

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

2
2ij

**LA HISTORIA PATRIA DEL SIGLO XIX,
VISTA POR EL CINE MEXICANO
DE LOS CUARENTA**

**TRABAJO DE TESIS QUE PRESENTA
MARIA DEL CARMEN ACEVEDO ARCOS
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA**

**Febrero de 1996
México**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCIÓN

El cine cumplió un siglo de vida (1895), y sin embargo no ha constituido una fuente documental importante para los científicos sociales. En general las creaciones visuales se utilizan de manera marginal, casi siempre para reafirmar un saber anterior.

El cine, desde la perspectiva de lo social, se puede convertir en un historiador singular que permite conocer las expresiones ideológicas de una sociedad y/o de sus distintos grupos sociales, es decir, la manera en que una sociedad determinada percibe su pasado y su presente, o de cómo imagina su futuro.

El cine, que surgió y se desarrolló con el capitalismo, es uno de los medios más importantes que han utilizado los grupos en el poder para filtrar sus concepciones, sus valores y sus prácticas.

Pero también ha recogido y reflejado rasgos de la cultura popular, o en todo caso, la retraducción que los grupos subalternos hacen de la ideología dominante, de acuerdo a sus prácticas y tradiciones. En este sentido, el cine se convierte en un valioso documento social, del que podemos extraer: formas de comportamiento, valores, tradiciones, tipos de lenguaje, prácticas sociales, etc., de los distintos grupos sociales en un momento determinado.

Tan sólo un recorrido por la cartelera cinematográfica de una ciudad, nos puede indicar cuáles son sus preocupaciones sociales, cuáles los valores dominantes, cuál es el estado cultural que guarda el lugar. Así por ejemplo, en el caso de México, podemos identificar al cine de "cabaret" con el sexenio alemanista, o el cine de "ficheras", con la década de los setentas, o el cine de la "añoranza porfiriana" con los cuarentas. El cine no sólo ha sido testigo de la historia sino que ha contribuido a conformarla.

En este trabajo nos proponemos conocer cuál fue la interpretación que de la historia patria del

siglo XIX, tuvo la sociedad mexicana de los cuarenta, a través del cine que se produjo en esa época.

Cada vez que un movimiento triunfa e impone su dominación sobre la sociedad, nos dice Florescano, su triunfo se vuelve la medida de lo histórico, el grupo dominante comienza a determinar el presente, proyecta el futuro y reordena el pasado, define el qué y para qué recuperar de ese inmenso pasado.¹ Así pues, la interpretación de la historia que la clase dominante difunde y enseña, tiene como objetivo legitimar su poder, mostrando aquello que sanciona o legitima; imponiendo a la sociedad un culto ritualizado de esa memoria.

En este sentido, consideramos que los grupos triunfantes de la Revolución de 1910-1920, propagaron su versión de la historia del país, como una de las vías para afianzarse en el poder, a través del cine mexicano. En una revisión documental acerca de la historia del cine mexicano, encontramos que fue precisamente entre 1933 y 1950 que el cine nacional registra la mayor producción de películas dedicadas a recrear el pasado histórico de nuestro país.

Fue también durante la época, denominada los cuarenta, cuando en México se llevaron a cabo una serie de transformaciones que contribuyeron a perfilar a la sociedad mexicana del presente. En lo económico, se arribó a la industrialización acelerada, haciendo posible el tránsito de una sociedad tradicional y agraria a una sociedad "moderna" y urbanizada. En lo ideológico, el Estado implementó la política de Unidad Nacional, para dar por terminada la etapa de las reivindicaciones populares. Con el pretexto de la amenaza externa, se cancela la disidencia interna y se aminora el conflicto interclasista. En los cuarenta se inaugura un nuevo estado de ánimo, que promovido por el nacionalismo estatal, hace creer a todos los mexicanos que el nuestro es el

¹ Florescano Enrique, et al, *Historia, ¿ para qué ?*, 1986., p 93.

país de las libertades.

Los trabajadores debieron postergar la lucha por sus intereses. Para conciliar a todos los mexicanos, el Estado se encargaría de patrocinar y proteger a la iniciativa privada, así como de asegurar y ampliar los espacios de participación y bienestar de las clases medias, resentidas por la política radical y "jacobina" del expresidente Cárdenas. Todos los mexicanos debían unirse en un sólo frente: México; ya el Estado se encargaría de definir a México y lo mexicano. En este contexto de Unidad Nacional y al calor del desarrollo económico, la nueva "cara" de la nación, va siendo configurada desde el Estado, el cine junto con otros instrumentos es utilizado como uno de los vehículos más adecuados para el régimen y burguesía que lo acompaña, a fin de asegurarse que todos comprendan y se adhieran al proyecto de nación recién inaugurado. Así, el nacionalismo "sentimental" se impone por un convenio implícito entre Estado, Iglesia y Familia.² El cine de la "época de oro" (1935-1955),³ tuvo un inmenso influjo en la sociedad de los cuarenta, estudiosos como Carlos Monsiváis dicen que para la cultura popular el cine fue más que fábrica de sueños, fue universidad de creencias, ahí se dio la visión panorámica de las realidades deseables en la calle y el hogar.⁴

Roger Bartra apunta al respecto que: "De diversas maneras, el pueblo reconoce, en el espectáculo de la cultura nacional, no un reflejo pero sí una extraña prolongación (o transposición) de su

² Carlos Monsiváis, "Sociedad y cultura", en **Entre la guerra y la estabilidad política**. El México de los 40, 1990.

³ Carlos Monsiváis en "Las Mitologías del Cine Mexicano" sitúa la Edad de Oro del Cine Mexicano entre 1935 y 1955. El principal argumento que determina este corte temporal es la creación de mitos que el cine de esa época hizo alrededor de los distintos sectores sociales, así como el impacto que las películas tuvieron en la sociedad mexicana de la época. En cambio, García Riera considera que la Época de Oro del Cine mexicano se da entre 1945 y 1950. Su argumento principal es el auge económico que alcanza el cine y su consolidación como industria.

⁴ Monsiváis, "Sociedad y Cultura" Op. Cit. 1990., p 267.

propia realidad cotidiana... en esta transposición se gesta el mito del mexicano, sujeto de la historia nacional y sujetado a una forma peculiar de dominación".⁵

En este estudio nos interesa saber cuál fue la interpretación de la historia del siglo XIX que se maneja a través del cine, para saber de qué manera contribuyó ese género cinematográfico (el histórico) a consolidar el poder del Estado posrevolucionario. Para conseguir ese objetivo hemos elegido el análisis de tres películas cuyos argumentos se refieren a la historia de México, en sus distintos momentos entre 1810 a 1876. Se descartaron las películas sobre el porfiriato y sobre la Revolución de 1910, porque ellas constituyen dos géneros que han sido más estudiados.

Se ha dividido este trabajo en 4 capítulos: en el primero, se analizan las cualidades que hacen del cine un medio de comunicación masiva propicio para la influencia ideológica de los espectadores, y por tanto un documento revelador de los comportamientos sociales. En el segundo, presentamos los cambios económicos, políticos y sociales que llevaron a definir el proyecto de nación de los gobiernos de Avila Camacho y Miguel Alemán. El objetivo del tercer apartado es hacer un recorrido por la historia del cine mexicano, de los cuarenta, para establecer de qué manera los géneros y las temáticas abordadas en esa época, respondieron a las necesidades económicas, políticas y culturales de la sociedad que las estaba creando. En el cuarto capítulo analizamos las películas históricas que se refieren a tres momentos: la Independencia de México, las Intervenciones extranjeras, y la lucha entre liberales y conservadores; para saber cuál es la versión oficial de la historia patria, y cómo fue tratada por el cine; particularmente interesa destacar los

⁵ Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*, Ed. Grijalbo, México 1987, p. 238. Para este autor el mexicano y lo mexicano no existen como características observables y definibles, son mitos creados para homogeneizar a una población completamente plural y diversa. Esta uniformidad en lo mexicano y el ser mexicano, pretenden igualdad entre desiguales y es un requisito básico para la hegemonía del Estado Nación.

rasgos de la ideología nacionalista promovida por el Estado y asumida por la sociedad a través del cine.

Por la influencia que tuvo el cine mexicano en su llamada "época de oro", la interpretación oficial que del pasado presentaron las películas "históricas", pasaron también a formar parte de la memoria histórica de la mayoría de los mexicanos de esa época. A su vez, esa versión del pasado constituyó parte sustancial de la memoria histórica que heredamos las nuevas generaciones, y que había permanecido intocada, tal vez respondiendo a la ya larga permanencia en el poder, del grupo que la generó.⁶ Terminamos en el último apartado con las conclusiones, la filmografía analizada y la bibliografía

La modernización económica no significó modernización política. La adopción de un nuevo modelo de desarrollo⁷ para el país y la exigencia de la sociedad por democratizar la vida política, han orillado al grupo en el poder a reordenar nuevamente el pasado y presentar una versión más acorde con las necesidades presentes. Ahora se pretende dejar en el olvido hechos y personajes que no responden al nuevo contexto y rescatar otros muy convenientes para la legitimación del poder en las actuales circunstancias.

⁶ En 1992 se cambiaron los libros de texto de historia para educación primaria. En esta nueva versión del pasado desaparecieron viejos héroes -como el Pípila- y villanos -como Porfirio Díaz-. También se incluyeron hechos del gobierno en turno, de modo que quedaron integrados en la historia oficial. Estos libros provocaron una amplia polémica social, por lo que fueron desechados.

⁷ A propósito de los modelos de desarrollo en la Jaula de la Melancolía, Bartra nos plantea que no son más que justificaciones a posteriori del curso que sigue la acumulación capitalista.

CAPITULO I. ¿ POR QUÉ EL CINE ?

El cine es un fenómeno complejo que tiene diversas articulaciones con el ámbito de lo social, y por tanto, puede ser estudiado desde diversas perspectivas: como sistema de representaciones; como instrumento a través del cual se filtran las expresiones ideológicas de los grupos sociales en un momento determinado; como industria, cualidad que de entrada impone condicionantes a la producción fílmica; como interpretaciones de la realidad; como documento social; como instrumento educativo, etc. Dado que el cine es el eje sobre el cual gira este trabajo, debemos establecer en principio los atributos que nos permiten considerar a este medio un documento revelador de la sociedad.

1.1. EL CINE, UN MEDIO DE COMUNICACION DE MASAS

Entre los diversos fenómenos que caracterizan a la sociedad actual se presenta como un factor esencial el que la sociedad contemporánea es una sociedad de masas. Este hecho significa más que la simple consideración del gran número de personas que ocupan la superficie terrestre. La masificación esta relacionada con las actividades productivas, de consumo, de urbanización, de los medios de expresión y comunicación que emplea la sociedad. El aumento de la población, la concentración urbana debida al desarrollo industrial, la uniformidad de las condiciones de vida de amplios sectores sociales, la rapidez de las comunicaciones, entre otras cosas, nos permiten considerar a la civilización contemporánea como una sociedad de masas. Uno de los aspectos esenciales de dichas sociedades son los medios que utilizan para comunicarse, necesariamente esos

*medios serán de masas.*⁸

Desde el punto de vista del conocimiento, debemos decir que la importancia que los medios de comunicación de masas han tomado en todos los aspectos de la vida social, los hacen elementos de primer orden para el conocimiento y la comprensión de la sociedad actual, por lo tanto, deben tomarse en cuenta por los estudiosos de las ciencias sociales como fuentes históricas y de información de primera mano.

Según Wright Mills, la sociedad de masas se caracteriza en función de los medios de comunicación social, porque en ella expresan opiniones muchos menos que los que reciben esas opiniones; debido al control que sobre los medios ejercen los productores, los receptores no pueden contestar de manera eficaz; las opiniones particulares no trascienden públicamente, sino por los cauces señalados por quienes controlan los medios; es a través de los medios que las instituciones autoritarias de la sociedad de masas condicionan la formación de opinión. Así pues, el papel que juegan los medios de comunicación en las sociedades actuales, es de tal importancia que "el individuo, en una sociedad de masas, depende de los medios de comunicación social para obtener una visión de conjunto de la estructura social de la que forma parte."

En los medios de comunicación de masas, la imagen en los medios audiovisuales ha adquirido una preponderancia sobre otros medios como la prensa y la radio, debido a la eficacia persuasiva y comunicativa. Hoy el cine y la televisión cuentan con mayor número de espectadores, de tal forma que no es casual que algunos investigadores afirmen que nos encontramos en la "civilización de la imagen."

El cine es un medio de comunicación de masas porque se ajusta al esquema básico del proceso

⁸ Flores Auñón J. *El cine, otro medio didáctico*, 1982.

comunicativo, a saber, la existencia de un emisor y un receptor conectados por un canal a través del cual circulan mensajes, llamados filmes o películas. Los filmes o películas son el resultado de una producción-realización emisora, que mediante la proyección, ya sea en una pantalla luminosa de un soporte de celuloide o a través de una cinta magnética o video tape, es recibida por un receptor considerado público. Pero en el caso del cine, ni emisor ni receptor son sujetos unipersonales, generalmente la producción-realización de un filme la elaboran equipos de trabajo; asimismo el receptor está integrado por una globalidad indeterminada y heterogénea de espectadores, por lo cual el cine se define además como un espectáculo.

Ambos lados de la cadena comunicativa, emisor-receptor, se encuentran rodeados de atributos culturales, sociales y personales que otorgan características específicas al fenómeno cinematográfico desde el momento en que el cine adquiere dimensiones industriales y masivas. Así, emisores y receptores mantienen una relación que adopta las dos direcciones del proceso comunicativo; es decir, si bien el público está directamente influenciado por los mensajes recibidos, su respuesta no deja de afectar y de influenciar al emisor, en la medida en que éste opera a través de la globalización social de la comunicación.

La ubicación del fenómeno cinematográfico dentro de las relaciones sociales de un sistema dado, impide que este se conciba de manera aislada y autónoma. En este sentido, la comunicación cinematográfica puede ser sometida a los análisis de la sociología y de todas aquellas disciplinas que tengan relación con lo social. El cine puede tener diversos objetivos: informar, distraer, manipular, enseñar, opinar, etc, todos ellos están referidos a las diversas manifestaciones que adopta la actividad social; es así que el cine se nos presenta como un espacio para el discurso, donde la sociedad nos habla y se escucha por medio de unos directores-autores y un público.

1.2. EL LENGUAJE EN EL CINE

El sistema lingüístico usado en la cinematografía hace de éste fenómeno uno de los más impactantes entre los espectadores, ya que dentro de un film o película, se despliegan infinidad de recursos del lenguaje, traducidos en componentes lumínicos-visuales y sonoro-auditivos, que integran no sólo a los sentidos de la vista y el oído, sino también a una pluralidad de lenguajes asociados a cada uno de ellos como imagen, sonido fonético, sonido musical, ruidos y diversidad de señales inscritas en la imagen. Esto provoca que los espectadores pongan en juego una amplia gama de sistemas culturales como identidad, reconocimiento, rechazo, aceptabilidad, etc. Por ello podemos explicarnos por qué una misma película tiene diferente significado para públicos de distinta clase social, raza, nacionalidad, comunidad, etc. y aún más, por qué muchas veces cuando comentamos una misma película con otra persona, pareciera que vimos y hablamos de diferentes filmes. Así, el lenguaje que usa el cine es total, porque se dirige a la integralidad de la personalidad humana; a las instancias afectivas y a las racionales; a la sensibilidad y al intelecto. Susana Villeggia, citando a Riccioto Canudo, nos define así el cine: "El cine es un arte nacido para la representación total del espíritu y el cuerpo, un drama visual hecho con imágenes, pintado con pinceles de luces... El cine, multiplicando las posibilidades de expresión, a través de la imagen, es un lenguaje universal."⁹

Por esto mismo, el cine es un mass media, que tiene la capacidad de hacer una llamada directa a amplias masas, es un instrumento ideal para llegar a la gente sin gran preparación académica, que comprende con facilidad el lenguaje de la imagen en movimiento. "Hay que imaginar -nos

⁹ Villeggia, Susana. *Cine; entre el espectáculo y la realidad*. 1986., p.15.

dice García Riera-, por ejemplo, al emigrante pobre europeo que llega a finales del siglo XIX o a principios del XX, formando grandes multitudes, a la 'tierra de promisión' norteamericana; que una vez desembarcado, se encuentre con una realidad forzosamente mucho más dura que la concebida por sus idealizaciones; que no sabe ni una palabra de inglés, lo que lo coloca de inmediato en una notoria situación de inferioridad; que, en definitiva se siente perfectamente indefenso ante un mundo extraño, con su identidad casi perdida y sujeto a los avatares del empleo capitalista. Sin ese emigrante, el cine nunca hubiera llegado a ser lo que es.¹⁰ Ya que por un lado, el cine permitió a los emigrantes que ese mundo extraño se hiciera inteligible y de alguna manera aceptable, ayudándolos a buscar la forma de incorporarse a su "nueva patria". Por el otro lado, esas amplias masas analfabetas, sin recursos económicos para acceder a otros medios de entretenimiento, formaron el gran público cinematográfico, sin el cual esta industria pronto habría decaído, o por lo menos hubiera tardado mucho tiempo en ser reconocida como un medio de entretenimiento, a través del cual se podía llegar a tener influencia ideológica sobre la gente. Así lo comprendieron los capitalistas norteamericanos y la minoría de judíos emigrantes, con buen olfato para los negocios, cuyos nombres se volverían marcas de grandes productoras cinematográficas: Fox, Warner, Goldwyn, Mayer, Zukor, etc. quienes conscientes de las necesidades espirituales de los emigrantes, supieron combinar altas tasas de ganancia capitalista con espectáculo entretenedor-enajenador que ayudó a la mayoría de emigrantes pobres a soportar y conformarse con su situación.

La fuerza de la representación cinematográfica es tan grande, que el espectador puede llegar a "vivir" lo que se representa en la pantalla, si el director-realizador logra establecer una verdadera

¹⁰ García Riera E. *El cine y su público*. 1978., p.10

comunicación con su obra. Por ello el cine es una manera eficaz de lograr la transformación paulatina en la forma de actuar y pensar del individuo. Ya el Papa Pío XII decía que "El cine llegará a ser el mayor y más eficaz medio de influencia ideológica."¹¹

Tampoco podemos olvidar las movilizaciones masivas que provocaron estrenos de películas como *El nacimiento de una nación*, del director norteamericano David W. Griffith, cuando la sociedad se manifestó de manera violenta a favor y en contra del Ku Klux Klan, después de haber visto la película. O cuando *El Acorazado Potemkin*, de Serguei Eisenstein, propició amplias manifestaciones de apoyo a la Revolución bolchevique, desde el estreno de la cinta.

Así pues, la aparición del cine supuso la instrumentación de un lenguaje universal en el ámbito de la cultura. Comprensible para la generalidad de los habitantes, tanto del campo como de la ciudad, entendible sin mucho esfuerzo, por personas que pertenecen a diversas culturas, clases sociales, razas y lenguas.

Por otro lado, la manera en que el público cinematográfico se encuentra interpelado en la proyección de una película, es difícil de verbalizar, la emoción sentida ante una imagen, traspuesta en palabras, parece desabrida, pobre.

