos, los cuales están planeando robarle a Julio. Pedro roba a Marina durante el festejo de día de muertos y se la lleva a la guarida en donde están todos los bandidos. Cuando Pedro está con Marina decide que se van a casar, pero el cura se niega a hacerlo en esas condiciones. Julio y Carmelo van a buscar a Marina. Julio encuentra el escondite, pero Pedro y Marina huyen, por lo cual son perseguidos.

Carmelo mata a Marina y Pedro a Carmelo, cuando cae por el barranco una avalancha de piedras cae sobre Julio y sus trabajadores. El anciano que es Pedro, concluye su narración y se une a los revolucionarios, con el fin del *Flash back* se cierra la narración, con la vuelta al presente en el que inició la historia.

Personajes

- Pedro: Caporal. Retador, honesto, justo, con conciencia social y vengativo. Enamorado de Marina.
- Dionisio: Borracho, fiel y mediocre. Padre de Pedro. Amoroso con su hijo.
- Julio: Dueño de la hacienda. Déspota, vengativo y ambicioso.
- Carmelo: Caporal que disfruta maltratar a los trabajadores. Vengativo, resentido y cobarde.
- José: Trabajador de la hacienda, cree en la amistad, busca venganza y tiene afecto por Pedro.
- Marina: No le gustan las injusticias. Sumisa. Está enamorada de Pedro.

Esc. Carmelo pregunta a los guardias por la huida de Pedro

Minuto.- 39:27-39:47

Duración: 20 segundos

Guardia 1: Y después pasó montado en el caballo blanco de la muerte, volaba, yo lo vi.

Guardia 2: Y no le tocan las balas. Le disparé muy cerca y no lo vi.

Caporal nuevo: ¡Ah, qué brutos! Si lo dejaron escapar.

Guardia 1: Pues cuando le iba a disparar movió las manos y me aventó un rayo en las patas.

Guardia 3: Tiene razón Dionisio, es el ahijado de la muerte.

Caporal nuevo: ¡Indios brutos! ¡Sígueme!

**Imagen 8 Guardias hablan de los hechos sobrenaturales
entorno a la huida de Pedro**



En esta escena de *El ahijado de la muerte* se puede apreciar la otredad (indígena/criollo) en el siguiente punto:

- Los guardias (de rasgos indígenas) le dan a la huida de Pedro una justificación supersticiosa debido a sus creencias mágico míticas, lo cual causa el enojo en el capataz, quien los ofende, pues considera que las explicaciones no pertenecen a la realidad.

Argumento de *Los de abajo* (1940) de Chano Urueta

Situación narrativa: personaje narrador; es decir, el mismo acontecimiento está contado por los personajes.

Duración: 91 minutos

Historia basada en la novela de Mariano Azuela, publicada en 1916. Durante la época de la revolución Demetrio Macías, cansado de los abusos de los federales y de vivir en la miseria, decide dejar a su mujer y a su hijo para ser líder de la revolución. Liderados por el capitán Anastacio Montañez, el recién formado ejército de campesinos toma como código saquear las casas para repartir las riquezas. Conforme van ganando batallas Demetrio se vuelve famoso y va subiendo de rango militar. El *Curro* (apodado así por su color de piel o por su apariencia de español) es desertor del ejército federal y ve una buena oportunidad de unirse a los rebeldes, en donde conoce a Demetrio, quien tiene una herida en la pierna.

Curro se salva de ser ejecutado por los hombres de Demetrio debido a que es estudiante de medicina y cura la pierna de Demetrio, quien lo incorpora al ejército y se vuelve su mano derecha. Camila es una joven pueblerina que le gusta a Demetrio, pero ella lo rechaza porque le gusta *Curro*. Sin embargo, *Curro* la rechaza. Conforme avanza la guerra Demetrio se comienza a volver borracho y mujeriego, su ejército está corrompido por el poder y la buena vida, pues el saqueo a las casas de los ricos y las victorias en las batallas despiertan los instintos de ambición dejando de lado los valores de la revolución. Cuando Camila es asesinada por una soldadera amante de Demetrio, éste decide regresar con su esposa y su hijo, pero de regreso a casa son emboscados y asesinados por los federales.