En este sentido, para los análisis sociales hechos desde y con los medios, Sorlin propone "Si los historiadores queremos estudiar las sociedades del siglo XX a partir del material del que se sirven para comunicar, transmitir y persuadir, debemos renunciar a "leer" lo audiovisual como se leen los textos y aprender a interrogarlo de otra manera"¹²

¹¹ Citado por Flores Auñón en *El cine, otro medio didáctico*. 1982., p.20

¹² Sorlin, Pierre. *Sociología del cine*. 1985., p.37

1.3. CINE E INDUSTRIA

El cine surge a finales del siglo XIX, cuando la era industrial esta en auge, fue resultado del perfeccionamiento técnico que se esforzó por reproducir mecánicamente la realidad. El cine esta vinculado al espíritu de una época que se afunó por transformar los descubrimientos científicos en tecnología aplicada. Asi pues, el cine es resultado de una época, y es además un símbolo que sintetiza las concepciones del fin del siglo pasado acerca de la capacidad del hombre por dominar y moldear su entorno. Los hermanos Lumière, industriales de Lyon, partícipes del espíritu optimista con que la burguesía rendía tributo al progreso, habían descubierto la forma de reproducir la vida por medio de fotografías animadas, proyectadas en una pantalla y ante un numeroso público; lo que menos importaba a estos inventores eran las imágenes filmadas y las repercusiones que éstas tendrían para los espectadores; lo único que deseaban era mostrar ante el mundo que el artificio de reproducir la realidad era posible, les preocupaba dar a conocer el invento científico y técnico logrado, jamás imaginaron el fenómeno socio-cultural que habían puesto en marcha con su descubrimiento. "Curiosa imprevisión la de los primeros burgueses del cine, que no imaginaron hasta qué punto podían congeniar sus apetitos económicos con los espirituales del ser humano. Puede ser que tales cosas al burgués lo hayan tomado siempre por sorpresa."¹³ Tal vez el cine habría podido seguir siendo una diversión, una curiosidad de feria o un instrumento de observación científica, si el capitalismo no le hubiera dado una base industrial y financiera poco después de su nacimiento, lo que lo convirtió con el paso del tiempo en un espectáculo abierto a las masas; es por esta razón que el cine, antes que nada es una

¹³ García Riera E. *El cine y su público.* 1978., p.9

industria capitalista, productora de filmes- mercancías, sujetas al proceso de producción, circulación y realización, como cualquier mercancía en el capitalismo. El cine llegó para cubrir las necesidades de diversión barata y fantasiosa de amplias masas trabajadoras concentradas en las grandes ciudades industriales. Así, el cine funcionando como un espectáculo de masas, promovido por los capitalistas que vieron en él la solución al problema de la ocupación obrera del tiempo libre y del entretenimiento sin mayores costos económicos para el capital, así como el instrumento eficaz para filtrar la cosmovisión burguesa del mundo; se convirtió en la primera industria del espectáculo, y no es que los otros espectáculos populares como los melodramas teatrales, la pantomima, las carpas o los teatros de revista hayan desaparecido de inmediato, aún hoy podemos disfrutar de alguno que otro espectáculo popular de esa índole, aunque son meramente marginales con respecto a la hegemonía de la industria del espectáculo.¹⁴ El cine tomó características de cada uno de esos espectáculos y los fue subsumiendo, de tal forma que en poco tiempo fue costoso e inoperante montar obras teatrales o mantener carpas, o funciones de

¹⁴ José Iturriaga hace una relación con datos de la Dirección de Estadística, de los asistentes a los diversos espectáculos en México, entre 1934 y 1947. Su conclusión es que "mientras en 1934 de los 52 millones de localidades vendidas en todo género de espectáculos -cines, teatros, plazas de toros y de gallos, centros deportivos y carpas-, el 70.1% correspondió a asistentes a las 282 salas de cine que había en la República, el 22.5% correspondió a asistentes a los 239 teatros. Y ya en 1947 la proporción había variado en la siguiente forma: de los 115 millones de localidades vendidas en todo género de espectáculos, el 92.4% correspondió a asistentes a las 1,726 salas de cine, y sólo el 1.7% correspondió a asistentes a los 28 teatros del país. Y agrega. Estableciendo un paralelismo, podría decirse que así como el enemigo principal del teatro lo ha sido el cinematógrafo, el enemigo fundamental de la modesta carpa lo viene siendo la radio". en **La estructura social y cultural de México**. 1951., p.207-208

pantomima. El cine, fue continuidad de esas formas de espectáculo popular,¹⁵ pero al mismo tiempo rompió con ellos, en la medida en que adoptaba esquemas organizativos y de funcionamiento netamente capitalistas; es decir, en un modelo basado en la producción, distribución y exhibición. Los espectáculos populares, nacidos de otros tiempos y de otras formas de concebir el mundo, acostumbrados al "ahora y aquí" de la presencia del público,¹⁶ no pudieron competir con la serialización y la masificación de la oferta que pronto logró el cine; una misma película podía ser exhibida al mismo tiempo en distintos lugares del mundo, gracias a la producción en serie, que dejó rentables ganancias a los dueños de las productoras de películas, cosa que nunca hubieran logrado los espectáculos tradicionales, pues no estaba en su esencia. Fueron los países industrialmente más desarrollados, concretamente los Estados Unidos a través de Hollywood, quien impondría al mundo el modelo dominante de hacer cine, basado en tres grandes ejes: las productoras, los géneros y el "star-system".¹⁷

Las productoras se distinguen entre sí por las temáticas elegidas y por las relaciones con las corporaciones monopólicas más amplias de las cuales dependen. Los géneros permiten una especialización y diversificación de la oferta cinematográfica, de acuerdo a los distintos sectores

¹⁵ Aurelio de los Reyes anota que "la tradición teatral respaldada por la radio y los discos, para bien o para mal, determinó, enriqueció, condicionó, empobreció, etcétera, al cine mexicano. Desde Santa hasta nuestros días" en *Medio Siglo de Cine Mexicano 1896-1947*. 1991., p.142

¹⁶ Manuel Esperón, citado por de los Reyes describe así el teatro popular "dos espectáculos: uno en el escenario, donde se vierten los comentarios de la actualidad y se crean y esparcen los tipos populares; otro el público, que agradece, insulta o conmina a actores y actrices, forza una réplica, obliga a los cambios interminables en la representación, acosa con proyectiles y leperadas" Idem. p.142

¹⁷ Pierre Sorlin, *Sociología del cine.*, 1985

del público, de sus gustos y necesidades. El "star-system", además de inducir a los distintos públicos a homogeneizarse en los gustos, e ir al cine a contemplar a sus estrellas preferidas, promueve una rentable industria paralela al hecho cinematográfico, consistente en la producción y comercialización de revistas especializadas en "chismes" para "fans", cigarros, bebidas, ropa, peinados, maquillaje, perfumes, etc., y jugosas ganancias que se logran gracias a los mecanismos de adhesión emocional e identificación de los espectadores con sus estrellas.

Las políticas establecidas por la industria cinematográfica hollywoodense no son excluyentes sino complementarias, y aunque el tiempo ha modificado la forma en que se relacionan entre sí, y el predominio que cada una ejerce en el mundo del cine (las productoras han perdido su capacidad de ser "marcas" definitorias de las películas; hoy los actores tienen que compartir el estrellato con directores, fotógrafos, etc. y los géneros de moda han ido cambiando); las estructuras impuestas siguen siendo las mismas, solo que readaptadas a las nuevas formas de explotación económica. Hoy, por ejemplo, las películas se venden más si fueron dirigidas por los productores más publicitados como Spielberg o Almodovar, por citar a los famosos en estos días; y las estrellas pueden ser reemplazadas por computadoras o dibujos animados, lo importante es que los reemplazos vendan, sigan alimentando a la industria paralela, (cuadernillos para dibujar con las imágenes del rey león, muñecos de plástico similares a los de la pantalla, etc. etc., y consumiendo las interpretaciones del mundo que proponen las películas.

Así pues, cualquier reflexión del cine y sus repercusiones sociales, no puede separarse del contexto económico del que surge y en el que se encuentra inmerso.

I.4. CINE E IDEOLOGIA

En una sociedad fundada sobre la desigualdad y el dominio de una clase sobre el resto de la sociedad, la supremacía de la clase dominante no se sustenta únicamente en el empleo de la fuerza; también se recurre a instrumentos morales e intelectuales que aseguren una dirección de la opinión social, que favorezca los intereses de esa clase dominante. Según Gramsci, el ejercicio de la hegemonía requiere la combinación de la fuerza y el consenso para lograr cierto equilibrio, de tal manera que la fuerza no sobrepase al consenso. Pero el consenso se logra tomando en cuenta los intereses y las tendencias de los grupos sobre los cuales se ejerce la hegemonía, con el fin de establecer un compromiso sobre el que descansa el equilibrio social. Así, la ideología sería "el conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones."¹⁸

Por lo tanto en nuestras sociedades no hay solamente una ideología, sino expresiones ideológicas, entre las cuales se contarían las películas. Así, la ideología es una abstracción en la que caben un número diverso de manifestaciones de una misma formación social y en un mismo momento. Esas expresiones ideológicas pueden ser contradictorias o concordantes, guardando, sin embargo, similitudes que revelan la fuerza de la clase dominante.

Por otro lado, la ideología no es un simple efecto de la infraestructura económica, existe una interacción entre ideología, sistema de producción y relaciones sociales que le corresponden. La ideología tampoco es una pantalla o mentira orquestada por la clase dominante para engañar a las clases subalternas, mas bien es una retraducción del discurso que la clase dominante tiene

¹⁸ *ibid.*, p.25

sobre sí misma, sobre sus prácticas y sus objetivos; este discurso ha logrado convertirse en el discurso general, de tal forma que las demás clases y grupos que participan en el conjunto social, participan también de la ideología dominante, aunque la reinterpretan y la asimilan en función de las costumbres y tradiciones que les son propias.¹⁹ La ideología pues, "es el conjunto de explicaciones, de creencias y de valores aceptados y empleados en una formación social."²⁰

En el caso de la cinematografía mexicana Carlos Monsiváis ha planteado que "el modelo de realidad social y psicológica propuesto por el cine se va transmutando y, de pronto y a su manera, es ya la realidad misma: los ídolos se tornan los arquetipos que una avidez masiva absorberá y reproducirá... Por lo mismo, el examen de esta cinematografía nos familiariza -de un modo u otro- con los procedimientos de la ideología dominante, que han moldeado la cultura popular y han ofrecido a la vez una interpretación del mundo y un catálogo de conductas 'socialmente adecuadas."²¹

Otro estudioso del cine en México apunta que "Hágase lo que se haga, el cine nos historia como cualquier otro documento y por tal motivo debemos seguir de cerca los éxitos y los fracasos,

¹⁹ Jorge Aguilar Mora hace una crítica a quienes creen que los dominados han sido obligados a verse a sí mismos con los ojos del dominador, asegurando con ello la hegemonía de los sistemas de explotación. "la ideología de los dominadores abarca tanto a los dominados como a los dominadores, pero lo que realmente asegura la hegemonía no es la unidad ideológica, sino el hecho de que la cultura nacional es una expresión común de dominados y dominadores; esto explica que la legitimidad de un sistema de explotación se mantenga a pesar de que existan profundas diferencias ideológicas en la sociedad". Citado por Roger Bartra en *La Jaula de la Melancolía*. p.228

²⁰ Pierre Sorlin, Op. Cit., p.16

²¹ Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia General de México.*, 1976 p. 1507

gústenos o no las películas, para descubrir qué somos, cómo es el país y la sociedad en la que vivimos; y para hacer una crítica más profunda y eficaz, pues en la actualidad los productores, incluido el Estado, se han inmunizado a ella."²²

Si las películas son expresiones ideológicas de los distintos grupos sociales, resulta lógico que el análisis de ellas nos acercará al conocimiento de la sociedad en un momento determinado.

En este trabajo nos interesa destacar el nacionalismo como un elemento de la ideología dominante de la época que abordaremos, los cuarenta, sobre todo aquél desplegado en la cinematografía mexicana, a través de la representación del pasado histórico del siglo XIX.

*El nacionalismo es un fenómeno que no tiene una definición clara y precisa. Para algunos, está relacionado con el sentimiento de unión que experimentan los individuos que han participado de una experiencia común o que tienen un mismo pasado. Para otros, es el sentimiento que atribuye la lealtad que debe el individuo a la nación-estado.*²³

Sin embargo, la existencia de una nación, cuya estructura se da a partir de un territorio definido, una lengua común, población con características distintivas, pasado común y gobierno común; no presupone necesariamente el nacionalismo.

El nacionalismo entonces, es un artefacto artificial, se abona con la propaganda del gobierno para

²² Aurelio de los Reyes, *Medio Siglo de Cine Mexicano.*, 1991 p.180

²³ Encontramos que para el caso de México hay dos posiciones encontradas, por un lado el nacionalismo de signo positivo, que ha sido capaz de cohesionar a la sociedad, sobre todo después de la Revolución, y que además permitió amortiguar los choques entre los distintos grupos, permitiendo un crecimiento económico con estabilidad política. Cfr. Turner F. *La dinámica del nacionalismo en México*, 1971. Por otro lado están los que plantean que el nacionalismo es una especie de entelequia artificial, creada por el Estado capitalista moderno para institucionalizar su poder. Cfr. Roger Bartra *Oficio mexicano*, 1993.

cumplir sus fines, mediante la educación organizada, el culto a los símbolos cívicos y a los héroes de la patria. Así, los gobiernos nacionales tienden a construir su propio poder a través de la opinión. La enseñanza de la historia, apunta Josefina Vázquez, es uno de los más importantes métodos nacionalizadores, esta materia no importa tanto por su valor educativo, sino el uso que se hace de su enseñanza como un instrumento para despertar sentimientos de solidaridad y lealtad hacia un cierto sistema político, que pasa a ser el símbolo de la nación. En el caso de países como el nuestro, en dónde el Estado se antepone a la nación, éste ha tenido que recurrir a la historia, a su enseñanza y difusión para crear sentimientos de comunidad y lealtad al grupo gobernante. Así pues, el nacionalismo no es innato, se desarrolla en el individuo a través de los medios de comunicación y de educación con que se cuenta en cada época; ²⁴ por ello varía de intensidad y cambia constantemente de forma. Se intensifica cuando se percibe algún peligro del exterior. En este sentido, es interesante observar que la mitología patria de nuestro país, se desarrolla después de la invasión norteamericana de 1848. La Segunda Guerra Mundial y la participación de México en ella, dio pie a la Unidad Nacional, es decir, a un nacionalismo intenso que perduró hasta 1980 y que detallaremos en los siguientes capítulos.

²⁴ "se ha inflamado en los libros de historia, el nacionalismo exacerbado que en el caso de Alemania, llegaba a considerar a su país como una tierra enteramente rodeada de enemigos; a Francia, como la educadora de la humanidad; a Inglaterra, el civilizador de los países bárbaros del mundo; y a los Estados Unidos a considerar que todos los países existían solamente para causar problemas a su país" Josefina Vázquez, **Nacionalismo y Educación en México**. 1975., p.22

1.5. CINE E HISTORIA

*Por otro lado, el cine se caracteriza por ser el reflejo y expresión de la sociedad que lo produce y consume, de acuerdo con Krakauer, los filmes revelan la vida interior de una nación de manera más directa que otros medios de expresión porque son resultado de un trabajo colectivo en donde se expresan diversas tendencias e intereses; y como productos comerciales, las películas se orientan a satisfacer los deseos de las masas. Es decir, la vida interior se manifiesta en diversos elementos de la vida externa, especialmente en aquellos datos superficiales que alimentan una parte esencial del tratamiento cinematográfico.*²⁵

*Así pues, consideramos que el cine es una creación cultural, un espacio de expresión social que nos puede revelar formas de pensamiento y comportamiento de los grupos y clases sociales en un momento determinado. Para Monsiváis "la revisión de esta artesanía-industria desemboca en hipótesis y certidumbres sobre el verdadero estado cultural de un país y las genuinas disposiciones formativas de una sociedad."*²⁶

El cine produce historia por el mero hecho de ser filmado. Cualquier acontecimiento se convierte en histórico y es percibido por él espectador como perteneciente al pasado, aunque revivido en presente por él. No sólo los documentales y noticieros filmados contienen carga histórica sino, las películas argumentales o ficción que refieren sucesos de la vida cotidiana, como melodramas familiares con supuesto débil contenido histórico, son dignos de revelarnos formas de pensamiento y comportamiento social de su época y por lo tanto todo film es histórico y fuente documental para

²⁵ Citado por Jablonska y Leal en **La revolución mexicana en el cine nacional**. 1991., p.10

²⁶ Carlos Monsiváis, **Historia General de México**, 1976., p.1507

la historia, pues es un producto cultural que impregnado de cierta ideología, responde a ciertas intenciones, que influyen de tal o cual forma en la sociedad en que se ha producido y consumido. Es pues un artefacto de dimensiones públicas. Marc Ferro plantea que el cine puede ser un tema de investigación para la sociología histórica, proponiendo el esquema de trabajo que sigue: "¿La hipótesis? Que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia ¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia.²⁷ En este sentido, las películas no sólo valen por lo que atestiguan, sino por las aproximaciones socio-históricas que permiten.

Resumiendo: El cine es un medio de comunicación de masas, producto del avance tecnológico, que surgió y se desarrolló con el capitalismo. Por lo mismo, adquirió carácter de industria, la primera del espectáculo. Posee las siguientes características: fácilmente accesible a un gran número de personas al mismo tiempo y en distintos lugares; no requiere de habilidades especiales para su comprensión, las masas analfabetas lo adoptaron como su principal medio de entretenimiento; apela a la integralidad de sus espectadores, involucrando el razonamiento y la afectividad; ha sido un espectáculo barato para la ocupación del tiempo libre de los trabajadores, y sobre todo, un instrumento eficaz de influencia ideológica, que los grupos en el poder han utilizado para filtrar su concepción del mundo, sus valores y el respeto que se debe guardar hacia las instituciones que los soportan: la familia, la propiedad privada y el Estado. Pero el cine también ha recogido y reflejado las formas de comportamiento y de pensamiento de las clases subalternas. O en todo caso, la manera como los distintos grupos sociales retraducen la ideología dominante desde sus

²⁷ Marc Ferro, *Cine e Historia.*, 1980 p.26

tradiciones y prácticas sociales. Por lo tanto, el cine no sólo ha sido testigo de la historia sino que también ha contribuido a conformarla. En este sentido, el cine se convierte en un valioso documento que nos puede permitir acercamientos al conocimiento de una formación social en un momento determinado de su historia.

En el caso del México de los cuarenta, el cine fue un medio de primera importancia para la transmisión de la ideología del nacionalismo implementada por el Estado posrevolucionario, que ayudó a consolidar en el poder a los grupos triunfantes surgidos de la Revolución Mexicana de 1910-1920.

"El nacionalismo, es en la práctica, la defensa de los intereses de una comunidad determinada... Es también, el control estatal del significado de ser mexicano. El nacionalismo es la premisa ideológica de la unidad y la consecuencia orgánica de la fuerza del Estado, y el crecimiento del Estado le infiere legitimidad al nacionalismo."¹⁸

Por otro lado, el mismo autor nos plantea que el cine mexicano tiene más alcances sociológicos que artísticos, pues esta industria cuenta con la ventaja de idealizarlo todo a través de la magia de la pantalla. "El mítico período del cine mexicano conocido como la "edad de oro", ha concentrado una muy valiosa información de conjunto sobre las creencias y modos de vida del siglo entero en el país, los estilos lingüísticos, las ideas de lo bello, lo vulgar y lo turístico, las formas elevadas y degradadas de la cultura popular..."¹⁹

Por otro lado, consideramos que para México, los cuarenta representan un período crucial en su

¹⁸ Carlos Monsiváis, "Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano" en **El Nacionalismo en México**, 1992., p.448

¹⁹ Monsiváis Carlos, "Las Mitologías del Cine Mexicano", 1992 p. 14

historia, fue una época de transformaciones importantes que ayudaron a configurar a la sociedad mexicana del presente, y que más que una década se refieren al tiempo en que están contenidos esos cambios. Para un país con una población mayoritariamente analfabeta, a quienes el desarrollo de la técnica audiovisual les mereció tal respeto que le otorgaron el criterio de realidad y de verdad; nada mejor que presentarles a través de las películas la visión oficial de la nacionalidad, de lo "nuestro" y de la historia. Por eso, apunta Monsiváis, "el cine es decisivo en la integración nacional, por mediar entre un Estado victorioso y masas sin tradición democrática a quienes cohesionan visiblemente la educación sentimental. Si no hay vida política, que fluyan risas y lágrimas. Si la buena sociedad nos excluye, que el cine, la radio, las historietas forjen una sociedad que nos acepte. Si no hay hábitos de lectura que existan hábitos visuales"³⁰

Es por esto que decimos que el cine constituyó para el México de los cuarentas, no una fábrica de sueños sino una escuela desde la cuál se aprendió a vivir, comprender y a integrarse a la nueva realidad que se construía desde el poder.³¹

³⁰ Monsiváis Carlos, "Reir llorando. Notas sobre la Cultura Popular Urbana" en **Política cultural de Estado mexicano**. 1983., p.42

³¹ José Iturriaga que hace un estudio de las formas de educación colectiva en México de 1951, anota que "La radio y el cinematógrafo constituyen instrumentos que en las últimas décadas vienen favoreciendo la integración de la conciencia nacional, tanto por la velocidad con que aquél hace circular las noticias, como por la eficacia plástica con que éste ofrece sus imágenes en movimiento; y ello a pesar de las nada plausibles deformaciones que la comercialización de ambos introducen en el gusto y el criterio del espectador medio." en **La estructura social y cultural de México**. 1951., p.201-202

CAPITULO 2. CONTEXTO SOCIOHISTORICO

2.1. Los cuarenta, época de cambios

El presente capítulo pretende explicar el contexto socioeconómico y político cultural dentro del cual se produjeron las cintas a analizar, para visualizar más claramente la relación entre el discurso que manejan los filmes, con el proyecto de sociedad del grupo dominante-autores-realizadores. Es importante señalar que cuando hablamos de los cuarenta nos referimos más que a una década, a un período caracterizado por importantes cambios en la sociedad mexicana. Cambios que configuraron a una sociedad diferente, que transitó de lo rural a lo urbano y de lo urbano a lo industrial, la sociedad dejó atrás algunos valores decimonónicos y adoptó otros nuevos que fueron consolidando un proyecto de nación enarbolado por los dirigentes posrevolucionarios.

2.2. El tiempo de las reivindicaciones populares

Es precisamente en el sexenio de Lázaro Cárdenas donde se maduran las condiciones necesarias para impulsar el proceso de industrialización, al llevar a cabo una política que contempló una reforma agraria, nacionalizaciones, corporativización del movimiento obrero y campesino y sobre todo la consolidación de un Estado promotor e interventor en la economía, que va a permitir el tránsito hacia esa anhelada industrialización de la economía mexicana.

Las expropiaciones y nacionalizaciones, junto con el reparto agrario, conjugan los elementos que caracterizarían al gobierno cardenista y que definen la política de rescate a la soberanía nacional,

a su vez que se vinculan a las actividades productivas prioritarias a la economía, y al mismo tiempo, dan respuesta a las demandas de los obreros y campesinos organizados.

Uno de los proyectos más importantes del gobierno cardenista, fue la organización de los diversos factores de la producción para lograr el equilibrio social, factor indispensable para el desarrollo económico; el apoyo gubernamental a la organización de los trabajadores urbano/industrial y campesinos fue muy claro, el cual tenía dos propósitos: encuadrar dentro de la institucionalidad las movilizaciones de estos grupos de trabajadores y por otra parte dinamizar las actividades económicas, pero todo ello en una "justicia efectiva dentro del sistema capitalista". En este sentido, Cárdenas reiteraba que el Estado tomaría el partido del trabajo, como la parte más débil que debería ser fortalecida en la confrontación con el poder de la clase propietaria.

La clase obrera y rural movillada, constituían aliados necesarios tanto para obtener y conservar el control del aparato estatal como para llevar a cabo reformas y cambios, pero daba por hecho que el Estado controlaría estos cambios estructurales.³²

La mayoría de los sindicatos obrero/industriales fueron agrupados en torno a la Confederación de Trabajadores Mexicanos -CTM-, liderada por el entonces intelectual de izquierda Vicente Lombardo Toledano y los campesinos fueron agrupados en la Confederación Nacional Campesina -CNC-. La lucha sindical desarrollada bajo estas condiciones desembocó en una cantidad de huelgas sin precedente y en el éxito de numerosos contratos colectivos de trabajo.

Cárdenas buscó reforzar las conquistas de los trabajadores como parte de una estrategia de desarrollo, pero también como un medio que les fuera útil para defender sus derechos, así creó "la milicia obrera" que contó con el apoyo de algunos militares, entre los que se encontraba

³² Nora Hamilton, **México: los límites de la autonomía del Estado.** 1988

Manuel Avila Camacho; sin embargo, oficiales del ejército tan influyentes y poderosos como el general callista Joaquín Amaro, identificado con los intereses de los sectores más conservadores de la sociedad, se opusieron, promoviendo una opinión pública encargada de luchar en contra de lo que consideraban el peligro comunista.

El temor del "peligro comunista" no sólo se dejaba sentir en el sector industrial, sino también en el campo, en donde Cárdenas había dotado de tierras para ejidos a más de un millón de campesinos. Los intereses privados afectados y los campesinos que no vieron satisfechos sus demandas de reparto agrario encontraron líderes que manifestaron su oposición al gobierno.

El expresidente Plutarco Elías Calles fue de los primeros en pronunciarse atacando la política agraria de Cárdenas y pidiendo respeto para los empresarios que se habían arriesgado al hacer una inversión. Otros inconformes se agruparon en la Unión Nacional Sinarquista, creado en 1937 como colofón a la guerra cristera.

Algunas de las medidas de la política económica del gobierno de Cárdenas afectaron directamente o indirectamente al capital privado (por ejemplo el impulso a la movilización laboral y el empleo de la huelga para obtener mayores beneficios para los trabajadores), medidas que no tenían muy contentos a los empresarios. Tampoco la política fiscal, ni mucho menos los repartos agrarios que habían dado acceso a los campesinos a la tierra, ni la legislación que permitía al Estado expropiar propiedades privadas en interés público y que había permitido, entre otras cosas la nacionalización petrolera.

Estas estrategias encontraron la oposición del sector empresarial que estaba en contra de la intervención del Estado y las acciones implementadas por el gobierno cardenista, exigían un Estado liberal que respetara la libre empresa y que interviniera sólo en aquellos rubros que ellos

mismos no podían cubrir, como la creación de la infraestructura necesaria para la inversión productiva. Pedían incentivos para la iniciativa privada y se declaraban a favor de la pequeña propiedad en contraposición al ejido, al que consideraban improductivo y demagógico.

Muchos empresarios respondieron con la fuga de capitales y la disminución de inversión de capital provocando una crisis económica acentuada por la reacción del capital extranjero que había sido afectado por la expropiación petrolera de 1938. Algunas empresas extranjeras retiraron sus capitales de los bancos; Estados Unidos se negó a comprar plata mexicana y el Banco de México sufrió una contracción de crédito. México perdió mercado petrolero internacional y se desató una campaña para bloquear cualquier crédito al país con instituciones financieras norteamericanas.

La situación para el desarrollo del proyecto cardenista se encontró en un callejón sin salida. Por un lado las reformas sociales que se había propuesto implementar se tentan que cubrir con un gasto deficitario por falta de recursos suficientes, que obligaban al exceso de circulante. Por otro lado se enfrentaban a la oposición de sectores económicamente fuertes que se negaban a invertir creando una situación económica difícil y un déficit en los gastos del gobierno.

Cárdenas, que nunca se propuso un cambio hacia el socialismo, se enfrentaba con la reacción de los sectores más conservadores de la sociedad, quienes provocaron una agitación política, suficientemente fuerte como para frenar el camino de las reformas sociales que el presidente había iniciado en su sexenio. Para 1938 la crisis económica provocada por el descenso de la producción, la inflación y el desempleo eran la respuesta a este enfrentamiento de intereses.

Otro espacio de confrontación social lo constituyó la educación, el proyecto educativo cardenista reformó el artículo tercero constitucional implementando una educación de tintes socialistas. Los

sectores con mentalidad liberal-capitalista veían en ello, un atentado a los derechos individuales y a las creencias religiosas y una manifestación más de la intervención del Estado en la vida social y política del país; la educación fue un campo que dividió más a la sociedad de la época. La clase media y la pequeña burguesía tenían un papel muy importante en esta confrontación (estos grupos sociales se habían expandido notablemente después de la revolución). La crisis social económica y política de aquel momento creó descontento en gran parte de la clase media, que buscaba reacomodo y alianza con los empresarios, comerciantes y latifundistas.³³

Así pues, la política del gobierno cardenista no sólo se enfrentó con la oposición de los grandes empresarios y el capital norteamericano, sino que también irruló a las clases medias y a numerosos grupos populares que no se encontraban cobijados por las organizaciones de masas que el régimen había apoyado. Afectados en sus intereses y sin capacidad de negociación con el gobierno, pronto se sumaron a las protestas contra la inflación y la política de secularización. Esta conjunción de elementos contribuyó a poner fin al proyecto cardenista. El presidente, en la idea de conservar lo ganado, optó por una política de conciliación que lo llevó a designar como sucesor al general Manuel Avila Camacho.

No obstante, podemos considerar al gobierno cardenista como un parteaguas en el desarrollo de la sociedad mexicana, ya que con él se objetivaron algunas de las demandas populares más sentidas de la revolución, y al mismo tiempo se erigieron las bases de la industrialización.

Las contradicciones sociales y políticas generadas durante el cardenismo, no fueron ajenas al mundo cinematográfico. El Estado subvencionó a la Compañía Productora CLASA, con la que se realizarían los filmes mexicanos más importantes de la época y también con ella se iniciaría

³³ Soledad Loaeza, *Clases Medias y Política en México*. 1988., p. 155.

la participación estatal en esta nueva industria.

Otra medida gubernamental que indicaba su intromisión en este campo, fue el decreto presidencial que obligó a las salas cinematográficas en 1939 a exhibir por lo menos una película mexicana al mes. De esta manera se pretendía proteger a la industria nacional frente al embate hollywoodense. Aunque al mismo tiempo, el miedo y el rechazo al fantasma del socialismo habían propiciado una contracción en la producción nacional de películas.

La confrontación social de esta época se reflejó también en las temáticas abordadas por el cine. Destacaron películas que exaltaban con nostalgia la bella época porfiriana, la vida candorosa y pacífica de las haciendas. Estas representaciones cinematográficas significaron una respuesta de la ideología opuesta al radicalismo cardenista. La cinta más importante de este género (melodrama ranchero), fue *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Jorge Ayala Blanco nos comenta sobre el contexto de esta cinta lo siguiente:

*"Al situar su película en la actualidad (la acción comienza en 1922, cuando los personajes principales son aún niños), Fernando de Fuentes no deja lugar a dudas sobre el propósito implícito de la cinta. Se trata de huir, de los Pancho Villa, de los compadres Mendoza, de la Revolución toda, y al mismo tiempo de un momento -el cardenismo- que da a la marcha del país una orientación inquietante. Esta huida significa el recobro de un universo feliz e idílico que la burguesía urbana gustaba de suponer existente: la arcadia bucólica cuyo mito la Revolución destruyó sin contemplaciones. Pero si ya se sabe que el campo mexicano no es eso, que en 1936 la Reforma Agraria es un hecho real, el mito de la hacienda dichosa es mantenido celosamente por el cine al que el contenido de clase le aconseja el rechazo de la realidad"*³⁴

Al mismo tiempo, *Allá en el Rancho Grande* reanimaba económicamente al cine mexicano, pues

³⁴ Jorge Ayala B, *La aventura del cine mexicano*, 1968., p.377.

su éxito taquillero abrió para el país los mercados Latinoamericanos y sentó las bases de una verdadera industria³⁵. Este fenómeno podría hacernos pensar en una sociedad mexicana conservadora, anclada a los prestigios y formas de vida del pasado, deseosa de olvidar los cambios producidos por la reciente revolución, ya que proliferaron las películas de "añoranza porfiriana", de hacendados "aliviados" y paternalistas que sólo tenían conflictos amorosos, y de peones felices de vivir bajo la protección de sus señores amos.³⁶

En 1940 se cerraba el ciclo histórico de la revolución mexicana en su etapa de violencia y de reformas. La prioridad en ese tiempo fue la unidad interna frente al exterior, mientras México le declaraba la guerra a los países del Eje, el presidente Avila Camacho, promovía un régimen de concordia nacional: se declaraba creyente, para conciliar al Estado con aquellos grupos sociales que sintieron amenazada su fe católica con la anterior política "socialista"; renunciaba a los ímpetus agraristas de su antecesor; juntaba en la misma mesa a los enemigos antes irreconciliables: Cárdenas y Calles; varios exilados políticos volvieron al país, al amparo de la amnistía. Era natural que en ese clima, la memoria de muchas personas volviera hacia los tiempos de la "bella época" porfiriana, regresaron al pasado, por lo menos en la evasión

³⁵ "Con Allá en el Rancho Grande se impone un nuevo signo icónico que casi llegará a ser el logotipo del cine mexicano: El charro cantor encarnado por Tito Guízar... lo importante de esa imagen que se refuerza, por no decir, se centra en lo acústico: canta. Para todo canta... es un personaje completamente reaccionario que aunque reta al patrón sólo es en amores. David Ramón. 1977., p95-96.

³⁶ Al respecto Emilio García Riera apunta que "El pequeño burgués regresó por ello a una idílica provincia para la que el tiempo no pasaba y donde se estaba a salvo de peligrosas modernidades. Y el regreso de la hacienda porfiriana, que le fuera en su infancia descrita como un universo cerrado en el que los peones se dedicaban a ser muy mexicanos bajo la éjida benévola de un señor feudal." . Op. Cit. 1969., p. 8

cinematográfica. Así lo comprendieron algunos cineastas, quienes se dieron a la tarea de conformar un género de mucho éxito, el de la "nostalgia porfiriana" *En tiempos de Don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939); *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941); *El gran Makakikus* (Humberto Gómez Landero, 1944); *Yo bailé con Don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), etc. En todas estas películas se desarrollan argumentos abiertamente derechistas, en los que no era necesario defender al porfiriato como entidad política; ya que los espectadores veían en la pantalla la vida de oropel, los principios morales, el progreso económico, las vestimentas afrancesadas, las "buenas costumbres", los teatros llenos, etc. Nada de crítica a la Revolución que borró con su turbulencia a esa "bella época", simplemente lágrimas en los ojos cuando Don Porfirio parte en el Ipiranga.³⁷

Para el cine y el público de los cuarenta, en plena etapa de acomodo, el porfiriato significaba no sólo una seguridad interior, moral, sino un mundo deslumbrante de magnas obras... El éxito de *En tiempos de Don Porfirio*, estimuló abiertamente la posición reaccionaria de buena parte de los productores, y de un público nostálgico e inseguro³⁸

Emilio García Riera apunta que si bien las películas que repetían la misma temática, rendían buenos frutos económicos a los productores, por otro lado, iban en detrimento de la calidad de las cintas. Producir películas que abordaran la misma temática, incluso hacer distintas versiones de una misma, por el sólo hecho de haber obtenido éxito de taquilla, fue una tendencia que prevalecería en el cine nacional en las décadas siguientes.

³⁷ García Gutiérrez Gustavo, *El cine biográfico mexicano*. 1978. p. 138

³⁸ *Ibid.*, p 144

"...entre *El prisionero trece*, por ejemplo, y una de las cintas estrenadas a últimas fechas, media un abismo. Y no es *El prisionero trece* el que pierde, a pesar de que en la época en que fue filmada, los recursos eran pocos... nuestras películas se deslizan por un plano oblicuo que las hace caer casi siempre en la mediocridad o más abajo..."³⁹

Otra parte de la confrontación social en el cardenismo, reflejada por la cinematografía, estuvo a cargo de la producción de películas como *El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), las tres dirigidas también por Fernando de Fuentes, Esta trilogía épica que nos muestra diversos aspectos de la Revolución de 1910, son hoy por hoy un clásico del cine nacional. Estas películas de argumento, filmadas en la era preindustrial del cine, abordan un tema histórico con intenciones polémicas. El director consigue realizar un tratamiento serio del tema de la Revolución que ninguna película del género logrará después. Esto debido, tal vez, a la perspectiva que le proporcionaba al realizador estar a sólo dos décadas de distancia de ese hecho histórico y por el clima favorable a la experimentación y creación artística que vivieron los cineastas en los primeros años del gobierno del general Cárdenas. Así, Ayala Blanco haciendo una comparación entre *Vámonos con Pancho Villa* y otras cintas de la Revolución nos dice:

"nada tiene que ver con películas como *La cucaracha*, *Los de abajo* o *Flor Silvestre* : a De Fuentes no lo desvela la idea de dar crédito a los nopales, los rebozos, los nubarrones y los magueyes... El abuso de lo plástico y las "sublimes anécdotas ejemplares", que seducirán fatalmente a los posteriores tratamientos del tema de la Revolución, nunca tuvieron cabida en las obras del maestro... A De Fuentes sólo le interesa lo esencial: cómo la revolución va a trastornar la vida de sus personajes sencillos... no le preocupa destacar, en los intermedios de la refriega, alguna cursilería colorida y fortuita de amores entre generales alcohólicos y machorras soldaderas indómitas."⁴⁰

³⁹ García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*. vol 4, p.173

⁴⁰ Ayala Blanco Jorge, *La Aventura del cine mexicano*. p.28

Pero De Fuentes aprende una lección: la del negocio. Está bien artísticamente la figura del revolucionario, lo más auténtico posible, pero por ahí no va la taquilla, si el cine va a ser producido por empresarios particulares y lo va a comprar un consumidor; ambos lo que quieren es en realidad nada verdadero que les recuerde su origen: la bola y la revolución.

En la cita anterior Ayala nos describe cual fue la suerte de la Revolución Mexicana de 1910 dentro del cine mexicano de los cuarentas: sustituir el argumento por la plástica; vanalizar ese hecho histórico presentándolo como telón de fondo para el desarrollo de historias de amor; evitar cualquier análisis o cualquier planteamiento que nos llevara a comprender sus causas y las contradicciones de los distintos ejércitos revolucionarios; suponer que los "desarrapados" participaron en la "revolufia" porque les gustaba la violencia, el relajo, por venganzas personales, porque podían vivir en eterna borrachera, etc.

*Por otro lado, los indígenas, que fueron un sector prioritario de atención gubernamental, también se vieron reflejados en el cine, en un género que se llamó de "contenido social"; cuya pretensión fue acercarse al mundo indígena, produjo películas como **Redes** (1934) de Emilio Gómez Muriel y Zinneman; **Janúzio** (1934) de Carlos Navarro; **La noche de los Mayas** (1939) de Chano Urueta, entre otras.*

El ambiente laboral de la industria cinematográfica a finales del cardenismo, registró una confrontación entre los trabajadores agrupados en la Unión de Técnicos de la Cinematografía Mexicana (UTECM), afiliada a la CTM, y los productores, quienes, según denuncias del sindicato, ganaban elevadas sumas de dinero que no reinvertían en la industria del cine, creando una situación de miseria e inacción de sus trabajadores. Por su parte, los empresarios acusaron de corrupción sindical al secretario general de la UTECM, esta denuncia puso en evidencia la

corrupción que prevalecía entre numerosos líderes sindicales, amparados en la política corporativista de Cárdenas. Sin embargo, el que la denuncia viniera de los empresarios nos revela que no se trataba de apoyar a los trabajadores, ni ser solidarios con sus intereses, sino más bien de una lucha por el control de la industria cinematográfica, entre sindicato -con todo y líderes corruptos- y empresarios, quienes no lo eran menos.

En fin, lo que tratamos de destacar en este apartado es cómo la cinematografía permaneció sensible a la problemática social, política y económica generada durante el cardenismo. Tanto en los cambios y las luchas que con la participación activa del Estado, registró la industria del cine, así como las temáticas representadas en la pantalla. Se puede decir que las principales tendencias ideológicas y políticas se vieron reflejadas en los géneros cinematográficos desarrollados en esta época. Por un lado, el cine de "contenido social" o indigenista y el que interpretó a la revolución, tratando de acercarse a la realidad de los grupos populares participantes en ella. Por el otro, la nostalgia porfiriana y la comedia ranchera, en dónde se exalta a la moral tradicional y el respeto a la familia y la propiedad privada. En general, estas películas proponen un campo mexicano "puro" y feliz, al que no han contaminado la política cardenista del reparto agrario ni las "perversidades" de la ciudad.

2.3 La "Unidad Nacional" y la época de los "catrines"

Ante el panorama político lleno de nubarrones y conflictos, que parecían desembocar en una crisis de legitimidad, el candidato del partido oficial (PRM), para suceder a Lázaro Cárdenas tuvo que dar un viraje al proyecto cardenista, ahora la nación se encaminaría hacia la unidad nacional

y la reconciliación de las clases sociales. El primer paso se dio con los empresarios y los sectores medios. Fue abandonada la retórica socialista y en cambio se cimentó el compromiso de apoyar la construcción de una infraestructura que facilitará la acumulación de capital, ésto se acompañó de una política fiscal que favorecía el capital sobre el salario del trabajador.

Estos años se caracterizan por el crecimiento industrial apoyado en la inversión extranjera y la sustitución de importaciones, que permitieron el despliegue industrial. Dos factores de singular importancia se cruzan para impulsar la industrialización; la Segunda Guerra Mundial, que propició una gran demanda externa de productos mexicanos y la política económica que estuvo orientada básicamente a proteger e impulsar el crecimiento.

La coyuntura de la guerra mundial posibilitó un aumento de la demanda global en artículos industrializados, incrementando las exportaciones de bienes manufacturados, paralelo a ello se dió un descenso de las importaciones, particularmente de bienes de consumo final. Efecto lógico de esta dinámica, fue la gran cantidad de divisas extranjeras que captó el gobierno mexicano y una mayor dinamización de la acumulación de capital.

Estas condiciones favorecieron plenamente a los industriales mexicanos al encontrarse con un mercado "cautivo" que provocó, sin la competencia de los productores, un mercado de tipo monopolístico. De igual forma la disminución de las importaciones de maquinaria y equipo, aumentaron la producción industrial intensificándose la explotación de la fuerza de trabajo.

En fin, México proporcionaba las materias primas y manufacturas a los Estados Unidos a precios muy bajos, así como mano de obra barata que se encargaba de realizar las actividades agrícolas, en sustitución de la fuerza de trabajo de los norteamericanos, participantes activos en la conflagración mundial.

Los compromisos de guerra imponían disciplina, trabajo y sacrificios económicos para los trabajadores, todo ello en aras de la llamada "Unidad Nacional", la CTM se comprometió a no declarar huelgas. Esta respuesta de sacrificio para los trabajadores coincidió con la reelección de Fidel Velázquez como el líder "sempiterno" de la central obrera, que orientaría al movimiento obrero a una gradual subordinación a los dictados de los diferentes gobiernos "revolucionarios". A cambio de la tregua ofrecida por los dirigentes obreros, el gobierno concedió algunas prestaciones sociales, como el establecimiento del Instituto Mexicano del Seguro Social. "En última instancia -nos dice Monsiváis- la inmensa mayoría de los mexicanos, incluida la significativa minoría con predilección por los alemanes, la Segunda Guerra Mundial les resulta un espectáculo, algo inmensamente entretenido y distante, que le da al país, sin previo aviso, oportunidades económicas y sociales."⁴¹

Si al gobierno de Ávila Camacho le correspondió la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial, al de Miguel Alemán Valdéz le tocó cumplir el papel de promotor de la industrialización y modernización de México, basado en dos vértices que definieron la política económica de ese período: el proteccionismo a la actividad industrial, aunada a la libertad de crédito existente y el creciente aumento de inversión extranjera, ambas, orientadas a fomentar las inversiones de capital.

Tanto en el gobierno de Ávila Camacho como en el de Miguel Alemán, se dejaba sentir el cardenismo, por lo que gran parte de la definición de sus políticas estuvieron orientadas a enfriar tres aspectos que resultaban ser los más conflictivos: la relación entre capital trabajo, la cuestión agraria y la educación.

⁴¹ Carlos Monsiváis, "Sociedad y Cultura" en **Entre la guerra y la estabilidad política**, 1990. p 278

El gobierno de Avila Camacho tuvo que orientar su política de reparto de tierras en aras de buscar la confianza de la burguesía, que argumentaba que la Reforma Agraria hecha por Cárdenas había frenado el progreso agrícola del país; la convicción de que los ejidos eran una experiencia comunista y su productividad muy baja - comparada con la pequeña propiedad- y fundamentalmente la férrea idea de que el modelo de desarrollo nacional estaba basado en la industrialización acelerada, que requería de un crecimiento en la agricultura que proveyera de las materias primas necesarias a la industria y al mismo tiempo satisficiera la demanda de la población urbana. De aquí desprendían que este papel sólo se podría realizar con la seguridad en la tenencia de la tierra y con inversión de capital.

Así este cambio radical se concretó en el freno de la distribución de la tierra; en la mayoritaria titulación individual de parcelas ejidales; en el incremento de la investigación científica tendiente a elevar la productividad; en el rápido incremento financiero de la política de riesgos y en nuevas políticas crediticias.

El control corporativo y la desorganización del movimiento campesino permitieron la implementación de las acciones gubernamentales. La Confederación Nacional Campesina -CNC- no sólo se plegó a la decisión presidencial, sino que la calificó de revolucionaria y en continuidad de la reforma agraria cardenista. Por ejemplo, el Secretario de Agricultura del gobierno avilista, Marte R. Gómez, declaraba que "la política agraria del régimen había sido fiel a los objetivos históricos, alterando pequeñas minucias y había llevado la Reforma Agraria a su culminación."⁴² Por su parte, el gobierno calificó a las invasiones de tierra como intolerables y reconoció solo la compensación pero no la devolución de la tierra, para aquellos que fueran afectados injustamente.