Personajes

- Demetrio Macías: Vengativo, honesto, valiente, casado y padre de un hijo. De aspecto indígena.
- Curro: Estudiante de medicina, ambicioso, racista, oportunista, cobarde. De aspecto criollo.
- Camila: Curiosa, sincera, no le gustan las injusticias. De aspecto indígena.

Esc. Camila recibe en su choza al Curro

Minuto: 27:21- 28:38

Duración: 2:53

Camila: Siéntese señor.

Camila sirve el agua hervida en la mesa

Curro: Gracias.

Curro comienza a limpiarse la herida de la pantorrilla, Camila observa maravillada.

Camila: Oiga, y quién lo enseñó a curar.

Curro: Es que yo iba a ser doctor, fui estudiante de medicina.

Camila ríe.

Camila: Cosa de morirse uno de risa. De modo que usted iba a ser doctor. ¿Pa' qué es eso del agua hervida? Y luego los trapos. Mire cuanta curiosidad pa' todo. Y eso que se echa en las manos.

Curro: Es alcohol muchacha, desinfectante y lo mismo que el agua hervida no contiene microbios. Los microbios son algo así como unos animalitos pequeñitos que viven en el agua.

Camila: Quesque, pues yo creía que el aguardiente no más pa' el cólico era bueno. Y que animales en el agua, uchi pues cuando ni yo miro nada.

Curro: Muchas gracias muchacha.

Camila: De nada señor.

Curro: Oye, y eso que cuentan, que todos los hombres de la revolución andan siempre muy bien armados y muy bien montados y de que reciben en sus haberes pesos duros de los que Villa está acuñando en Chihuahua. Todo eso ¿no es cierto, verdad?

Camila: Yo que ni sé de esas cosas. Todos los que he visto ha sido a ustedes.

Curro: Una veintena de encuerados y piojosos. Cabalgando en unas bestias decrépitas, con atadura de la cruz a la cola. Adiós muchacha.

Camila: Adiós señor.

Salen de la choza.

Mujer 1: Oye tú ¿Por qué no le das los polvos del amor? A ver si ansina cae

Camila: No, eso pa' usted.

Mujer 1: uhm... sí yo quisiera. Le tengo asco a los curros.

Imagen 9 El Curro se burla de Camila porque no sabe de la existencia de microbios.



En esta escena de *Los de abajo* se puede apreciar la otredad (indígena/criollo) en los siguientes puntos:

- Se muestra el retraso educativo entre indígenas y criollos.
- Para Camila (indígena) no existen los microbios ya que no son visibles, por lo tanto no cree en ellos.
- El *Curro* se burla de Camila por su falta de conocimientos y de los indígenas que tomaron las armas en la revolución, llamándolos “encuerados y piojosos.”
- Una mujer indígena invita a la brujería a Camila como solución ante el problema amoroso. Se contrapone a la visión científica del Curro.

Comparación Punto de vista fílmico

1. Posición cámara en *El ahijado de la muerte*.

Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

Las imagen 8 muestra:

- Espacio escénico, la acción se desarrolla en el exterior de una hacienda.
- Movimiento de cámara de tipo dramático, por la expresión subjetiva del punto de vista de los personajes.
- Miradas de sorpresa por parte del guardia, cuando cuenta la historia a Carmelo. Carmelo lo mira despectivamente.
- Relevancia subjetiva de los personajes:
 - Los habitantes del pueblo creen en leyendas y dan significados a sucesos reales mediante hechos mágicos.

2. Encuadre. Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

El detalle narrativamente significativo en la imagen 8 recae en:

- Plano medio de Guardia y Carmelo.

El ángulo de encuadre en la imagen es fijo. Las cualidades de la banda sonora de la película es tener música de fondo, diálogos y sonido.

3. Perspectiva narrativa

Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

Imagen 8 Guardias hablan de hechos sobre naturales en torno a la huida de Pedro.

Imagen narración

- Lo que se muestra: Guardia platica la historia fantástica de cómo se escapó el ahijado de la muerte (Pedro).

- Lo que se dice: Guardia 1: Pues cuando le iba a disparar movió las manos y me aventó un rayo en las patas. Guardia 3: Tiene razón Dionisio, es el ahijado de la muerte. Caporal nuevo: ¡Indios brutos! ¡Síganme!