⁴² Medina Luis, "Del Cardenismo al Avilacamachismo" en *Historia de la Revolución mexicana Periodo 1940-1952*. p 275

Al mismo tiempo, el Estado ofrecía alicientes al sector privado, créditos oficiales asegurados, garantizando la inafectabilidad hasta por 300 has. En abril de 1944 se promulgó el nuevo código agrario en el cual quedaba protegida la pequeña propiedad, aunque tuviera errores de titulación, si se le poseía y se le cultivaba por cinco años. Así la expansión del latifundio quedó protegida y legalizada y el reparto de tierras disminuyó notablemente.

Consecuentemente el gobierno alemanista, modificó los preceptos constitucionales relativos a la tierra, a fin de dar mayor seguridad a los productores agrícolas capitalistas. En tal sentido, se encuentra la modificación al artículo 27 constitucional, que incluye las disposiciones sobre inafectabilidad ganadera y el derecho de amparo.

Pese al control y la represión del movimiento campesino, se dieron manifestaciones de protesta contra la política agraria del régimen; Rubén Jaramillo se levantó en armas en la Sierra de Morelos en 1943; el Partido Agrario Mexicano -PAM- acusó al gobierno de resolver sólo problemas políticos con su reforma; el movimiento sinarquista endureció su lucha, hasta convertirse en una de las más fuertes manifestaciones de descontento. Por otro lado, el constante éxodo de braceros hacia el norte era una muestra de la situación que prevalecía en el campo, sunamente desfavorable para el campesino sin tierra.

Sin embargo, "quienes habitan el México de la guerra o la posguerra no advierten la depredación capitalista, no integran panorámicamente las luchas obreras y campesinas reprimidas, los brotes de rebeldía estudiantil, la carestía y el empobrecimiento. A la buena o a la mala se admite que al país no le queda la revolución a corto plazo y el ánimo urbano favorece el trueque: mejor una sociedad divertida y estable que las concentraciones airadas, los mítines, la agitación permanente. Se desiste del cielo revolucionarlo, y se usa al nacionalismo como técnica inmejorable de consolación."⁴³

⁴³Ibid., p.279

En cambio las grandes propiedades capitalistas y las agroindustrias, muy favorecidas por el Estado, serían un bastión importante al desarrollo de la economía mexicana.

En relación al capital-trabajo, otro de los puntos conflictivos, se evidenció que la actividad estatal tuvo gran importancia en lo que se conoce como el "arranque" de la industrialización del país, que se ve fortalecida por el efecto de la coyuntura internacional y de la propia actividad desplegada por el Estado. Resaltan por su importancia los cambios que se registraron en la estructura del gasto público, la cual se orientó prioritariamente a comunicaciones y transportes, fomento agrícola, industrial y comercial. Todo ello, encaminado a la consolidación de una base industrial, de una agricultura capitalista y de una infraestructura que permitiera la mas ágil circulación de las mercancías. La contraparte de esta reordenación del gasto público, fue el destinado a lo social, que sufrió un descenso del 3% con Avila Camacho. Una de las principales diferencias entre Cárdenas y los gobiernos que le siguieron, es que el primero disminuyó el gasto en defensa y aumentó el de educación; construyó obras de comunicación e irrigación destinadas a apoyar a los campesinos que habían recibido tierras durante el reparto agrario; al mismo tiempo que redujo el poder económico y político de los latifundistas.⁴⁴

En fin, se adoptaron medidas que permitieron el desarrollo de una burguesía nacional, sin que ésta hiciera el menor esfuerzo para lograr mejores tasas de ganancia o como señala Jaqueline Peschard, se desarrolló una "burguesía de invernadero", que sería incapaz, mas adelante, de sostener una industria sólida.⁴⁵

⁴⁴ Solis Leopoldo, "Política Económica y Nacionalismo Mexicano". en Revista **Foro Internacional** 35, Vol.IX, No. 3 enero-marzo de 1969,

⁴⁵ Peschard Jacqueline , "De Avila Camacho a Miguel Alemán" en **Evolución del estado mexicano.**, p 68

Además de las políticas de estímulo para la iniciativa privada, se creó un clima de seguridad para la inversión, para lo cual se implementaron las siguientes acciones: la modificación de la ley de nacionalizaciones; una política obrera sustentada en el control y manipulación del movimiento organizado; se redujeron los resultados positivos para la movilización obrera y se fijaron salarios tope. Javier Rojo Gómez, hombre representativo del régimen avilista, escribió en 1945:

"Hablamos de industrialización, sin pensar en que su nervio motor, que es la iniciativa particular, está aherrojado por los líderes; por las huelgas que por motivos inconfesables ellos provocan; por los recargos arbitrarios y la inmoralidad multiforme. La inseguridad ata las grandes oportunidades de México".⁴⁶

El gobierno necesitaba el apoyo de los obreros organizados, pero también requería obtener la confianza del sector empresarial, por lo tanto, debía impulsar una política que le permitiera conjugar los intereses obrero-patronales con los del Estado.

Los logros obtenidos por el movimiento obrero durante el cardenismo se habían desvanecido y la actitud de la CTM de conciliación y colaboración era cada vez mayor. Los gobiernos de Camacho y Alemán, debían garantizar que las agrupaciones sindicales no representaran una amenaza para los inversionistas nacionales y extranjeros, quienes encontraban en México toda clase de concesiones e impulsos para una mayor acumulación de su capital.

Los dirigentes obreros democráticos fueron relegados, perseguidos, encarcelados y algunos asesinados. En 1948 el dirigente izquierdista Vicente Lombardo Toledano, fue expulsado de la CTM por órdenes del presidente Alemán, ya que representaba un peligro para la inversión y capitalización de la economía.

⁴⁶ Citado por Rafael Segovia, en **El nacionalismo Mexicano**, 1968 p.357

A fines de 1947, la CTM tenía trazado ya el rumbo ideológico que habría de definirla en el futuro; repudio total a la izquierda y demás coaliciones lombardistas, a partir de entonces los nuevos pilares sobre los cuales descansarían las directrices de esta central, eran lineamientos de unificación hacia el gobierno; liderazgo "profesional, político y revolucionario", asociación con el Estado, actitud anticomunista e ideología nacional revolucionaria.

Por su parte, Miguel Alemán aplicó el llamado "delito de disolución social" contra todos los líderes independientes y demás organizaciones opositoras a la política gubernamental. El Congreso impuso una pena máxima de 12 años de prisión a quien incurriera en este delito.

Ante tal situación el nuevo dirigente cetemista, Fidel Velázquez, se dedicó a reclutar miles de campesinos para hacer de esta "una organización más sólida y con mayor número de agremiados"; entre febrero y marzo de 1948, la CTM incorporó a 58 mil obreros agrícolas de diversos estados de la República.

La nueva orientación de la CTM originó un notable retroceso dentro del sindicalismo nacional: ahora se podía manipular y condicionar ilimitadamente cualquier movimiento obrero-campesino, asegurando así la confianza y estabilidad dentro de la industria privada.

La restricción a la libertad sindical fue en el alemanismo la práctica más aguda ejercida por el Estado, quien al mismo tiempo originó lo que se conoce como Charrismo sindical.

La devaluación del peso frente al dólar en 1948, evidenció de manera muy clara, la posición entreguista de la CTM, la cual respaldó incondicionalmente la política económica del régimen.

En cambio las otras organizaciones independientes se mantuvieron en silencio, el gobierno tomó sus medidas, antes de que apareciera un conflicto.

De esta manera, el movimiento obrero-campesino sufría uno de sus más brutales retrocesos como

consecuencia de la intervención estatal en los asuntos sindicales. Se estimuló, desde el poder público, no sólo la división gremial e ideológica, sino también se anuló la democracia en el seno de las organizaciones autónomas.

Un dato que puede ejemplificar lo anterior, es que la CTM en octubre de 1951, declara a Alemán "obrero de la patria" y lo nombra su secretario general honorífico, lo cual era muestra de que la fuerza combativa de la CTM, que se mantuvo durante el régimen de Cárdenas, había desaparecido en aras del proyecto desarrollista de estos gobiernos. Desde entonces quedó eliminado el movimiento obrero como fuerza nacional.

La estrategia de desarrollo que impulsaron los dos gobiernos poscardenistas, tuvieron el total apoyo de la burguesía surgida al amparo de los gobiernos revolucionarios, sin embargo había sectores recalcitrantes que estaban agrupados en la COPARMEX, y que pugnaban por una no intervención del Estado en la vida económica del país.⁴⁷

Como ya se ha señalado, la estrategia de desarrollo nacional de Avila Camacho y Miguel Alemán, estaba centrada en la industrialización, para la cual requería lograr a toda costa una alianza entre el gobierno-burguesía-trabajadores, que sería el sustento de la política desarrollista de los siguientes gobiernos. Pero también debía tener el apoyo de los sectores medios de la sociedad, por lo que tuvieron que dar un cambio total a la política educativa del cardenismo, otro de los puntos polémicos heredados de ese sexenio.

El gobierno de Avila Camacho dio un viraje a los planteamientos emanados de la educación

⁴⁷ Recordemos que en los cuarenta las tesis económicas de avanzada eran las del Estado interventor o benefactor. Hoy día el modelo económico predominante en el mundo plantea precisamente lo contrario, es decir, la economía de los países es asunto de la iniciativa privada.

socialista. Consciente de la problemática social y política que la educación "socialista" encerraba y de la importancia que la educación pública tenía en su plan de conciliación nacional, el Presidente "caballero" aseguró desde su campaña presidencial que "habría libertad de pensamiento y de la conciencia para que esta tome el cauce que mejor plazca".⁴⁸

Si bien no pudo cambiar de inmediato el artículo 3o. Constitucional y mantuvo los mismos programas de enseñanza, una vez que se consolidó en la presidencia, dio un enfoque diferente a los libros de texto.

Una maniobra que le permitió al gobierno dar otro sentido a la educación socialista, fue la promulgación de la Nueva Ley Orgánica de Instrucción Pública, por medio de la cual se aclaraba la interpretación que debía darse al Art. 3o. Constitucional. El término socialista se refería ahora al "socialismo que forjó la Revolución Mexicana" y que no era más que destacar el mayor valor de lo social respecto a lo meramente individual. La ley reglamentaria de 1941 no renunciaba al control oficial sobre la enseñanza, pero de hecho modificaba el Art. 3o. Constitucional en los términos que fueron finalmente adoptados en 1945, mismos que privilegiaban la formación de una conciencia nacional con respecto de la conciencia social que había pretendido promover la educación socialista.⁴⁹ En el caso particular de la enseñanza de la historia, Josefina Vázquez nos comenta ... en lugar de ver nuestra historia como el proceso de la lucha de clases, verla como proceso de formación de nuestra nacionalidad, de manera que uniera y no dividiera...⁵⁰ Esa fue la tarea desplegada en los libros de texto y de los maestros de la época. Para Monsiváis la

⁴⁸ cfr. Josefina Vázquez, 1970., p 12.

⁴⁹ Loeza Soledad, ob,cit. 1988., p 115

⁵⁰ Vázquez Josefina, Op. Cit. 1970. p. 143

educación básica cumplió con este papel :

"La enseñanza primaria [fue] sustento de la unificación del país y correa de transmisión del impulso nacionalista... a través de la escuela se implanta un sentido unívoco de la nacionalidad como historia y como obediencia a las instituciones: éstos son los héroes, éstos son los villanos, éstas son las leyes justas, éste es el lenguaje nacional, éste es el gobierno que demanda nuestro respeto, ésta es la auténtica emoción patria".⁵¹

Por otro lado, en la exposición de motivos de la ley reglamentaria se firmaba la paz con la Iglesia y las clases medias, en aras de la buscada Unidad Nacional, así que, cuando se llegó la inminente reforma al artículo 3o. no se provocaron agitaciones ni inquietudes como en los proyectos educativos anteriores. De hecho la única oposición a la propuesta gubernamental podía provenir de los maestros, al fin unificados en un sólo sindicato, se creó el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación -SNTE.

En un discurso pronunciado ante el Congreso de Unificación Magisterial de 1943, el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, definía la actitud que los maestros debían asumir en la nueva realidad creada por la Unidad Nacional:

"Los talleres en que se forja el alma de un pueblo son los hogares y las escuelas. Y cuando una parte de esos talleres se halla a merced de las tempestades políticas, el equilibrio se altera y los apetitos parciales se sacian a costa del progreso de la nación"⁵²

Con esta reforma, la política educativa se insertaba por fin en el proyecto de una sociedad estable, que se reproduciría pacíficamente en un marco general de cambios económicos muy acelerados. El consenso escolar, que era en primer instancia el consenso entre el Estado y las clases medias,

⁵¹ Monsiváis Carlos, "Muerte y Resurrección del Nacionalismo" ob, cit. 1992. p. 452

⁵² Monsiváis Carlos, "Sociedad y Cultura" op. cit. 1990. p. 263

concretaba los elementos de conciliación que rigieron la vinculación del sistema político y la sociedad civil en los años del desarrollismo. "Ante una política que toma poco en cuenta [a la sociedad civil] pero que abre el horizonte de sus posibilidades, ante un discurso que adula ("Ustedes habitan un gran país, cuya trayectoria es síntesis de sufrimiento, dignidad y esperanza, y que requiere del concurso de todos. Ustedes son maravillosos porque son mexicanos"), las clases populares reaccionan de modo positivo... la mayoría se va reconociendo en la selección de héroes, actitudes, frases, canciones, paisajes sociales, consignas, visiones utópicas y glorificación de rasgos negativos"⁵³

La continuidad fue el rasgo dominante del siguiente gobierno, a pesar de las diferencias de estilo, las orientaciones de la economía en constante crecimiento y de la política de represión-manipulación y no participación de la sociedad, se mantuvieron. "El lema de la consolidación de las conquistas revolucionarias que fue la justificación central del programa de estabilización del gobierno de Avila Camacho, fue retomado por sus sucesores, quienes quisieron mantener en la posguerra la política de unidad nacional y de conciliación social. Para lograrlo, reemplazaron el estado de urgencia que había sido declarado durante la Guerra con la urgencia que creaba la necesidad de desarrollo y de las tensiones internacionales de la guerra fría."⁵⁴

La estructura de poder del Estado había evolucionado hacia un sistema político integrado, que envolvía a su interior las organizaciones o corporaciones políticas, tales como la Iglesia, pequeños partidos políticos de oposición, grupos empresariales, desapareciendo un juego político o un equilibrio de fuerzas, se fue erigiendo un monstruo bicéfalo (partido-Estado) que centralizaba el

⁵³ Monsiváis Carlos, "Muerte y Resurrección del Nacionalismo" op. cit. 1992. p. 451

⁵⁴ Loeza Soledad , Op.Cit. 1988. p.120

poder político y concentraba la autoridad en la figura del presidente. En este orden de cosas, el PRMIPRI es partido político y estilo de vida y comportamiento.

El priismo "legaliza" el caciquismo; le da fluidez a la corrupción y a las represiones selectivas del orden civil; hace crecer al Estado, y convierte a la burocracia en su público cautivo; organiza la pirámide de acatamientos, sumisiones, ascensos y poderes... frena y encauza el apetito de modernidad; participa real y fingidamente del sentido histórico de los ocupantes del poder; cree en los héroes, en la secularización y en el progreso de la nación, y ajusta estas creencias a los intereses específicos de los dirigentes en turno.¹⁵⁵

El grupo alemanista ve en la política desarrollista (primero hay que crecer para luego distribuir) la forma de consolidar el capitalismo y de entrar a la modernidad. Paralelo a ello se impone una forma de pensar y actuar que esta impregnada de todo lo que huele a modernidad y a progreso; se busca una forma de ser diferente a lo que había sido, por tanto se da una negación a ese sentimiento nacionalista, que fue producto de la revolución.

Es decir, se cancela el "nacionalismo revolucionario", cuyas expresiones económicas estuvieron a cargo del reparto agrario, derechos laborales, expropiación petrolera y nacionalización de sectores estratégicos. En la sociedad y la cultura, con el muralismo, la novela, la fotografía, la música y el cine, que habían recreado temas y personajes revolucionarios y se habían acercado al mundo indígena del país. No son ajenos a este contexto personajes como Frida Khatlo, vestida con trajes tehuanos, rebosos y huaraches; o Diego Rivera con sus overoles. Tampoco lo es, la idea predominante en la época, de rescatar nuestras raíces prehispánicas, así como el lenguaje que enarbolaba las reformas sociales. Así pues, "el desarrollismo archiva el nacionalismo revolucionario, y patrocina un nacionalismo sentimental, aparato de compensaciones y vivencias, distinto de lo anterior porque ya no surge de la experiencia comunitaria. A la gleba se le permite

⁵⁵ Monsiváis Carlos, "Sociedad y Cultura" op. cit. 1990, p.265

el perfil activo, que entone canciones de la índole de "Como México no hay dos", de Pepe Guízar.⁵⁶

La gigantesca afluencia de capitales extranjeros en la década de 1940-1950, va adueñándose de la economía y de las conciencias.

"La desnacionalización va inventando y patrocinando a la Unidad Nacional y en el terreno de la cultura, las actividades ideológicas se arrinconan entre los premios y celebraciones conjuntas del poder y del espíritu(....) De modo casi unánime el movimiento intelectual es gobiernista (la cultura se construye en la estabilidad) y por ejemplo los ensayos críticos... (hablan) sobre la agonia de la revolución mexicana (su aburguesamiento) suscitan el encono y la polémica contra los herejes"⁵⁷

En la órbita del desarrollismo, hay un evidente rechazo a la tradición cultural popular y de un nuevo planteamiento del "ser mexicano" más cosmopolita y menos preocupado por sus raíces, lo que se va a reflejar en la producción cultural de la época.

Por ejemplo en el terreno de la literatura, a partir de la década de los cuarenta "el acento novelístico se había desplazado claramente del relato de la acción revolucionaria a la sociedad producida por la revolución"⁵⁸

Entre la decepción por los resultados de la revolución y la incertidumbre del futuro, se mueve la literatura mexicana y el pensamiento mexicano. Ya no sólo importa retratar sino interpretar, explicarse a México como entidad, como colectivo. Las temáticas empiezan a diversificarse, ya no se narran los hechos revolucionarios, ahora se describe a la sociedad, buscando la psicología de

⁵⁶ Ibid., p. 266.

⁵⁷ Monsiváis Carlos, "Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX", 1976., p.1486

⁵⁸ Sefchovich Sara, "Filosofía y literatura:La hora de los catrines" en *Entre la guerra y la estabilidad política*, Op. Cit., p. 372

esa gran ciudad, que es en lo que se esta convirtiendo México; *Nueva Burguesía* de Mariano Azuela, *Al filo del agua* de Agustín Yañez, son novelas que retratan a la nueva burguesía, inmersas en una realidad que se complejiza en la medida en que el desarrollo del capitalismo avanza, impactando todos los niveles de la sociedad.

Los cuarenta es una época de "cambio de piel" usando la frase de Carlos Fuentes; otra mentalidad se instala, otros mitos literarios, cinematográficos, otras costumbres, otros gustos. Lo mexicano se identifica con lo inmóvil y viejo y lo norteamericano con lo dinámico y moderno.⁵⁹

Desde luego el cambio de política, industrialización, modernización económica, cooperación con los Estados Unidos; no significó elevar el nivel de vida de la población en general. El modelo económico dirigido a favorecer a las clases altas puede ilustrarse con un testimonio sobre la distribución del ingreso, hecho por un analista de la época:

*"mientras las primeras planas hablan de escasez de alimentos y de verdadera hambre entre el pueblo, las páginas interiores de sociales dan descripciones profusas de las fiestas más fastuosas que jamás se han visto en México. Mientras en Jajutla y otros pueblos se aprietan los cinturones y se preparan para una lucha ardua y acerba, la ciudad de México se ha entregado a una orgía de gastos delirantes"*⁶⁰

En fin, lo distintivo de la década 1940-1950 es el proceso de modernización, de cómo el auge industrial, por un lado, concentra y masifica a numerosa población en las ciudades, quienes para subsistir tienen que aprender nuevos estilos de vida. Y por otro lado, ese mismo proceso, deja atrás y aísla a conglomerados que no asimilan la técnica, y cuyos modos de vida están en relación con

⁵⁹ *Ibid.*, p 286.

⁶⁰ Carleton Millan, citado por John Heart, en "El abasto alimentario en la economía de guerra" en *Entre la guerra y la estabilidad política*. *op.cit.*, p. 229

la naturaleza, y que respetan y conservan sus herencias religiosas y culturales. Es en esta época, en que el tránsito de lo tradicional a lo moderno, se logra sin sobresaltos con el magnífico invento de la Unidad Nacional.⁶¹ Creación que le permitió al grupo en el poder legitimarse y perdurar. Uno de los canales de transmisión del nacionalismo posrevolucionario fue el cine.

⁶¹ Para Leopoldo Solís el nacionalismo impulsado en los cuarenta, "creó un consenso en favor de la mexicanidad, al mismo tiempo que transformó la estructura social y el sistema de valores... ayudó a mantener el proceso político fuera de, o sin estorbar, el proceso económico, con la salvedad de que una vez aceptados los fines, los medios pasaron a ser intocables e indiscutibles." en "Política económica y nacionalismo mexicano" Op. Cit., p. 241

CAPITULO 3. EL CINE DE LOS CUARENTA

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se iniciaron buenos tiempos para el cine mexicano, éste salió de la crisis económica y en tres años obtuvo el primer lugar en la producción filmica frente a España y Argentina. La participación directa de Estados Unidos en la guerra provocó la disminución de su producción cinematográfica, al igual que la de los países europeos. Ocupada la poderosa competencia, los cineastas mexicanos tuvieron la oportunidad de incrementar su producción y ampliar el mercado en Latinoamérica. La facilidad de hacer adaptaciones cinematográficas de obras literarias de prestigio universal, sin pagar derechos de autor; la aparición de grandes figuras como Jorge Negrete, María Félix, Cantinflas, Dolores del Rfo, Pedro Armendáriz, Gloria Martín y muchos otros; el fortalecimiento de compañías productoras como Grovas, Films Mundiales y Posa Films; permitieron que los primeros años de la década de los cuarenta, fueran los más fructíferos en la historia del cine nacional.