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción:

Relato en el espacio

- Acto: Guardias explican a Caporal cómo se escapó Pedro.
- Situación: Pedro escapa de la cárcel.

Imagen y sentido

- Las creencias mágicas y supersticiosas sobre los hechos en el pueblo, son reveladas.

1. Posición cámara en *Los de abajo*.

Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

Imagen 9 El *Curro* se burla de Camila porque no sabe de la existencia de microbios.

Las **imagen 9** muestra:

- Espacio escénico, la acción se desarrolla en la choza de Camila.
- Movimiento de cámara de tipo dramático, por la expresión subjetiva del punto de vista de los personajes.
- Miradas. Camila mira con curiosidad y coquetería al *Curro*. *Curro* mira a Camila de una manera burlona.
- Relevancia subjetiva de los personajes:
 - Camila no sabe de ciencia sólo de remedios caseros y tradicionales de su región. *Curro* estudiante de medicina, se burla de la ignorancia de Camila y de la baja cultura de los revolucionarios.

2. Encuadre

Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

El detalle narrativamente significativo en la imagen 8 recae en:

- Plano americano de Camila y plano medio de *Curro*.

El ángulo de encuadre en la imagen es fijo. En esta imagen no hay música de fondo, sí hay diálogos y no hay sonido.

3. Perspectiva narrativa

Imagen que incluye un detalle narrativamente significativo dentro de la escena.

Imagen 9 El *Curro* se burla de Camila porque no sabe de la existencia de microbios.

Imagen narración

- Lo que se muestra: Camila prestando ayuda a *Curro* para su curación.
- Lo que se dice: *Curro*: Es alcohol muchacha, desinfectante, y lo mismo que el agua hervida, no contiene microbios. Los microbios son algo así como unos animalitos pequeñitos que viven en el agua. Camila: Quesque, pues yo creía que el aguardiente no más pa' el cólico era bueno. Y que animales en el agua, uchi pues cuando ni yo miro nada. *Curro*: Muchas gracias muchacha. Camila: De nada señor. *Curro*: Oye y eso que cuentan, que todos los hombres de la revolución andan siempre muy bien armados y muy bien montados y de que reciben en sus haberes pesos duros de los que Villa está acuñando en Chihuahua. Todo eso ¿no es cierto, verdad?

Secuencia y simultaneidad

- Tiempo ficción

Relato en el espacio

- Acto: *Curro* pide ayuda para curarse.
- Situación: *Curro* va a casa de Camila.

Imagen y sentido

- El rezago educativo de los indígenas y la burla que hacen los criollos de su falta de conocimiento occidental.

4.Comparación de modos de representación según la otredad y las teorías poscoloniales.

En el punto de vista fílmico de Norman Foster, en la película *El ahijado de la muerte*, sigue presente el otro como ignorante, por el apego a sus creencias, pues la justificación de nombrar al personaje de Pedro como el ahijado de la muerte es

porque su padre, Dionisio, hace un pacto con la muerte para que Pedro se salve de ésta.

Foster, trata de desmentir el hecho de leyenda con un significado verídico al por qué Pedro no se muere: se salva de un balazo en la hebilla del cinturón y no porque es el ahijado de la muerte. La mirada de Foster sobre México reafirma cómo somos vistos por los dominadores: la mayoría de sus pobladores rurales prefieren las creencias mágicas, místicas y la bebida alcohólica sobre los hechos científicos; un país que vive en la miseria y la falta de urbanización y progreso; un país ignorante.

Los de abajo trata de reivindicar a los indígenas, pues el punto de vista fílmico de Chano Urueta sobre la gente rica es sobre su falta de realidad. No obstante, está presente la ingenuidad y falta de educación de los revolucionarios (gente del campo que tomaron las armas). Los bandidos de Norman Foster creen en leyendas, los bandidos de Urueta creen en el dinero y en la posición social que lograrán después de la revolución.

Foster al igual que Urueta, recalcan el hecho de ser colonizados, pues el dueño de la hacienda en *El ahijado de la muerte* es un español y en *Los de abajo* el estudiante de medicina y periodismo es el *Curro*, llamado así por tener ascendencia española. El punto de vista fílmico de estos dos directores coincide en que el poder económico y social le pertenece a los colonizadores.