El presidente Manuel Avila Camacho hizo público su interés en apoyar la industria cinematográfica. Según el artículo periodístico de Luis Spota, publicado en agosto de 1942, al presidente le gustaba mucho el cine, "le encantaban las películas de monos... su entusiasmo lo llevó a interesarse acuciosamente, por el desarrollo y porvenir de la industria nacional, ya en el terreno inversionista, ya en el campo ancho y vasto, de la difusión cultural." Más adelante en la misma nota periodística se agrega: "uno de los deseos del primer mandatario es que el cine mexicano, en el que él tiene confianza, al que juzga un vehículo poderosísimo para desarrollar un amplio programa de propaganda pro México en tierras extranjeras, dé el salto definitivo y triunfe,

*de una vez por todas, como arte y como industria*⁶²

Avila Camacho aseguró a los productores que podían contar con el apoyo del gobierno. La Asociación de Productores de Películas mexicanas presentó al gobierno en 1942, una serie de peticiones entre las que estaban incluidas: la reducción en los impuestos que pagaban los cines cuando exhibían películas mexicanas; exención de impuestos de patente, y eliminación de todo impuesto aduanal a la importación de material necesario para la industria cinematográfica. El gobierno no sólo concedió la mayoría de las peticiones, sino que en abril de ese año creó el Banco Cinematográfico, que con un crédito de dos millones amortizables en diez años, vendría a respaldar las actividades del cine nacional. Los préstamos estuvieron dirigidos a las productoras que garantizaran mayor solidez. La participación estatal se limitó a aportar el diez por ciento del capital total, el resto fue proporcionado por empresarios privados.

El apoyo desigual que se otorgó a las productoras de cine provocó una competencia desleal entre el gremio filmico, y una acumulación de capital basada en el régimen de privilegio.

En condiciones de apoyo financiero se produjeron 70 películas en 1943, se puede decir, que el cine mexicano era ya una floreciente industria. Estados Unidos seguía jugando un papel definitivo, su ingerencia en la producción y distribución de las películas se había mantenido a pesar del conflicto bélico.

Desde que se inició el cine en México, directores, actores y productores tenían por costumbre visitar Hollywood y buscar ahí todo tipo de preparación. La peregrinación a la "Meca del cine" era un ritual por aquellos años.

Muy pronto España y Argentina, los dos competidores del cine mexicano, quedaron relegados a

⁶² Citado por Emilio García Riera, en **Historia Documental del Cine Mexicano**, Vol. 2, 1960., p. 51

segundo plano en el mercado cinematográfico de habla hispana; estos países no pudieron contar con el apoyo norteamericano durante la guerra, debido a que no se plegaron a la política de los Aliados. Argentina se manifestó neutral ante el conflicto y la España franquista estaba del lado del fascismo alemán. En cambio México, al declararle la guerra a los países del Eje, y fungir como proveedor de materias primas útiles para la fabricación de armamento, vía Estados Unidos, obtuvo la facilidad de conseguir película virgen, insumo indispensable para la elaboración de filmes, escasísimo en aquella época, debido a que también se utilizaba en la industria militar. Mientras que España y Argentina dejaron de recibir película virgen, Hollywood se encargó de suministrarla a México, junto con el personal técnico calificado para instruir a los mexicanos sobre los avances más importantes en cinematografía.

*Es necesario mencionar que la hegemonía mexicana sobre las demás cinematografías de habla hispana, se logró también por el debut de directores como Emilio Fernández, Julio Bracho e Ismael Rodríguez. Así como la diversificación de géneros y las superproducciones de la época como: **La Historia de un Gran Amor** y **La Virgen que forjó una patria** (Julio Bracho, 1942). Todo ello daría un impulso definitivo a la industria.*

En 1944 las películas producidas en México aumentaron a 75. Ese año debutaron 14 directores, este hecho es importante ya que posteriormente el sindicato de esa industria cerró sus puertas por muchos años a nuevos directores. La consolidación de posiciones de poder dentro de la industria cinematográfica se reflejó en la intensa lucha sindical desatada entre 1944 y 1945, cuando los actores, encabezados por Cantinflas y Jorge Negrete, emprendieron un movimiento para separarse del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y formar su propia sección sindical. Así nació el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que

se apoyó en la fama de las populares estrellas y en la alianza que establecieron con otros sectores de la industria, con el fin de obtener el reconocimiento oficial de la Secretaría del Trabajo, ya que Fidel Velázquez, enseñoreado en la CTM, se oponía a la nueva agrupación. Este sindicato tuvo mucha fuerza al incluir entre sus filas a técnicos, músicos, actores, argumentistas y directores. Su rúbrica era "unidad honesta para servir a la clase obrera y a la patria". Pretendían ofrecer una imagen patriota de la depuración sindical, que trabujaría por la grandeza del cine nacional.

*"Culminó una lucha cuyo claro objetivo fue desde el principio dejar en manos de quienes mejor beneficio obtenían del cine, el manejo exclusivo del cine mismo. Durante largos años, ese espíritu exclusivista determinó a puerta cerrada que impediría el surgimiento de nuevos directores..."*⁶³

Cantinflas y Negrete, que en ese tiempo ganaban medio millón de pesos por película, eran los exponentes de la nueva burguesía ascendente, que requería ampliar sus espacios de participación económica y política. La lucha intergremial que encabezaron ha sido considerada como la más fuerte de la historia de la industria cinematográfica nacional.

Un laudo presidencial de septiembre de 1945, concedió al STIC la distribución, exhibición y elaboración de noticieros; y el STPC la producción de películas en estudios cinematográficos y exteriores. Muy contentos por esta solución los del STPC organizaron un desfile de agradecimiento a Avila Camacho, quien apareció en el balcón de Palacio Nacional acompañado por Cantinflas, Negrete, María Félix, Gloria Marín y otras estrellas.

En 1945 se filmaron 85 películas, cantidad mayor que la de los años anteriores. Esto resulta sorprendente si además se toman en cuenta las luchas intergremiales antes descritas.

⁶³ García Riera Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, V. 3, op.cit., p.8

Ese año Juan Bustillo Oro realizó *Canaima*; Ismael Rodríguez, *Cuando lloran los valientes*, Julio Bracho, *El monje blanco*; el Indio Fernández, *La perla*; Roberto Gavaldón filmó *El Socio* y Alejandro Galindo dirigió *Campeón sin corona*, calificada por los críticos como la mejor película del año.

Por otra parte, la compañía *Clasa* se fusionó con la *Films Mundials* en poder del magnate Manuel Espinoza Iglesias. Esta fusión produjo la compañía más fuerte de América Latina.

Los estudios Churubusco, todavía en construcción, pertenecían a la RKO de Hollywood en 50 % y el resto al magnate radiofónico Emilio Azcárraga. Este fue otro signo de la monopolización económica que se registró en la época, gracias a la política estatal de apoyo al capital.

En 1946, no obstante la importación de actores hollywoodenses y argentinos, así como la inclusión en la industria del cine del prestigiado director Luis Buñuel, la producción bajó a 72 películas, nueve menos que el año anterior.

En términos generales, la calidad de las películas dejaba mucho que desear. El periodista Manuel Becerra Acosta escribía en *Cinema Reporter* el 22 de junio de 1946 lo siguiente:

"Carencia de películas importantes debido a la improvisación de directores y al afán inmoderado de lucro a base del llamado "churro", de ensayos lamentable con actrices y actores sin preparación. Costo excesivo de la producción y maniobras sindicales. Falta de argumentistas con responsabilidad. Carencia absoluta de crítica serena y responsable"⁶⁴

Los empresarios preferían invertir sobre seguro con estrellas consagradas y temas populares ya probados, que les aseguraban éxito taquillero. Ni la ley de Avila Camacho, que otorgó la exención de impuestos a la industria, ni la creación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas que premió con el "Ariel" lo mejor del cine nacional desde 1945, fueron

⁶⁴ Citado por Emilio García Riera, Op. Cit. p. 29

estímulos suficientes para que los cineastas se arriesgaran a realizar películas de calidad.

El gobierno justificaba y compartía con los productores la prevalencia de la ganancia sobre la calidad, para ellos el buen cine se contradecía con los rendimientos económicos. Una declaración oficial hecha a través de la Dirección de Cinematografía decía:

*"Es evidente que estamos interesados en cuidar el aspecto moral de las películas... pero ello sin lesionar el fundamento económico de la industria y sin fijarnos en lo artístico que es parte que no nos incumbe ...Las películas de tipo artístico son para las minorías -grupos selectos- pero no puede existir el cine como arte mientras que el cine sea industria, porque su interés primordial es el económico. El público -y el del cine es público de masas- tiene bajo nivel cultural y requiere un tipo de películas afín a sus gustos"*¹⁶⁵

Ante estas declaraciones aparecieron críticas que reprobaban semejantes argumentos en favor del "churro" cinematográfico, el periodista Alvaro Custodio levantó la voz para decir que:

*"el cine mexicano tenía una debilísima preocupación artística ... privan los hábiles hombres de negocios, los escasamente preparados, y los directores y actores al servicio de las intenciones puramente comerciales, de aquellos hay un supersticioso horror a la originalidad. Hasta ahora no se ha filmado más que un sólo argumento al que se le siguen dando vueltas y revueltas para que parezca distinto. A este cine, le sobra falsedad en el tratamiento de sus temas, ese ambiente ficticio que suele presentar, como si la vida no tuviera más que un aspecto sentimentaloides y ramplón, o excesivamente grotesco, huyendo deliberadamente de la realidad, lo hace caer la mayoría de las veces en majigatería o en comicidad barata"*¹⁶⁶

En 1947 se produjeron 58 películas mexicanas que mostraban el mismo esquema argumental repetitivo y estandarizado, por lo cual México comenzó a perder mercados en Latinoamérica. Se

⁶⁵ Citado por Alejandro Galindo, en *El cine, génocidio espiritual*, 1971., p.172-173

⁶⁶ Citado por Emilio García Riera, en *Historia Documental del Cine Mexicano*. Op. Cit. p. 209

hablaba de una crisis cinematográfica, denotada durante el alemanismo por la deshonestidad en los círculos políticos, económicos y culturales del país. Para paliar la crisis, Alemán propuso en agosto de ese año la creación de la Comisión Nacional Cinematográfica, a través de la cual se otorgaron alicientes y estímulos a los realizadores nacionales, con el fin de que incrementaran y mejoraran la calidad artística de las cintas. Este organismo se dio a la tarea de elaborar documentales y cine educativo con fines propagandísticos. Sin embargo, ni la ayuda prestada por el gobierno, ni los estímulos lograron sacar de la crisis por la que se despeñaba el cine mexicano, ya que el verdadero problema no se encontraba en la falta de talento de los realizadores, sino en el carácter marcadamente monopolístico y mercantilista que poseía la industria cinematográfica. Las pretensiones de crear un cine de calidad a través de alicientes, así como el cine educativo y documental, quedaron relegados frente a la necesidad capitalista de incrementar el cine comercial de ínfima calidad artística.

La corrupción que caracterizó al gobierno de Alemán, se dejó sentir también en el cine, produciéndose el género de prostitutas y cabareteras. Títulos como : **Pecadora** (José Díaz Morales, 1947); **De pecado en pecado** (Chano Urueta, 1947); **Señora tentación** (José Díaz Morales, 1947); **Cortesana** (Alberto Gout, 1947); **Ángel o demonio** (Victor Urruchúa, 1947); **La sin ventura** (Tito Davison, 1947); **La Bandida** (Agustín P. Delgado, 1948); **La venenosa** (Miguel Morayta, 1949); **Perdida** (Fernando Rivero, 1949); **Traicionera** (Ernesto Cortázar, 1950); **Arrabalera** (Joaquín Pardavé, 1950); son una muestra de la filmografía que caracterizó a ese sexenio.

En 1947 Emilio Fernández estrenó **Río Escondido**, por la que obtuvo importantes premios internacionales, entre otros por la fotografía de Gabriel Figueroa. Roberto Gavaldón realizó **La diosa arrodillada**, y Julio Bracho **El ladrón**. Por su parte, Ismael Rodríguez lanzó la película más

taquillera de la temporada *Nosotros los pobres*, en ella se mostraba la extrema pobreza y los malabares del pueblo para "irla" pasando. Para Carlos Monsiváis ésta es la película de la década "... donde coinciden el populismo, el chantaje emotivo y la idea de la pobreza todavía vigente en quienes la padecen."⁶⁷

El populismo de barriada, las cabareteras y el amor filial⁶⁸ fueron tres géneros que se desarrollaron a partir de 1945, y corresponden al ámbito urbano, cuya aparición probablemente fue causada por la involución a que se vio obligado el cine nacional, una vez terminada la Segunda Guerra. La crisis que sobrevino a la cinematografía mexicana, evidenciada por la pérdida de mercados extranjeros; incitó a los productores y directores a buscar nuevos temas que respondieran más a nuestra realidad y al mismo tiempo que pudieran recuperar el mercado nacional, que se había saturado de comedias rancheras cuya historia central siempre era la misma.

Se conforma a partir de aquí otro género cinematográfico, que revela una "nueva" realidad explotable por el cine: los problemas de la gran ciudad, la cotidianidad de los marginados y las aventuras de los peladitos.⁶⁹ Por otro lado, la proliferación de películas que abordaron la

⁶⁷ Monsiváis Carlos, "Sociedad y Cultura" ob, cit. 1990., p. 267

⁶⁸ Monsiváis Carlos, "Reir llorando" Op.cit., 1983 p. 36.

⁶⁹ Es interesante recrear parte de una entrevista a David Silva, estereotipo del hombre de barriada en el cine. "A partir de Campeón sin corona protagonicé el tipo más característico del pueblo; no el hombre de campo, sino el trabajador ciudadano: el chofer, el boxeador, el albañil.. " Por su parte Emma Roldán confiesa: "tuve que ir a los mercados a comprar verduras... Iba a esas vecindades espantosas, entraba con un chalecito puesto:- Oiga ¿no tendrá un cuartito que me quisiera alquilar? -Pues nada más hay uno aquí junto al excusado. -No le hace, ¿Cuánto me va a cobrar? Todas esas cosas con tal de oír hablar a esas personas y se me pegara su modo. Entonces aprendí el tono de la plebe, al grado que

problemática urbana, evidenciaban que el eje del desarrollo del país se había centrado en las ciudades, la población crecientemente urbanizada necesitaba verse y escucharse a través del cine, aunque fuera de acuerdo a la idea que la clase dominante tenía sobre los distintos grupos sociales.

*"Las películas del período comúnmente opacaban a la clase obrera a través de las películas que volvían pintoresca a la pobreza para romantizarla como una bendición. El mejor ejemplo es la exitosísima trilogía dirigida por Ismael Rodríguez: **Nosotros los pobres, Ustedes los ricos** y **Pepe el Toro**. En estas películas hay fuertes dosis de sumisión, lealtad y docilidad que los pobres "debían" a los ricos, sea por la desgracia desnaturalizadora de ser rico o por la condición paradisiaca de ser pobre."⁷⁰*

Atrás quedó el viejo "nacionalismo revolucionario", cuyas manifestaciones culturales evocaban la epopeya vivida por las masas en el movimiento armado, y cuya culminación podemos ubicar en el cardenismo.

Para 1948 se produjeron 81 cintas, 23 más que el año anterior; sin embargo, la cantidad no se reflejó en calidad. La industria fílmica seguía decayendo, esta crisis se verificaba con la pérdida paulatina de mercados internacionales.

Los malos manejos de los recursos económicos, el aumento en los costos de producción debido a la tendencia inflacionaria desarrollada durante el sexenio, obligaron a los productores de cine a disminuir el valor de la producción de las películas, con el fin de mantener y aumentar sus altas ganancias. Así, las películas debían filmarse en el menor tiempo posible y en escenarios realmente baratos; evadir el pago de derechos por las obras literarias que se adaptaban para cine (aunque

ya después de tanto usarlo no podía quitármelo...[me había] apeladado". Citados por Aurelio de los Reyes en **Medio Siglo de Cine Mexicano**. Op. Cit. 1988., p.171

⁷⁰ John Mraz, "Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista" en la revista La Jornada Semanal Num 297, 19 de enero de 1995, p.37

en la posguerra el pago se hacía ineludible); y no contratar actores extranjeros de renombre, por los altos sueldos que exigían.

Las películas que se produjeron bajo estas condiciones no pudieron competir con las extranjeras. El cine mexicano tendía a hacerse más localista y "casero". Sobre él pesaban altos costos de producción; líos sindicales. Todas estas condiciones pueden explicar por qué la filmografía nacional recurría a la realización de repetidos melodramas arrabaleros y folclóricos, que no requerían de nuevos directores ni actores.

En 1948 sobresalen tres cintas de Emilio Fernández, que nuevamente obtuvieron premios internacionales: *Salón México*, que se inscribe en el cine de arrabal; *Maclovía* y *Pueblerina*.

Ese mismo año, el director Alejandro Galindo produjo *Esquina baja*, *Hay lugar para dos* y *Una familia de tantas*. Ismael Rodríguez estrenó *Los tres huastecos* y *Ustedes los ricos*, la continuación de *Nosotros los pobres*. Por su parte Julio Bracho filmó una de sus mejores películas: *Rosenda*. Parecía que la endémica crisis en la cinematografía mexicana pretendiera resolverse aumentando el número de películas cada año, pues en 1949 se produjeron 108, sin que, en general pudiera hablarse de buena calidad. Antes al contrario, la devaluación del peso registrada un año antes y el consecuente aumento en los precios, hicieron que los productores estrecharan aun más las condiciones de realización filmica; los rodajes se llevaban un promedio de cuatro semanas, con un costo de hasta 400 mil pesos por película.

Algunos productores independientes que evitaban sujetarse a los monopolios financieros y distribuidores, eran quienes resistían la crisis económica. Ellos pugnaban por una legislación que protegiera sus intereses, frenando la desmedida voracidad de los empresarios monopolistas. El gobierno de Alemán se vio obligado a promulgar, en diciembre de 1949, la ley de la industria

cinematográfica, para reglamentar la producción a fin de que alcanzara la solvencia económica para todos y un nivel decoroso en la calidad de las películas. Esta ley otorgó a la Secretaría de Gobernación facultades para intervenir, regular y promover películas de alta calidad e interés nacional.

Esta ley, como la Comisión Nacional Cinematográfica creada en 1948, tuvieron poca observancia, solo algunos la acataron, pues su cumplimiento iba en contra de la política económica del régimen y de los propios intereses particulares del presidente Alemán y un selecto grupo de allegados, quienes además de detentar altos cargos públicos se destacaron en los negocios, eran en realidad empresarios metidos a funcionarios y funcionarios que durante esta época se hicieron grandes empresarios.

La promulgación de la ley, sin embargo daba la apariencia de que el gobierno rechazaba la atmósfera de corrupción y prostitución que campeaba en casi todas las áreas de la industria fílmica. La ley sirvió también para definir cuál sería el organismo encargado de ejercer la censura oficial: Gobernación, quien desde entonces practicó una doble moral, pues si bien la ley cinematográfica establecía la prohibición de realizar películas que ofendieran el "pudor", la "decencia y las buenas costumbres", o que hicieran apología de "vicios y perversiones"; fue precisamente durante el alemanismo cuando proliferaron películas que claramente violaban los preceptos referentes a la "moralidad". La realización de filmes que recreaban el ambiente cabaretil y prostibulario, no eran más que un reflejo de la situación imperante en la época. El desarrollo capitalista modernizador y su consecuente concentración de la riqueza, obligó a miles de mujeres a buscar el sustento fuera del hogar, muchas de ellas sin ninguna preparación para el trabajo, se dedicaron a la prostitución.

Los sectores sociales privilegiados contaron con casas de juegos, casas de citas y prostíbulos de lujo, en esos años, estos antros se ostentaron como atractivos turísticos del México moderno.

A pesar de la ley cinematográfica hasta el final del sexenio prevalecieron las películas "caseras", con argumentos repetidos y de baja calidad.

*Entre las cintas importantes de 1949 se encuentran: **La malquerida**, del Indio Fernández, que ganó premio por mejor fotografía en Venecia; **La oveja negra** de Ismael Rodríguez; **Cuatro contra el mundo** y **Confidencias de un rumbero**, de Alejandro Galindo; Buñuel realizó **El gran calavera**; y Gavaldón presentó **La casa chica** con un argumento de José Revueltas. Gilberto Martínez Solares, quien ya había hecho mancuerna con Germán Valdéz, Tin Tan, estrenó **El rey del barrio**, película en la que Tin Tan expuso sus excepcionales dotes cómicas. Por su parte Alberto Gout, encontró en la cubana Ninón Sevilla, a la actriz que caracterizaría a la prostituta-cabaretera rebelde y vengativa en **Aventurera**, rompiendo con el esquema de la sufrida-sacrificada y noble mujer de arrabal, hasta entonces prototipo del cine de cabaret.*

En 1950 varios cineastas como Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Julio Bracho, Alberto Gout y Fernando de Fuentes; expresaron la necesidad de realizar un cine de calidad, que ya no hiciera apología "suavizada" de los problemas sociales, tales como la extrema pobreza y la prostitución. Pugnaban por representar en el cine hechos reales, que denunciaran las infimas condiciones de vida de importantes sectores de la población, con el fin de que se tomara conciencia sobre los problemas presentados en las películas.

*Dentro de esa concepción cinematográfica, Luis Buñuel produjo **Los Olvidados**, cinta que sin ninguna concesión presenta las condiciones de vida de los habitantes de las ciudades perdidas del México industrial y moderno. Sin actores de renombre y con un costo de 450 mil pesos, Buñuel*

logró una excelente película de denuncia social, con la cual demostró que no se requería de grandes capitales para producir algo de calidad. Por otro lado, ponía en entredicho los discursos oficiales acerca del progreso social, que supuestamente traía la modernidad industrial a nuestro país. Buñuel se dedicó a recorrer barrios bajos y ciudades perdidas para captar el ambiente y la escenografía de su película, también leyó la nota roja de los diarios y revisó expedientes de los internos de la correccional de menores, para poder plantear problemas reales que estaban ocurriendo en ese tiempo.

Como era de esperarse, algunos personajes de la clase alta y de la intelectualidad y por supuesto del gobierno, reaccionaron con gran disgusto, exigiendo la expulsión inmediata de Buñuel del país, pues se había atrevido a "denigrar" a México con ese espectáculo.

Sin embargo, la cinta fue galardonada en el festival de Cannes con la máxima preseña, las críticas tuvieron que acallarse, y para estar acorde con la crítica mundial de cine, en México se elogió a **Los Olvidados**, y se le otorgaron premios nacionales.

Otras películas producidas en 1950 fueron: **Un día de vida**, **Islas Marias** y **Siempre tuya** de Emilio Fernández; **Doña Perfecta** de Alejandro Galindo; **Crimen y castigo** de Fernando de Fuentes; **Sensualidad** de Alberto Gout; **Muchachas de uniforme** de Alfredo B. Crevenna. En ese año debutaron los directores: Rogelio A. González con **El gavilán pollero**; Carmen Toscano con **Memorias de un mexicano** y Zacarías Gómez con **Tierra baja**.

En julio de 1950 comenzaron las actividades de la televisión en México, la emisora XHTV canal 4, propiedad del grupo O'Farril, transmitió su programación por dos horas diarias a los afortunados que contaban con un aparato receptor en el Distrito Federal. La aparición de la televisión vino a sumarse al desplome y la culminación de la "época de oro del cine nacional". Ya

para 1954 la clase media deja de reconocerse en las películas mexicanas, se vienen abajo los géneros antes exitosos, y comienza una profunda norteamericanización de la cultura en México. Una de las tesis que se manejan en el presente trabajo, es la importancia del cine como medio de comunicación de masas, su relación con la sociedad que lo produce y su papel como documento histórico susceptible de revelarnos rasgos de la ideología dominante y de la retraducción de esa ideología a través del cine. Y de cómo tanto autores-realizadores como el público, están inmersos y por lo tanto condicionados por un ambiente social concreto que moldea y determina modos de pensar y comportamientos, que a su vez se pueden conocer a través del discurso cinematográfico. En esta múltiple determinación, los géneros y temas abordados en las cintas responden a condiciones reales y específicas. Durante la "época de oro" del cine nacional, los medios de comunicación masiva (cine-radio) impactaron el comportamiento de la sociedad (en especial de las clases medias) que empezó a configurar nuevos códigos morales, políticos y míticos del nacionalismo mexicano, determinados en gran medida por los estereotipos que les marcaba el cine, entre otros factores.

*En este transitar a la modernización capitalista, van quedando atrás las películas que hablaban del campo-hacienda, como espacio idílico en donde sólo se daban conflictos amorosos entre los patrones; para dar paso a temas que ayudarían a consolidar nuevas formas de conducta, adecuadas al proceso industrializador del país. Encontramos que en películas como **Una familia de tantas** (Alejandro Galindo, 1948) se critica el paternalismo decimonónico que se revela inadecuado a las exigencias planteadas por la modernidad económica del país y se ensalza el consumo de enseres domésticos como una forma de liberación, a través de un normativo-simbólico como el modelo M-10 de la aspiradora de la Bright O'home, que apunta hacia la sociedad de*

consumo. En este sentido vemos que el apuntamiento de los "ciclos" cinematográficos reflejan aspectos diversos y proponen determinados mensajes a los espectadores, los que a su vez buscan en el cine algún tipo de satisfactor.

El cine como creación social y artística, es en si mismo un medio educativo en el más amplio sentido del término, en cuanto induce, conduce y convence a través de imágenes y situaciones que generalmente alcanzan una significación mayor que el propio discurso escrito y hablado, por ser más impactante para una población mayoritariamente analfabeta, "el censo de 1940 estimaba que el 48.7% de los 19.6 millones de habitantes mayores de 6 años eran analfabetas"⁷¹

El cine crea, además su propia realidad, más verosímil y convincente que la realidad misma. Así, por ejemplo, las "estrellas de la época de oro" ya no representaban papeles, eran ellas mismas mostrándose a la pantalla. Nadie hubiera creído a un Pedro Infante en un papel de villano, ni a María Félix de mujer sufrida y abnegada. El éxito de las "luminarias" se debió en gran parte a que crearon estereotipos, a los que amplios sectores sociales de los "cuarenta" soñaban con alcanzar.

Hasta aquí, hemos analizado los cambios estructurales que vivió el México de los cuarenta. Vimos como el eje del desarrollo económico, político y social se trasladó del campo a la ciudad. Al amparo de la Segunda Guerra Mundial se promovió un desarrollo industrial y moderno que cambió la fisonomía del país. A esta nueva realidad creada por la modernización, correspondieron también nuevas formas de vida y de pensamiento. Fue necesario reinventar otra vez a México y a lo mexicano, ésto se logró gracias a la Unidad Nacional, que proponía la igualdad y la unidad de todos frente a la amenaza externa, y luego de la guerra, preservar la unidad para lograr la

⁷¹ Medina Luis, "Del Cardenismo al Avilacamachismo" , Op,cit. 1978., p.386

igualdad social y el bienestar económico. En un estudio sobre el nacionalismo mexicano, Frederick Turner apunta que: "En este proceso de creación de unidad entre los grupos sociales es donde los mexicanos han descollado: el desarrollo de su forma de nacionalismo peculiarmente cohesivo constituye precisamente la base de su éxito"⁷² Aunque este autor reconoce que los problemas derivados de la injusta distribución de la riqueza, no se han resuelto, considera que el nacionalismo implementado y fomentado por el estado fue el requisito para lograr un desarrollo económico con estabilidad política, característica que envidian los países en vías de desarrollo. Para Monsiváis, como ya lo apuntamos antes, si bien el nacionalismo estatal no tiene signos positivos, pues fue a través de él que los dirigentes posrevolucionarios convencieron a las masas de que la política y la democracia no era asunto de ellas; fue precisamente con el nacionalismo que el grupo en el poder pudo imponer un modelo de desarrollo que ha beneficiado a unos cuantos en detrimento de la mayoría. Para Roger Bartra, las expresiones psicológicas y culturales del nacionalismo mexicano han creado una opacidad que impide ver "los motivos por los cuales los hombres toleran un sistema de dominación y con su paciencia le imprimen un sello de legitimidad a la injusticia y a la explotación."⁷³

De acuerdo con los autores en que el nacionalismo fue para la década de los cuarenta un elemento crucial que ayudó a conformar a la sociedad de esa época, el cine mexicano inmerso en ese contexto nacionalista adquirió las siguientes características:

Copiar los modelos hollywoodenses. Según Carlos Monsiváis, de ellos se copia el uso manipulador de la música, las recetas del chantaje sentimental, los juegos hipócritas de la censura, las

⁷² Turner Frederick, *La dinámica del nacionalismo mexicano*. 1971., p.398

⁷³ Bartra Roger, *La Jaula de la Melancolía*, 1987., p.15

convenciones estilísticas, el desdén por la realidad argumental, la improvisación y el culto a los rostros y a las personalidades que conforman el Star-sistema. Los mitos fueron indispensables en la consolidación del cine mexicano, la fusión entre estereotipo y actor dieron como resultado un número de importantes ídolos, que de tanto repetirse en las películas, pasaron a formar parte entrañable de los hogares mexicanos: Pedro Infante, Dolores del Río, Jorge Negrete, María Félix, Mario Moreno, Pedro Armendáriz, Germán Valdés "Tin Tan", David Silva, etc. Estos personajes míticos fueron indispensables para atraer a un público formado en la comprensión personalizada de la política, la historia y la sociedad.

"En rigor -dice Monsiváis- (los cuarentas) es la Edad de Oro no del cine sino del público, anheloso de poseer a sus ídolos, de entender el vértigo de la modernización nacional y que no puede desconfiar de las ofertas. Basta la contemplación de una película para fijar el sentido de la diversión, la unidad familiar, el honor, la sexualidad y la belleza ... El mínimo trámite le permite a un público "nacionalizarse" de nuevo y compulsivamente, gracias a esos dramas, a esas comedias y a esos rostros y voces."⁷⁴

Por otro lado, las películas de argumento decidieron evadir la realidad y escapar a la información política. Las precarias condiciones económicas y técnicas del cine mexicano hicieron comprender a sus productores que no tenía caso intentar siquiera la competencia con las superproducciones hollywoodenses; lo mejor fue "nacionalizar" las fórmulas extranjeras, producir un cine con ínfimos recursos (a nadie sorprende ver una película mexicana en donde se represente una guerra con sólo diez extras, y sin embargo fue la pobreza de los escenarios lo que permitió al cine acercarse a sus espectadores sin que mediara intimidación cultural o social) pero al que su público, mayoritariamente analfabeta, sintiera como suyo, así lo mexicano son: semblantes, voces, costumbres, bailes, temperamentos, canciones. Al respecto nos dice Monsiváis "si tomamos

⁷⁴ Monsiváis Carlos, "Reir llorando", Op.cit. 1983., p 42

*imágenes aisladas de distintos filmes, se verá hasta que punto las unifica ese criterio, fogones, huaraches, magueyes, cascotes de hacienda, canciones rancheras, vestidos blancos, rebozos, caseríos. En estas imágenes el encuentro con el pasado fija la supuesta eternidad del pueblo"*⁷⁵

*De esta forma, lo nuestro, lo nacional se representó en el cine como lo opuesto a la modernidad, "ser mexicano es volver a las raíces, a la mirada de contentamiento humillado de las mujeres, al sonido viril de las espuelas sobre las baldosas"*⁷⁶

*Así pues, uno de los primeros recursos del cine mexicano fue presentar el pasado, las raíces, lo tradicional como lo nacional, lo típicamente mexicano.*⁷⁷ *Escenarios en donde el público espectador se identificaba como parte de la nación.*

Pareciera existir una contradicción entre la búsqueda de un desarrollo industrial anclado a la economía norteamericana, promovido por el estado mexicano a partir de la Segunda guerra; y el modelo de mexicanidad basado en el esencialismo provinciano, propuesto por las películas de esa época. Sin embargo, Aguilar Camín nos aclara al respecto que la realidad y el discurso

⁷⁵ Monsiváis Carlos, "Emilio Fernández, el Indio" en Revista Intermedios No. 1 Marzo-abril-mayo, 1992., p 33

⁷⁶ Ibid. p 19

⁷⁷ En el análisis de la película *Primero soy mexicano* (Pardavé, 1950), el personaje de Rafael, que acaba de llegar de Norteamérica donde permaneció muchos años, intenta criticar a México en comparación con Estados Unidos. Iracundo, Ambrosio, su padre, le marca de inmediato los límites permitidos en criticar a la nación: "La tierra en que se nace es como la propia madre y no vas a ser tú capaz de señalar los defectos a la madre que te dió el ser, porque eres el menos indicado." Al respecto, John Mraz destaca que el reflejo del nacionalismo exclusivista, basado en la familia, la comida, la ropa y la música, que integran un esencialismo pintoresco, son los elementos de la mexicanidad en ésta y muchas películas que muy bien sirvieron a los intereses del Estado alemanista. Cfr. "Lo gringo en el cine mexicano" en Revista Semanal La Jornada, Núm 297, 19 de feb. de 1995.

nacionalista emprendieron caminos distintos.

"De un lado, los negocios, la tecnología, el consumo, los medios masivos, la educación de las élites y la migración de los trabajadores se orientaron hacia el Norte enemigo en busca de oportunidades y norteamericanización. De otro lado, el discurso político y la conciencia pública, la historia patria y la sensibilidad colectiva, el humor plebeyo y el orgullo intelectual, afirmaron prolijamente las lecciones antigringas del pasado y se mantuvieron, recelosos, en él."⁷⁸

*Recoger y proyectar los valores tradicionales. Desde sus inicios el cine mexicano ve en la exaltación de la moral tradicional su columna vertebral. Su repertorio temático fue el respeto inalterable a la familia, la propiedad privada y el Estado. Los géneros cinematográficos más exitosos de los cuarentas fueron aquellos que proyectaban esos valores: **Allá en el Rancho Grande** (De Fuentes, 1936) Esta película proporciona los elementos básicos de todo el género conocido como comedia ranchera.*

"Los argumentos de las películas rancheras, nos dice Ayala Blanco, se instalan cómodamente dentro de los límites de un universo dulcificado y blandengue. La vigencia del tema de la familia mexicana es aquí inobjetable al situarse al margen de la historia y del presente, evitando hacer referencias a cualquier acontecimiento extraño a su pequeño mundo, se circunscribe con humildad al tratamiento de conflictos individuales puramente afectivos"⁷⁹

Los melodramas familiares fueron muy bien recibidos por una sociedad acostumbrada a considerar como inmoral todo lo que no admitiera la iglesia, la familia, el Estado y la sociedad. Al mismo tiempo, la clase media que en los cuarentas se consolida, comienza a imponer sus

⁷⁸ Aguilar Camín Héctor, "La invención de México" en Revista Nexos, julio de 1993., p 58.

⁷⁹ Ayala Blanco Jorge, ob.cit., 1985., p 74.

gustos y a exigir espejos en los cuales reflejarse, a buscar apoyos morales y elementos que la ayuden a ocultar su falta de pasado aristocrático. Las películas mexicanas que tratan el tema de la familia son el reflejo de la condición moral de la clase media.

*"la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto: aparte. La familia mexicana, monogámica, católica y numerosa, se mueve en situaciones tiernamente anacrónicas. Poco importa que todo cambie alrededor y esa evolución descalifique al pasado. La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico."*⁸⁰

El cine mexicano define y estandariza el papel de la mujer, centro fundamental de la familia. Las consignas son: mujer casada, la monogamia es la sola garantía de tu existencia; soltera, la honra es tu única justificación ("hija en tu hñnen se depositan mi honra y tu porvenir"); prostituta, la tragedia es tu castigo. La moral tradicional se reduce al seguimiento del dogma religioso y el sometimiento al patriarcado. Las mujeres no aparecen en la pantalla más que para adornar el paisaje o como parte de la escenografía, su punto de vista no se contempla atrás de la cámara."⁸¹

*El símbolo de la abnegación y el sufrimiento, Dolores del Río, en la mayoría de sus películas admite la humillación antes que ofender, carece de voluntad porque su gran pasión es el sometimiento -a su hombre, a la familia, a la vida- dará cuenta del papel femenino en películas como *La Otra*, *La Casa Chica*, *La Cucaracha*, *Desada*, *Pueblerina*, *Bugambilia*, *La Malquerida*; en donde la diva se dedica a transmitir las reacciones de la dignidad vencida y el deseo subordinado. El dictado de la pantalla es que la auténtica mujer mexicana ha sido y debe seguir*

⁸⁰ Ayala Blanco Jorge, *ibid.*, p.54

⁸¹ Estos planteamientos fueron hechos por Carlos Monsiváis, "Las mitologías del cine mexicano" en la revista *Intermedios* No. 2, 1992., p.16

siendo: obediente, seductora, resignada, servicial, devota de los suyos, esclava de su hombre y de sus hijos. Incluso en papeles subversivos, como el de "Maru" en *Una familia de tantas*, en donde hay una crítica severa al poder patriarcal, la mujer no se atreve a dejar los convencionalismos sociales, rompe con su padre, pero para entregarse vestida de blanco a otro hombre, quien ya le ha advertido que la compañera de su vida debe también ayudarlo a decidir y a pensar "pero no siempre", sobre los problemas de él. Así pues, el papel que ha jugado y debe jugar la mujer, tanto en el campo como en la ciudad -la tradicional y la moderna, es el de reproducir y salvaguardar todas aquellas tradiciones y convenciones morales que son parte sustancial de lo nuestro, lo que se supone, nos define e identifica como mexicanos.

En contrapartida el mexicano es: bravo, generoso, cruel, mujeriego, romántico, muy de su familia y de sus amigos, sometido y brabucón, muy macho. Los principales personajes que encarnan esta definición del mexicano son Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Luis Aguilar, el Indio Fernández. Las cintas más representativas del género "drama familiar" son: *Mi madre cita* (Francisco Elías, 194); *Madre adorada* (René Cardona, 194); *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941); *Azahares para tu boda* (Jullán Soler, 1950); *El dolor de los hijos* (Miguel Zacarías, 1948); *Cuando los padres se quedan solos* (Bustillo Oro, 1948); *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948).

A decir de Ayala Blanco, las películas sobre la familia constituyen el género más retrógrado que ha creado el cine mexicano, a excepción de *Una Familia de tantas*, película que intentó dignificar al grupo al que pertenece.

Cuando Miguel Alemán asumió la presidencia a finales de 1946, el cine mexicano se había afianzado como una verdadera industria, se regía bajo lineamientos capitalistas que dejaban

jugosas ganancias a unos cuantos (Jenkins, Alarcón, Maximino Avila Camacho, Azcárraga, Espinosa Yglesias y Wallerstein) que se habían encargado de monopolizar salas de exhibición en toda la República y controlar el banco cinematográfico, al amparo de las políticas de apoyo a la inversión y a los empresarios.

CAPITULO 4. CINE HISTÓRICO.

4.1. ¿ QUÉ ES LO QUE DISTINGUE A UNA PELÍCULA HISTÓRICA DE CUALQUIER OTRA ?

En principio podríamos pensar qué es el tema tratado y la forma de presentarlo, es decir, identificamos que un filme se refiere al pasado por el vestuario de los personajes, la arquitectura escenográfica, la música o el tipo de lenguaje verbal usado, entre otros. Si bien es cierto, todo eso nos indicaría que estamos frente a un filme histórico, en cuanto faltara la rigurosidad en la presentación de esos detalles, podría pensarse que el filme pierde su valor histórico, lo que en realidad no sucede. Lo que define a una película o filme como histórico es la prioridad al sentido histórico del mismo filme. En un trabajo historiográfico lo equivalente sería dar prioridad a los aspectos explicativos sobre los descriptivos (escenografía, vestuario, lenguaje ,etc.) Si bien éstos últimos son un paso obligado para acceder a la interpretación de los hechos, por sí solos no podrían darnos una explicación del pasado. Se trata pues, de descubrir y en la medida de lo posible explicar, lo que está más allá de las apariencias históricas, lo problemático y complejo de la historia, para lo cual no es suficiente la reconstrucción formal de los acontecimientos históricos. Como indica Vitoux F., "el filme histórico será aquel donde la historia se hace problema, donde ella es el tema mismo de la película y no el fondo de una intriga transponible a cualquier otro contexto."⁶²

Para el historiador Emmanuel Le Roy Ladurie, un filme histórico es "aquel destinado a dar al

⁶² Citado en Monterde, J. **Cine, Enseñanza e Historia**. Barcelona 1986 p. 69

espectador medio poco cultivado en historia unas nociones de sociología antigua".⁸³ Con ello el cine debe evocar no sólo las formas y hechos del pasado, sino también las mentalidades, costumbres, formas de vida, etc. Por tanto, se trata de visualizar el pasado restituyéndolo en su totalidad a través de los recursos comunicativos del cine.

El cineasta René Allio ubica la capacidad historiográfica del cine en la medida en que "éste pueda representar el pasado mediante una forma de relato en la que se sitúan bajo forma de hechos filmicos unos acontecimientos que son históricos y documentales en su origen".⁸⁴ Así, cualquier transposición bajo la forma de hechos filmicos pasa necesariamente por la vía de la representación, pues es imposible que el cine nos ofrezca contacto inmediato con la realidad. De tal manera que el Cine pasa a formar parte de las técnicas de la representación.

4.2. EL CINE HISTÓRICO EN MÉXICO.

La cinematografía mexicana se desarrolló, desde sus inicios, con un fuerte ingrediente nacionalista. Según Aurelio de los Reyes⁸⁵ dicho nacionalismo se divide en tres corrientes: el cosmopolita, que se caracterizó por representar temáticas inspiradas en las películas italianas, actuadas por las divas de moda, pero enmarcadas en escenarios nacionales. En contra del

⁸³ Ibid., p 83

⁸⁴ Ibid., p 85.

⁸⁵ Para Aurelio de los Reyes existe una línea de continuidad entre el nacionalismo del siglo XIX, desarrollado principalmente por Ignacio Manuel Altamirano en la literatura, y el adoptado por el cine de argumento que impulsaron Manuel de la Bandera y Mimi Derba, empresarios, actores y directores de las primeras décadas de este siglo. op.cit. 1987., p.68-94.

nacionalismo cosmopolita, la segunda corriente se propuso mostrar lo "verdaderamente mexicano", adoptando el costumbrismo romántico para representar escenas "netamente nacionales", en donde se plasmara el paisaje, los tipos y las costumbres de México. Dentro de esta corriente ubicamos a los filmes que fueron adaptación de novelas como *Clemencia* y *El Zarco*, de I. Manuel Altamirano; *Santa* y *La Llagu*, de Federico Gamboa.