Foster retrata a los bandidos como ignorantes, mientras que Urueta los muestra como personas con sentido común y con una inteligencia militar limitada no por su ignorancia sino por la falta de estudios. Foster reafirma su punto de vista fílmico retratando a México como un *mexican curious*: día de muertos, leyendas, la muerte personificada por una señora amiga de los pobres y la denuncia del abuso del rico al pobre, del conquistador y el conquistado. Chano Urueta se centra en el abuso de poder de los militares, en el rezago educativo, en la falta de servicios urbanos en la zona rural de México; es decir, lleva implícita una crítica social, más allá de un suceso histórico.

Por último, el modo de percepción de los realizadores estadounidenses, deja de manifiesto la necesidad del sujeto colonizado a la internacionalización, es decir, ser como el otro, para poder acceder a las dichas del progreso y la civilización. En esta última etapa la ciencia, la higiene, los derechos humanos, la educación son las bases para construir un país avanzado. Las costumbres y la cultura ancestral no funcionan en un país de primer mundo, o en la época contemporánea.

Bibliografía Capítulo 4

Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, 1982.

Fernández Díez, Federico y José Martínez Abadía, *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1999.

Filmografía

Los de abajo (1940), Chano Urueta

Pueblo Olvidado (Forgotten village, 1941), Herbert Kline

El ahijado de la muerte (1946), Norman Foster

La perla (1947), Emilio Fernández

Conclusiones Generales

La teoría del punto de vista engloba el estudio del discurso significativo lo que ayudó a traducir e interpretar un juicio sobre lo representado mediante el desglose del discurso técnico (análisis audiovisual). Esto permitió centrar el estudio en las técnicas fílmicas y no entrar en terrenos de la narración cinematográfica para concentrarse en el discurso significativo del punto de vista fílmico.

Como vimos el discurso significativo del cine no es un ente aislado necesita ser explicado en un contexto y más cuando se habla del otro y la problemática del espejo y la alteridad cultural e histórica que sigue construyéndose a partir del concepto del bárbaro, en este caso, del colonizado. El poscolonialismo es una etapa que sigue vigente pues los colonizados hemos adoptado los modos de representación y los modos de percepción que utilizaron los colonizadores.

La época de oro del cine mexicano no hubiera sido de oro, sino hubiera sido por el contexto mundial: la Segunda Guerra Mundial permitió la migración de directores extranjeros a nuestro país y una bonanza sin precedentes por el apoyo económico y técnico que brindaron los Estados Unidos al cine mexicano y la migración de directores extranjeros a nuestro país.

Dicha situación geopolítica dominó en el cine nacional tanto en su forma, como en su contenido. Esta influencia se dio por tres motivos: el primero por los realizadores extranjeros que emigran a nuestro país; el segundo por los directores mexicanos que adoptan los estilos de los realizadores foráneos; y tercero debido a que la industria fílmica mexicana “se le había impulsado para combatir los regímenes totalitarios, como los del Eje, mediante la difusión de valores y los ideales de la libertad y la democracia, planteados desde la perspectiva aliada.”²¹²

El punto de vista fílmico de Kline y Foster es simplista y general en cuanto a la diversidad cultural, política y social de los pueblos mexicanos. Por ello no es posible que puedan plasmar la realidad del ambiente rural en México bajo la

²¹² Francisco, Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004, p. 179.

construcción de opuestos: civilizado/incivilizado, humano/salvaje, mexicano/estadounidense, latinoamericano/europeo, rural/urbano, indígena/español.

La idea de progreso (personajes conquistados y dominadores) se encuentra presente en la llamada época de oro de nuestro cine. La representación del otro desde el punto de vista fílmico de Kline y Foster está determinado por relaciones de diferencia y desigualdad, valorizando o descalificando el modo de vida de los mexicanos o la situación en la que se desarrolla nuestra cultura. Se alude al otro como “otro distinto de mí” y la descalificación es clara en ambos discursos.

En las culturas occidentales, las culturas colonizadas son ridiculizadas y caricaturizadas como justificación de las ambiciones coloniales, lo cual es evidente en *Pueblo Olvidado* o *El ahijado de la muerte*. En la película de Kline es claro el mensaje: los naturales son salvajes y necesitan ser civilizados. En el filme de Foster: los indígenas tienen creencias exóticas sin bases lógicas o intelectuales.

El problema del salvaje, el encuentro de dos mundos, sigue presente tanto en el discurso de Kline y Foster como en el de Fernández y Urueta. La diferencia entre estos es que los estadounidenses culpan a las creencias místicas del rezago educativo y social, mientras que los mexicanos se refieren a este encuentro como un acto abusivo, desventajoso, producto de la colonización, de la cual los mexicanos son víctimas y están sometidos ante los dominadores.

De esta forma, se construye la identidad del otro mediante un patrón universalista, que interpreta en términos de evolución la historia de las sociedades e identifica a Occidente como vanguardia de dicha evolución. Claramente representado en el personaje de Juan Diego, quien decide ir por el camino de la ciencia para salvar a los suyos.

La orientación social de Kline, muestran esta clara visión de extranjero sobre un país que necesita desarrollarse. Una cuestión de otredad estadounidenses/mexicanos. Desde su punto de vista, nuestro entorno rural es

descrito como atrasado, lo que propicia un sentimiento de rechazo a lo que es ser mexicano en el campo de aquella época.

La construcción del otro se caracteriza por la pobreza rural de México, carente de modos de producción en donde los pueblos indígenas son vistos como gente que todavía tiene mucho que aprender para llegar al ascenso social y ser considerados una civilización. Llama la atención que las creencias míticas y religiosas de los pueblos son tomadas con cierta incredulidad a modo de ignorancia.

La religión cristianizada de los mexicanos es vista como algo místico una “teología popular”²¹³ sujeta al punto de vista antropológico del otro (Totem y tabú, Sigmund Freud) retratados como vestigio del hombre primitivo para contraponer la civilización occidental como única y superior. Se trata de documentar la “fase anterior”²¹⁴ de estos pueblos salvajes o semisalvajes algo muy evidente en *Pueblo Olvidado* (1941) y aunque Foster no recupera la estructura documental, no logra despegarse de la construcción ideológica de los indígenas (los otros), de los mexicanos como vemos en *La fuga* (1943) y *El ahijado de la muerte* (1946).

Como se pudo ver, los realizadores norteamericano no propusieron una estética nueva en nuestro cine y además no contribuyeron en la aportación técnica. Empero, no se podría afirmar que su punto de vista fílmico influyó en el punto de vista fílmico de los realizadores mexicanos, sin embargo reafirmó la visión que se construyó de México como un país retrasado, alejado de la ciencia, incivilizado, exótico, con costumbres mágicas y religiosas.

Dicho contraste reafirma la visión del otro como producto de la alteridad cultural e histórica europea, que hace connotar a todo lo que tenga otra identidad (otras costumbres, otros idiomas) como bárbaro, concepto que denota carga despectiva. Por esto mismo los realizadores extranjeros no fueron capaces de plasmar la realidad rural, pues olvidaron dejar al descubierto el discurso del otro, del subalterno.

²¹³ *Ibid.*, p. 81.

²¹⁴ Sigmund Freud, *Totem y Tabu*, Madrid, Editorial Alianza, 1999, p. 5.

Finalmente, a partir de este documento se encuentran otras posibles líneas de investigación cómo lo modos de representación del mexicano en el cine mexicano y las reglas impuestas por los países coloniales afectan las políticas culturales de los países colonizados y la influencia de las políticas exteriores y nacionales en el cine. Por otro lado surge la hipótesis de cómo los realizadores extranjeros que llegaron desde Sergei Eisenstein en 1931 “servirían de catalizador para precipitar la incorporación de una nueva generación de mexicanos al quehacer cinematográfico, además señala el arribo con similar propósito, de muchos artistas e intelectuales extranjeros”²¹⁵, hasta Buñuel con *Los olvidados* en 1950 que contribuyeron a la construcción ideológica sobre los mexicanos, actualmente imperante y reproducida por los cineastas mexicanos contemporáneos, muchas veces con el objetivo de ser premiados en festivales extranjeros. Otra hipótesis posible sería la falta de una imagen propia de lo qué es ser mexicano, pues se toma como propia la mirada eurocentrica de nosotros en nuestro cine.

²¹⁵ Jose Alberto, Losoya, *Cine mexicano*, México, Lunwerg Editores S.A., 1992, p.15.