La tercera corriente nacionalista del cine mexicano, se valió de la historia patria como fuente de argumentos para sus películas. Igual que los historiadores del siglo XIX, algunos cineastas buscaron en la raíz indígena y otros, en la colonial, el sustento de lo mexicano. *Don Juan Manuel* y *Sor Juana Inés de la Cruz*, fueron dos argumentos de películas que nunca se filmaron, y que corresponden a la búsqueda de las raíces hispánicas. En 1917 se filmó *Fray don Juan*, desde esta misma perspectiva. Entre los indigenistas encontramos películas como *Cuauhtémoc* y *Tabaré*, filmadas en 1919; en ellas se buscaba resaltar la belleza indígena, así para representar el papel de *Tabaré* se buscó un actor que tuviera las siguientes características: joven con rasgos indígenas, alta estatura, fuerte musculatura, mirada impasible, huraño, nervioso y reservado.⁸⁶ Estas cintas son las primeras de lo que podríamos calificar como cine histórico y corresponden a la época silente de la cinematografía mexicana.

En la década de los treinta, ya con el cine sonoro, se realizaron en México una cantidad importante de películas con temas de historia y biografías de personajes célebres, como *Juárez* y *Maximiliano*, ¡ *Viva México!* (Miguel Contreras Torres, 1934); *La Paloma* (Contreras Torres, 1937); *Guadalupe la Chinaca* (Raphael J. Sevilla, 1937); la ya citada trilogía épica de la

⁸⁶ *Ibid.*, p.89

Revolución Mexicana, dirigida por Fernando de Fuentes, entre otras.⁸⁷

Los principales objetivos que se plantearon los productores y promotores del cine nacional para su realización en esta época fueron: promover una imagen positiva de México en el extranjero, y despertar vínculos de unión entre los mexicanos y estimular la lealtad de todos a la patria.⁸⁸ Se puede decir que estos dos objetivos encierran la síntesis del nacionalismo mexicano en el cine, el primero surge, por un lado, de la necesidad defensiva con respecto al extranjero que agrede con sus imágenes. Desde 1916 la cinematografía norteamericana había producido películas en las que los mexicanos eran representados como bandoleros, ladrones y asesinos y/o escarnecidos y ridiculizados; es decir los malditos o los bufones de las películas. Estas cintas que "ofendían el decoro nacional", fueron motivo de disgusto entre el gobierno de Estados Unidos y el del general Obregón, quien prohibió las actividades de varias compañías cinematográficas en nuestro país. Por otro lado, existe la necesidad de decir al mundo "así somos en México", primero para

⁸⁷ Una de las razones de la irrupción de películas de corte histórico en esta época, puede deberse a la competencia que estableció Hollywood con el cine italiano, que había adquirido renombre internacional por las superproducciones como *Quo Vadis* y *Cabiria*. Para no quedarse atrás, la cinematografía Norteamericana produjo cintas como: *La vida de Luis Pasteur* y *Juárez*, entre otras. Es decir, se había impuesto una moda, a la que no fueron ajenas las cinematografías de países como el nuestro, quien ya desde entonces imitaba a la "Meca del Cine".

⁸⁸ La promoción de lo mejor de México en el extranjero fue una preocupación permanente en los primeros cineastas del cine argumental mexicano, tal vez debido a que el cine norteamericano había realizado varias películas "Western" en donde se representaba a los mexicanos como bandoleros, ladrones y asesinos. Ese fue un motivo de conflictos entre ambos gobiernos, ya que por las películas que "denigraban a México", el presidente Obregón prohibió las actividades de varias compañías cinematográficas de Estados Unidos en nuestro país. Véase Aurelio de los Reyes, "Las películas estadounidenses y el gobierno mexicano", *Revista Intermedios* No. 5, México, diciembre de 1992 y enero de 1993.

contrarrestar la imagen negativa promovida por las cintas norteamericanas, y luego para afirmar nuestra nacionalidad, decirle al mundo que somos una nación civilizada, a pesar de la reciente revolución armada.

Respondiendo a este sentimiento nacionalista, uno de los primeros promotores del cine argumental mexicano, Manuel de la Bandera decía que había visto películas que se dicen mexicanas en las cuales:

"... se nos presenta a los ojos de los extranjeros como tipos verdaderamente salvajes. En los Estados Unidos se empeñan principalmente en mostrar el México inculto, lo malo y lo vicioso que nosotros pudéramos tener, no haciéndonos justicia, enseñando también lo bueno y lo grande que aquí hay, y precisamente mi empeño tenderá a lograr que por medio de actores mexicanos, se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay cosas dignas de verse y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos presenta en falsas películas de cine, puede, si acaso, ser un accidente en la vida revolucionarla por la que hemos pasado, pero no una generalidad."⁸⁹

Este nacionalismo cultural fue asumido en las siguientes décadas para la producción de cine, hasta convertirse en una de las características del cine mexicano. Así por ejemplo, Miguel Contreras Torres, actor y director que se abocó a producir cine histórico, comentaba acerca de su película *El Caporal* (1920).

"Es una historia fuerte, un poco salvaje, que yo mismo viví en lejanas épocas ¿Para qué interpretar snobs y señoritas de alta sociedad si nosotros somos ante todo hombres nuevos de una raza que no puede distinguirse por su snobismo?"

Pero para dejar claro a qué hombres nuevos y a qué raza se refiere, Contreras Torres más adelante afirma:

⁸⁹ Citado por Aurelio de los Reyes, "El escenario del nacionalismo cultural" en *El Nacionalismo Mexicano*.1992., p.753

"... no crea usted que en la película aparecen indios miserables y casucas más miserables aún. No, México tiene bellezas imponderables y los verdaderos hombres de hacienda no son los exponentes de una raza degenerada e inútil"⁹⁰

*Pudiera pensarse que sólo los cineastas perseguían el ideal nacionalista de presentar lo mejor de México en las películas, sin embargo, los críticos expresaban semejantes puntos de vista a través de la prensa, por ejemplo para *El Águila y el Nopal*, otra película de Contreras Torres, filmada en 1931, se escribía el siguiente comentario en el periódico *Universal*.*

"Sinceramente confesamos que creíamos encontrarnos con otra película nacional, sin pies ni cabeza, y con otro intento frustrado de sincronización; pero nuestra sorpresa fue grata al ver una simpática película, genuinamente mexicana, digna de ser exhibida en cualquier parte del mundo, pues no hay desharrapados que nos desprestigien ni lugares que nos denigren"⁹¹

*Por su parte, el gobierno también vigilaba que los preceptos nacionalistas se mantuvieran en la producción cinematográfica, por ejemplo, cuando el director soviético Einsestein vino a México para producir *¡Qué viva México!*, planteó la necesidad de representar la vida de las haciendas porfiristas, para que la gente comprenda y se explique por qué se hizo la revolución. Las autoridades mexicanas a través de los censores de la película contestaron: "Tanto los hacendados como los peones son mexicanos, y no es preciso subrayar el antagonismo entre los distintos grupos de la nación."⁹²*

Como se puede observar el nacionalismo defensivo en los argumentos del cine mexicano, llevó a

⁹⁰Citado por Aurelio de los Reyes, en *Medio siglo de Cine Mexicano*, op. cit. 1988.,p. 90

⁹¹ *Ibid.*, p.91

⁹² *Ibid.*, p.117

que éste evadiera representar la problemática social que el país enfrentaba aún después de la revolución. Ya vimos en el capítulo anterior, como en los cuarenta prevaleció la idea de que México es paisaje y folklor, sobre todo en las películas del Indio Fernández, no es gratuito que ellas representaran al país en los festivales internacionales de cine.

Fomentar los vínculos de unidad entre los mexicanos y estimular la lealtad a la patria, fue otro el objetivo nacionalista que se propusieron realizar los primeros promotores del cine argumental.

Personajes como Mimi Derba habían descubierto las posibilidades del cine como un medio eficaz de influencia ideológica para inculcar los valores nacionalistas.

"Una película cinematográfica deja más impresión en quienes la miran que todos los libros que cuentan el mismo tema, que todos los oradores que los expresen con palabras galanas, sobre todo si se trata de impresionar el ánimo de una clase social como nuestras clases media y baja. Los rasgos característicos de un personaje de cine son más comprendidos e imitados que todos los consejos, que para la educación del carácter cüen los textos más completos"⁹³

Para esta empresaria, actriz y promotora del cine, se debía encaminar a los mexicanos "hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere", particularmente a través de las películas con tema histórico y de la vida de personajes ejemplares.

4.3 La historia patria del siglo XIX, vista por el cine de los cuarenta.

*En este capítulo nos proponemos analizar tres películas filmadas en la década 1940-1950, que se refieren a tres momentos de la historia patria del siglo XIX de nuestro país: **La Virgen que forjó***

⁹³ Aurelio de los Reyes, "El escenario del nacionalismo cultural" op. cit. 1992., p.756

una patria, Mexicanos al grito de guerra y Doña Perfecta.

La actividad cinematográfica, igual que cualquier otra actividad social, está históricamente determinada, lo que significa que el cine y la historia como productos sociales creados en un momento específico, responden a los valores e intereses de los grupos dominantes que pretenden imponer su ideología, o bien de los que pretenden transformar ese orden social. De acuerdo con Enrique Florescano, existe una necesidad de los grupos que han arribado al poder, de recurrir al pasado para justificar y legitimar su nuevo poder; "cada vez que un movimiento triunfa e impone su dominio sobre la sociedad, su triunfo se vuelve la medida de lo histórico; este grupo comienza a determinar el presente, proyecta el futuro y reordena el pasado, define el qué y para qué recuperar de ese inmenso pasado".⁹⁴

Retomando esta tesis de Florescano, podemos decir que no es casual que el grupo que consolidaba su poder en la década de los cuarenta, recurriera a la historia como una fuente de legitimación, así como también, utilizara al cine como medio para transmitir su versión del pasado, dados los atributos con que cuenta este medio de comunicación de masas y el alto índice de analfabetismo registrado en esa época.

De la revisión bibliográfica hecha sobre el cine que hemos denominado histórico, encontramos que la mayor producción de películas de este género se hizo precisamente entre 1933 y 1950, ni antes ni después la historia del cine nacional registra un número importante de cintas que tengan como objeto la historia patria, y particularmente la reconstrucción de la vida social y política del siglo XIX.

Encontramos que por el argumento de esas películas, y dentro de la delimitación temporal del

⁹⁴ Florescano Enrique, ob.cit., 1986.

presente trabajo, se pueden dividir en tres temáticas: la lucha de Independencia, la guerra entre liberales y conservadores y las intervenciones extranjeras.

4.4 La Lucha de Independencia.

Este hecho histórico es abordado por seis películas: *El Insurgente* (Raphael J. Sevilla, 1940); *El padre Morelos*. (Miguel Contreras Torres, 1942); *El rayo del sur*. (Miguel Contreras Torres, 1943); *El criollo*. (Fernando Mendez, 1944) y *La Virgen que forjó una patria*. (antes, *Reina de reinas*) De las cuales analizaremos esta última.

La Virgen que forjó una patria.

Producción: (1942) Films Mundiales, Agustín Fink y Emilio Gómez Muriel

Dirección: Julio Bracho; asistente: Felipe Palomino

Argumento: René Capistrán Garza; adaptación: Julio Bracho

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Miguel Bernal Jiménez

Sonido: Jesús González Gancy

Escenografía: Jorge Fernández; diseños: Carlos González

Edición: Jorge Bustos

Intérpretes principales: Ramón Novarro (Juan Diego), Domingo Soler (Fray Martín), Gloria Martín (Xochiquiáuit), Julio Villarreal (padre Hidalgo), Paco Fuentes (Pedro de Alonso), Felipe Montoya (Xiunel), Alberto Galán (Fray Juan de Zumárraga), Ernesto Alonso (Ignacio Allende), Fanny Schiller (Josefa Ortíz de Domínguez), Víctor Urruchúa (capitán Aldama), José Elías Moreno (capitán Ordáz), Joaquín Coss (corregidor de Querétaro), Salvador Quiroz (intendente Rlaño).

Filmada a partir de octubre de 1942 en los estudios CLASA. Estrenada el 11 de diciembre de 1942 en el cine Palacio Chino. Duración 110 minutos.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: Septiembre de 1810. Casa del Corregidor de Querétaro, se reúnen en una tertulia los conspiradores Hidalgo, Allende, Aldama, Lazo y Doña Josefa Ortíz. Mientras toman chocolate deciden la fecha de la insurrección. Allende no está muy de acuerdo con llevar como estandarte a la Virgen de Guadalupe. Una delación precipita el levantamiento,

mientras se preparan, Hidalgo le cuenta a Allende la historia del país y el significado que en ella tiene la guadalupana. La acción se traslada a 1528 en Tenochtitlán, los indios se quejan de su situación y bailan danzas rituales, los encomenderos están en bacanal y mancillando a las indias, esclavizan a cuanto indio encuentran, marcándoles la frente. El príncipe Xiunel prepara una matanza de encomenderos, es delatado por el indio Juan Diego, quien se ha cristianizado por obra de Fray Martín, quien es junto con Zumárraga defensor de los indios. Xiunel mata a su hijo para que no sea esclavo, la población lo imita. Es arrestado y después asesinado por Pedro Alonso. Este ha tenido un hijo mestizo con la esclava Xochiquiáuit, hija de Xiunel, que ha nacido marcado. Alonso se vuelve loco al ver a su hijo, y ciego pues también se marca la frente. Fray Martín va a España a abogar por los indios ante el Rey Carlos V, muere en el regreso. En 1531 se le aparece la Virgen a Juan Diego en el Tepeyac. Hidalgo convence a Allende con su relato. Inicia la lucha independentista con el estandarte de la Virgen por delante.

En esta película están contenidos cuatro elementos que el patriotismo criollo supuso como constructores de la nación mexicana, y que han sido el soporte del nacionalismo mexicano: la exaltación del pasado azteca, la denigración de la conquista, el resentimiento contra los españoles y la devoción por la Virgen de Guadalupe.

La reconstrucción histórica que hace Hidalgo (Villarreal), desde la conquista, se centra no en explicar el choque entre dos culturas, sino en el enriquecimiento de los encomenderos, basado en la esclavitud y la explotación que ejercieron contra los naturales de estas tierras. Así la historia de México comienza "con el primer esclavo sometido al yugo del primer europeo, que sin ser siquiera un conquistador reclama para satisfacer su codicia todos los privilegios de lo que entonces se llamó el derecho de conquista y que en realidad no lo era ni será nunca, otra cosa que el derecho de la fuerza" Por lo tanto, Cortés y Cuauhtémoc solo son el prólogo de este drama, pues la verdadera lucha se entabla entre el encomendero brutal y el fraile civilizador. Un hombre esta en el centro de esta pugna: el indio, "al que uno pretende hacer esclavo y el otro llamar hermano". En las primeras escenas de la película que se refieren a 1528, se puede ver al príncipe Xiunel en su palacio, triste pero altivo, rodeado de sus vasallos danzando en ceremonia ritual. Una voz dice:

"desde que nos sometió el hombre blanco las fiestas de Xiunel no tienen esplendor". Por otro lado, los encomenderos, comiendo y bebiendo en bacanal, uno de ellos arrancando las ropas a una joven india esclava y después azotandola porque se cubrió. Le siguen escenas de indios esclavizados y marcados en la frente. En medio de este drama, Juan Diego quien se cristianiza al ver cómo una cruz en manos de Fray Martín, logró detener por un momento la violencia de los soldados.

La parte más importante de la película, que es la historia de la conquista, esta dedicada a mostrar la perversidad de los encomenderos, contra la bondad de los frayles, quienes fueron, según Hidalgo, los verdaderos civilizadores. Los indios aparecen aquí, según la idea estereotipada que los blancos tienen de ellos: sentados como aparecen en los códices, fumando pipa o bailando. Los indígenas como comunidad no tienen vida propia, son parte del escenario, despojados ya de sus costumbres, pues según el cura Hidalgo de la película, en 1528 "se han derribado los ídolos de una religión sangrienta." Los verdaderos sujetos de esta historia son los "buenos" y "malos" españoles.

Esta historia de odio a los "gachupines" es rematada con los diálogos analíticos con que resume el padre Hidalgo su relato al capitán Allende:

"Desde este momento de la historia, la suerte del hombre de América esta echada. Será esclavo o será hombre libre. Sus descendientes serán capaces un día de crear una nacionalidad, o seguirán siendo hasta el fin, parias de una raza y una clase que se juzgan privilegiadas.

Nacidos en estas tierras, sin esclavos o no, con sangre de los blancos, podrán algún día gobernarse a sí mismos y tener todos los derechos y privilegios de hombres libres. O bien permanecer al servicio de privilegios de un conquistador, quien quiera que sea, que se juzgue superior por el color de su piel. Superior, porque en un caso la piel es blanca y en otro morena. He aquí, capitán Allende, el drama de Anahuac y la América toda.

La palabra americano, es decir, hombre de América, frente a la palabra europeo, tiene ya un claro sentido, un sentido de independencia y de libertad. Washington ha liberado ya a los americanos del norte de los europeos del norte. Los americanos del sur vislumbran ya su libertad.

Nosotros ahora pretendemos libertar a los americanos de estas tierras de Anahuac, de los europeos de Castilla, de Andalucía y de cualquier otra región de Europa que pretenda alguna vez someterlos bajo el pretexto de que tienen blanca la piel".

Otra parte de la historia esta dedicada a mostrar la aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego, "el más humilde de mis hijos", en el cerro del Tepeyac. Cuya significación fue una muestra de la solidaridad celestial hacia su raza. "Es morena como yo, dice el indio Juan Diego, cuando describe a la Virgen que le sale al encuentro". He aquí porque sus hermanos y sus descendientes, agrega Hidalgo, a través de los siglos han visto en ella, como yo lo veo ahora, un símbolo de igualdad y de redención. Una bandera que irá fraguando una nacionalidad y forjando una patria". En otro diálogo reitera: "Hoy por hoy, no hay mejor símbolo de la nacionalidad que tratamos de forjar, que la imagen morena de la Guadalupeana. Criollos, mestizos e indios, es decir todos los que vamos a lanzarnos contra los europeos que nos gobiernan, ven en ella un signo de protección y libertad. En estos tres siglos, alrededor suyo se ha venido forjando esta patria que nosotros pretendemos hoy construir"

Ya sabemos como la alianza que se propuso Hidalgo entre criollos, mestizos e indios -la Nación mexicana- contra el poder español, terminó en un pacto de independencia aristocratizante, que encumbró a criollos como Agustín de Iturbide, que había combatido contra la independencia.

" Los rasgos básicos del patriotismo criollo quedarían perdurablemente adheridos a la sensibilidad nacional mexicana. Todos los momentos posteriores de afirmación y reinvención nacional, incorporarían de alguna manera las nociones fundadoras del patriotismo criollo: el guadalupanismo y la hispanofobia, la

ESTRATEGIAS DE LA CULTURA
SALUD DE LA NACIÓN

exaltación del pasado indígena, la idea de la Colonia como un reino de sombras.⁹⁵

Podemos decir que este tipo de nacionalismo era la expresión de un grupo social aristocrático y con pensamiento muy conservador. Julio Bracho se había caracterizado por expresar en sus películas posiciones de un sector social culto, que había accedido a la formación académica, pero que mostraba una ideología muchas veces reaccionaria, sobre todo si lo comparamos con el nacionalismo asumido por el Indio Fernández en sus películas.

Emilio García Riera, califica al argumentista de La Virgen que forjó una patria, Capistrán Garza, como un personaje que se había distinguido por sus posturas derechistas, por eso mismo, apunta Riera "la historia de México empezó siendo un asunto de gachupines... todos con la idea de civilizar (cristianizar) el país... Eso explica que pueda verse como héroe de la historia a Ramón Navarro disfrazado de Cantinflas para parecerse a Juan Diego, que según Capistrán Garza, cumple claras funciones de delación y esquirolaje".⁹⁶ Para no dejar duda de la orientación de la película, al principio de ella, los créditos aparecen sobre un fondo con pinturas religiosas y en el sonido, el Ave María, cantado por un coro de niños.

Es importante reiterar que el cine no se mantuvo ajeno a la problemática social y política del país. En un clima de reconciliación con la derecha y las clases medias católicas, cuando el

⁹⁵ Héctor Aguilar Camín, señala que "Si bien es cierto quedaron en el imaginario criollo las semillas fundadoras de la nación, antes descritas; en cambio, se negó la herencia que del pasado colonial hoy son persurables: el español como lengua nacional, el arraigo de la religión católica, los hábitos corporativos y comunales de la organización política, el peso y el prestigio de la autoridad, el paternalismo ejercido desde la cúpula y la práctica de utilizar los puestos públicos como vías de enriquecimiento privado". en "La invención de México" Op. cit., 1990., p.51

⁹⁶ García Riera E, ob,cit, Vol. 2, 1969., p. 94

avilacamachismo requirió la exaltación de un pasado legendario que apoyara moralmente el principio del apogeo de la paz, era natural que se produjeran cintas como la analizada.

4.5 LAS INTERVENCIONES EXTRANJERAS.

En este rubro se incluyen también las películas que tratan el tema de la lucha entre liberales y conservadores, pues encontramos que este conflicto histórico del siglo XIX, es abordado siempre con las intervenciones francesas; excepto Doña Perfecta, que analizaremos más adelante. Curiosamente sólo se filmó una película que hace referencia a la invasión norteamericana de 1848: El cementerio de las águilas (Luis Lezama, 1938). Tal vez, de 1940 en adelante hubiera constituido una afrenta para nuestros nuevos socios y aliados, recordar en una cinta que nos habían quitado más de la mitad del territorio.

Así tenemos que entre 1940 y 1950, con el tema de las intervenciones extranjeras y la lucha entre liberales y conservadores se filmaron las siguientes películas: Caballería del Imperio (Miguel Contreras Torres, 1942); La guerra de los pasteles (Emilio Gómez Muriel, 1944); El Camino de los Gatos (Chano Urueta, 1944); La fuga (Norman Foster, 1943); El jagüey de las ruinas (Gilberto Martínez Solares, 1944); Alma de bronce (antes, La campana de mi pueblo. de Dudley Murphy, 1944); Porfirio Díaz (Raphael S. Sevilla, 1944) Esta cinta relata la historia de Díaz antes de que fuera dictador, se ubica entre 1862 y 1864, cuando el general combatió a la intervención francesa al lado de los liberales. Por último, la película que vamos a analizar: Mexicanos al grito de guerra (Historia del Himno Nacional).

Mexicanos al grito de guerra.

Producción: (1943) Hermanos Rodríguez

Dirección: Alvaro Gálvez y Fuentes; codirección: Ismael Rodríguez

Argumento: Alvaro Gálvez y Fuentes; adaptación: Joselito Rodríguez y Elvira de la Mora

Fotografía: Ezequiel Carrasco

Música: Raúl Lavista

Sonido: Enrique Rodríguez

Escenografía: Carlos Toussaint

Intérpretes: Pedro Infante (Luis Sandoval), Lina Montes (Ester Dubois), Miguel Inclán (Benito Juárez), Miguel Angel Ferriz (general Ignacio Zaragoza), Carlos Riquelme (Francisco González Bocanegra), Salvador Carrasco (Jaime Nunó), Margarita Cortés (Lupe), Salvador Quiroz (Santa Anna), Armando Soto la Marina (pastelero), Arturo Soto Rangel (Sandoval padre), Ricardo Corti (general Alponde), Ramón G. Larrea (general Jurien), Pedro Elviro Pitouto (Lombardini), Francisco Jambrina (general Prim), José Goula (mister Wykie), Angel T. Sala (Napoleón III), Eduardo Arozamena (conservador), Max Langler (conservador), Dolores Camarillo, Guillermo Zetina.

Filmada a partir del 14 de julio de 1943 en los estudios México-Films. Estrenada el 16 de septiembre de 1943 en el cine Alameda. Duración: 100 minutos.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: *La historia se ubica en México, bajo el gobierno de "Su Alteza Serenísima", quien con su consejero planea cobrar impuestos por todas las ventanas y las puertas de todas las casas. La gente comienza a cerrar con ladrillos sus ventanas y usa otras como puertas. Se lanza la convocatoria para hacer el Himno Nacional. González Bocanegra es encerrado por su prima-novia para que escriba la letra, inspirado en cuadros patrióticos comienza a componer; mientras, Jaime Nunó es alentado por su alumno Luis para que componga la música, éste inspirado en el canto de los pájaros y en los pregones callejeros lo hace. Luis establece una relación amorosa con Ester (Lina Montes), sobrina del embajador francés, quien también es cortejada por el conservador Alberto. Ester y Luis concertan una cita valiéndose del juego "ahí va un navío cargado de..." Luis se niega a quitar el uniforme que debe pagar como prenda en el juego, pues para él sería deshonrarlo. Desembarcan los invasores, el general Prim y el inglés Wykie renuncian a la invasión y reconocen al gobierno de Juárez, los franceses junto con sus aliados conservadores mexicanos, prosiguen con su plan de intervención extranjera, para que México sea gobernado por Francia. Ester previene a los mexicanos contra los franceses. Luis da a conocer el Himno a Juárez, quien acuerda que sea enseñado en los cuarteles. Las tropas del general Zaragoza vencen el 5 de mayo a los franceses cuando Luis toca la corneta con los acordes del Himno Nacional, los caídos se levantan a cantar el Himno e infunden valor y coraje a los que quedan en pie luchando, éstos hacen huir a las tropas francesas que ya estaban en las trincheras mexicanas. Luis es alcanzado por una bala, su padre herido se arrastra hasta él, ya que ha sido alcanzado por dos balas que los franceses le pegaron por la espalda, a pesar de que luchaba al lado de ellos y contra los mexicanos. Padre e hijo se reconcilian antes de morir frente a Ester.*

Esta película es particularmente significativa por el contexto en el que se produce. El 14 de mayo de 1942 los alemanes hundieron el buque Potrero del Llano y con ello México entró a la guerra mundial, por otro lado. Cárdenas y la izquierda mexicana todavía daba mucho de que hablar en esa época, a pesar de que el gobierno de Ávila Camacho había demostrado con suficientes pruebas la orientación conservadora y de pleno apoyo al capital, que caracterizarían a su gobierno. Así pues, como ya habíamos visto, el invento de la Unidad Nacional para enfrentar los eventos de la guerra, fue el principal eje sobre el cual la cúpula gobernante instrumentó el giro que tomó el rumbo del país desde 1940.⁹⁷

En Mexicanos al grito de guerra, llama la atención las constantes invitaciones que se hacen a la unidad de los mexicanos para combatir al enemigo extranjero. Por ejemplo, cuando Saligni está planeando, junto con algunos conservadores mexicanos, la próxima invasión francesa a México, ya que la anarquía se vuelve a desatar una vez que Santa Anna abandona el poder, el conservador moderado Salas le pregunta:

¿Y están ustedes seguros del triunfo del ejército invasor? ¿Si los mexicanos ante la agresión extranjera olvidaran sus diferencias y se unieran todos para combatirla?

Saligni responde: ¿Y es usted mexicano?, ¡qué mal conoce a sus compatriotas! Eso sucede con los pueblos fuertes, maduros. México con sus revoluciones y su anarquía es un niño que necesita tutor, es un pueblo débil que necesita la protección de los pueblos fuertes como el mío.

⁹⁷ En su informe presidencial de 1945 Avila Camacho decía: "cuando empezo la guerra nos dimos cuenta, con mayor claridad que nunca, que había una causa común a todos los mexicanos: la causa de nuestra patria. Brotó entonces en todas las voces un mismo grito: la unión sagrada. Y en todos los corazones un mismo anhelo: la adhesión de todos bajo la enseña de la República" Citado por Josefina Vázquez op.cit. 1970., p. 226

Salas -sin embargo, yo creo que puede haber algo, no se qué, que de pronto sacuda en todos ellos el sentimiento de nacionalidad. Si surgiera un hombre de carácter firme, capaz de inculcar a los demás la idea de patria y hacerlos luchar por ella generosamente.

Saligni -¿dónde esta ese mestías? quizá exista pero...

Otro conservador -pero si existiera, el león dormido podría despertar y desbaratarnos a todos.

Desde luego que en la escena que sigue aparece Juárez, quien se encuentra exiliado en Estados Unidos. En una escena posterior, ya ante la inminencia de la batalla del 5 de mayo, estos mismos personajes tienen una plática semejante. Saligni pondera las virtudes de Francia, como país poderoso, culto y civilizado para gobernar a México. El mismo Salas le vuelve a decir: ¿Y si los mexicanos, frente a una agresión extranjera olvidaran sus rencores. Y si Juárez logra reunir un ejército poderoso?

Es ilustrativo también de estas llamadas a la unidad nacional el discurso de Juárez ante el Congreso:

"Nuestra dignidad nacional se halla ofendida y en peligro tal vez nuestra independencia, fuerzas extranjeras han invadido nuestro territorio so pretexto de cobrar por la fuerza, cosa a la que no tienen derecho.

Yo apelo a vuestro patriotismo y los excito a que olvidando odio y enemistades de partido y opiniones, os unáis a la defensa de la causa más grande y más sagrada, para los hombres y para los pueblos: la defensa de la patria.

Europa cree débiles a los países americanos, nosotros no iremos jamás a provocarlos, pero si vienen a buscarnos a este continente, que es nuestro hogar, para tratar de esclavizarnos, demostraremos a sus ejércitos invencibles, que un país pequeño es grande. Que un país débil, es fuerte. Que una nación joven, es poderosa; cuando la animan el amor a la libertad y a la justicia, y México les enseñará que el respeto al derecho ajeno es la paz."

Para reforzar el hecho de que se deben olvidar las diferencias entre los mexicanos, el conservador Salas, que se encontraba en el recinto del Congreso, aplaudiendo de pie, una vez que el presidente terminó su discurso, le dice al conservador Alberto: "estábamos ciegos". Su compañero responde: "tiene razón, nuestro deber es pelear al lado de Juárez". Y desde ese momento se pasan a la causa liberal.

Otro recurso usado en esta película, para acentuar los rasgos de lo mexicano, se encuentra en la caracterización de los personajes. Un ejemplo es el principal protagonista de esta historia: Luis Sandoval (Pedro Infante), quien es moreno, estatura mediana, enamorado, valiente, brabucón y pobre. Muestra en todo momento un fervoroso amor a la patria (su padre se ha unido a los invasores y lucha al lado de ellos, Luis que está muy dolido y avergonzado por ese hecho, se dispone a pelear contra su propio padre diciendo: "mi patria es primero"); es el enlace para que Jaime Nunó conozca la letra del Himno Nacional, escrita por González Bocanegra. También es quien le da a conocer el Himno al presidente Juárez, afirmándole que es tan grandioso que "deben aprenderlo todos los niños, todos los soldados, todos los mexicanos". Juárez responde: "ninguna idea mejor, cuando se trata de unir más a los mexicanos en estos momentos de prueba". En otra escena Luis afirma:

" algo me dice que estos versos y esa música llegarán a ser del pueblo en tal forma, que cuando un mexicano la escuche oírá palpitar su corazón lleno de veneración y de cariño por su patria. No será mexicano el que no se estremesca al escuchar ese canto glorioso"

En contrapartida el personaje conservador, Alberto Argüello, que es además contrincante en amores de Sandoval, es alto, rubio, despota (hasta antes del discurso de Juárez, pues a partir de éste, se convierte y lucha en la batalla del 5 de mayo contra los franceses, perdiendo la vida en

ella) y aristócrata. En fin, un representante de los conservadores acomodados que sienten un gran desprecio por "los pelados" y que colabora con los intervencionistas. Este contraste, entre el conservador traidor y liberal amoroso y defensor de su patria, constituyen un mensaje claro entre lo bueno y lo malo y definen el ser mexicano en esas circunstancias.

Es interesante observar otros elementos de la nacionalidad fomentados en los cuarenta y reproducidos en la película: Lola, la esposa de Nunó resa arrodillada frente a la imagen de la virgen de Guadalupe para que el Himno Nacional triunfe. En los paseos de "las cadenas" en el Zócalo de la ciudad, se destacan los elementos de las fiestas populares, como los arreglos con papel picado, los puestos de comida típica, los pregones para anunciar las mercancías, el habla de la gente del pueblo, la vestimenta, entre otros. El Himno Nacional, también como símbolo irreductible de la nacionalidad (del que según resa el mito, es el segundo más hermoso del mundo). Este símbolo tiene un papel destacado en la película, pues se trata de su historia. El objetivo del protagonista principal, Luis Sandoval -Pedro Infante- fue dar a conocer este Himno para que todos los mexicanos lo adaptaran y honraran a su patria con él. Con el triunfo del ejército de Zaragoza sobre los franceses, Luis antes de morir dice: "nuestro himno ha ganado su primera batalla".

Otro mensaje que se percibe en esta película es el papel que juega el pueblo iletrado, incapaz de expresar sus ideas, y sin embargo el poder lo entiende y comparte sus aspiraciones. El personaje que encarnó el alma popular, fue Armando Soto La Marina (Chicote), quien en calidad de pueblo mantiene un diálogo con Juárez en estos términos:

Chicote -Dicen que usted es demócrata y que gobierna para el pueblo, y como yo soy pueblo, quiero decirle que como soy muy mexicano y he oído unos chismes de unos barcos de Europa, pos que ... pos que, yo no me se explicar señor presidente.

Juárez -sin embargo te has explicado

Chicote -¿usted me entendió señor ?

Juárez -sí

Chicote -qué raro porque ni yo mesmo me entiendo

Juárez -pues ya nos hemos entendido. Yo también quiero que el pueblo sepa que estoy con él, que debemos estar juntos para vencer a los enemigos de la patria, ¿ú me entiendes?.

Chicote -Como no señor, si eso es lo que yo venía a decirle. Quiero que me haga soldado.

Para García Riera, el director de esta película tuvo el buen tino de introducir un personaje que representó al pueblo, otro fue el apego a la verosimilitud, gracias a lo cual los extranjeros en la cinta hablaban castellano con acento, el manejo que se hizo de muchos extras en las batallas de mayo fue correcta y los efectos del montaje permūtieron ver a Juárez y Miramón, en una pantalla dividida, plantear, uno al lado de otro sus programas presidenciales. Sin embargo: "La película participaba del espíritu de los textos escolares y de las convenciones obligadas que condicionan a la inspiración inesfable la posibilidad del gesto patriótico"⁹⁸

Así pues, consideramos que la filmación de Mexicanos al grito de guerra, en plena Guerra Mundial no es una casualidad, la necesidad de impulsar un proyecto económico desnacionalizador, de cambiar el rumbo del país hacia la integración económica y política con los Estados Unidos, requirió de una ideología y de una cultura que permitieran dichos cambios sin alteraciones. Esta cinta se vale de la historia patria para hacer un llamado a los mexicanos a la unidad nacional, al mismo tiempo que reafirma los valores del nacionalismo promovidos en los cuarenta. En la práctica, durante la Segunda Guerra Mundial, "el empeño por lograr fortalecer los lazos de unidad y homogeneizar al país fue más importante que la prédica pacifista"⁹⁹

⁹⁸ García Riera Emilio, ob.cit. Vol 2, 1969., p.159-160

⁹⁹ Vázquez Josefina, op.cit. 1970., p.228.

En un clima en el que se siente amenazada la integridad de la nación, recuperar aquel hecho histórico (la Batalla del 5 de mayo de 1862), que para los mexicanos significa una batalla ganada y una lección de dignidad frente a los poderosos, a condición de unirse todos contra el enemigo (según la película), significó utilizar el pasado para ayudar a definir el presente.

4.6 La lucha entre liberales y conservadores

Doña Perfecta

Producción: (1950) Cabrera Films, Francisco de P. Cabrera; Distribución: CLASA Mohme Inc.

Dirección: Alejandro Galindo; asistente, Jesús Marín

Argumento: Sobre la novela homónima de Benito Pérez Galdós; Adaptación: Iñigo de Martino, Francisco P. Cabrera, Alejandro Galindo, Gunther Gerzso; guión cinematográfico: Alejandro Galindo

Fotografía: José Ortíz Ramos.

Música: Gustavo César Carrión; solista violín: Higinio Ruvalcaba.

Escenografía: Gunter Gerzso

Edición: Fernando Martínez

Intérpretes: Dolores del Río (Doña Perfecta), Esther Fernández (Rosarito), Carlos Navarro (Pepe Rey), Julio Villarreal (Don Inocencio), José Elías Moreno (Cristobal Ramos), Natalia Ortíz (doña Remedios), Ignacio (Jacintito), Manuel Arvide (capitán Pinzón), María Gentil Arcos (Librada, sirvienta).

SINOPSIS DEL ARGUMENTO: *La historia de la película esta ubicada en el último tercio del siglo XIX, en el pueblo de Santa Fe del Estado de Guanajuato. Ahí Doña Perfecta y su hija Rosario, reciben una carta de Juan Rey hermano de Perfecta, avisando de la llegada al pueblo de su hijo Pepe Rey. Doña Perfecta recibe con agrado la noticia, pues entre ella y su hermano han planeado la boda de sus hijos. A su casa llegan de visita los abogados Don Inocencio, su sobrino Jacinto, y la madre de éste, Doña Remedios, y el Juez. Doña Perfecta los ha llamado para darles las nuevas que ha recibido de México. El gobierno ha empezado a incautar los bienes de las buenas familias, con el pretexto de averiguar si también pertenecen a la Iglesia. También se enteran que el general Porfirio Díaz se ha levantado en armas contra Lerdo de Tejada. Inocencio da gracias a Dios porque ha encontrado en Doña Perfecta el instrumento para luchar por su causa: recuperar los bienes de la iglesia. Comentan con desagrado las nuevas leyes que prohíben*

la enseñanza de la religión en las escuelas. Pepe es recibido por el sirviente Cristóbal, en el camino se encuentran con la tropa que ha enviado el gobierno para sofocar una posible rebelión antigubernamental, Pepe Rey ayuda al capitán a resolver un problema de abasto, pues es ingeniero, también comisionado por el gobierno para estudiar unas obras de riego en Santa Fe, se hacen amigos. Pepe llega a la casa y se entrevista con su tío Don Cayetano para obsequiarle unos libros y con Rosario, a quienes causa muy grata impresión. Doña Perfecta prepara una recepción para presentar en sociedad a su sobrino. Don Inocencio asedia al festejado con preguntas malintencionadas, pues desea casar a su sobrino Jacinto con Rosario, Pepe deja ver sus posiciones liberales, al mismo tiempo se da cuenta que ha llegado a un pueblo fanático de la religión, conservador y reaccionario. Doña Perfecta y Don Inocencio llegan a la conclusión de que el enemigo ha llegado a casa, luego de comentar las ideas liberales de Pepe. Perfecta quema los libros de Cayetano y decide echar a su sobrino de la casa y del pueblo y deshacer el compromiso matrimonial de su hija. Pepe y Rosario se han enamorado e insisten en casarse. Perfecta ordena a Rosario que se encierre en su habitación y a Pepe le dice que esta enferma. El pueblo le hace la vida amarga a Pepe, pues Perfecta tiene mucho ascendiente sobre el pueblo, ella y sus amigos preparan una insurrección contra el gobierno, pues según ellos, si le quitan los bienes a la Iglesia, después seguirán los de ellos. Como su sobrino no comulga con sus ideas, Perfecta y sus amigos se han encargado de desprestigiar a Pepe, alimentando el chouvinismo de la gente. El ejército arresta algunos conspiradores. Rosario y Pepe piensan fugarse, son descubiertos. Perfecta le pide a Cristóbal que lo mate, antes de que salga con Rosario de la casa. Pepe cae acribillado y Rosario se va tras su cadáver, al mismo tiempo que le grita a Perfecta que la aborrece. Perfecta corre a la capilla a pedir misericordia.

El proceso industrializador de los cuarenta requería un cambio de mentalidad en la población. Dejar atrás los valores y las concepciones decimonónicas y adentrarse en los imperativos del progreso y del liberalismo capitalista. Las películas que resaltaban el edén campirano y los valores más retrogradados habían pasado de moda. Acceder a formas de vida sin prejuicios y con mayor libertad, es una preocupación de Galindo y la presenta en películas como Una familia de tantas (1948) y Doña Perfecta. A través de una crítica sarcástica al fanatismo religioso, al tradicionalismo y al conservadurismo, quiere poner en evidencia cómo esa forma de pensamiento choca con las necesidades modernas.

México en aquella época había restañado sus heridas y conflictos diplomáticos con los Estados Unidos, a causa de la expropiación petrolera, había sido abierto aliado y socio beneficiado de la

Segunda Guerra Mundial, se había pues integrado como nunca antes a la economía mundial y a la dependencia norteamericana. Por esto mismo, era imposible que las formas de producir y sobre todo las de consumir no se asemejaran a las del vecino del norte. Si bien la economía caminaba por el lado del desarrollo capitalista acelerado, la política y la cultura nacional habían permanecido ancladas a las herencias del pasado: la antidemocracia, el centralismo y el presidencialismo autoritario, lograron hacer una mezcla donde se enmarcaba el desarrollismo con estabilidad política. Sin embargo, la contradicción tenía que irse ajustando. En Una familia de tantas, hay una severa crítica al patriarcado conservador de corte porfirista, pero al mismo tiempo, la necesidad de imponer nuevas formas de consumo y de vida, hacen proponer a Roberto del Hierro, vendedor de aspiradoras, que la máquina tiene que llevarse a bendecir, para quitarle lo diabólico. Esto es un ejemplo de cómo la tradición se va incorporando al progreso para no estorbar su marcha.

En el caso de Doña Perfecta, la lucha entre conservadurismo y liberalismo es radical, no hay mediaciones, Pepe, el personaje liberal será acribillado y Perfecta queda derrotada. Si bien el tema principal de la película es el enfrentamiento del progreso contra el retroceso, hay una crítica a la clase adinerada conservadora, quien se encuentra muy disgustada por que las leyes de Reforma atentan contra la fe católica, pero no dejan de aprovecharlas para incrementar su riqueza. Así, don Inocencio le propone a Perfecta que cuanto antes se entere del avalúo de una finca religiosa que se va a rematar, con el fin de adquirirla más barata. La historia nos dice que las leyes desamortizadoras beneficiaron principalmente a los ya ricos propietarios y encumbraron a no pocos liberales. Otro asunto que se evidencia en esta cinta es la lucha por el poder entre los propios liberales. Cuando Perfecta y sus amigos se enteran de que el general Porfirio Díaz se

levantó en armas contra el gobierno de Lerdo, comentan: ¿Pero cómo puede ser eso?, sí ese Porfirio esta considerado como liberal, peleó al lado de Juárez, es otro enemigo de Dios.

- Ciertó muy cierto, pero el tal Díaz quiere derrocar al gobierno que sostuvo ¿quién entiende a estos endemoniados liberales? Son como el alacrán, acabarán por picarse solos.

- Muy bien observado, ahora sólo hay que empujar, digámoslo así, esa colita de sus pasiones, para que vuelva el gobierno a manos de adeptos a nuestra causa.

Y cuando estos conservadores se enteran que llegará al pueblo una partida militar enviada por el gobierno, Don Inocencio sentencia : - vienen a vigilar las elecciones, a cerciorarse de que queden los representantes que ellos han elegido, ¡esos miserables politiquillos!

En Doña Perfecta se ponen en evidencia la astucia de la clase que detenta el poder económico para ir adecuandose a las circunstancias políticas, sin perder sus privilegios. Y por otro lado, las pugnas por el poder entre la familia revolucionaria, su autoritarismo y sus prácticas corruptas. Como fondo, el pueblo miserable apegado a sus tradiciones religiosas y utilizado por los bandos en lucha, liberales y conservadores.

Algunos historiadores han visto una especie de contrarreforma en el gobierno alemanista, similar al del último cuarto del siglo XIX. La comparación entre Alemán y Cárdenas hace suponer un retroceso contrarrevolucionario en el primero, según el juicio de Ayala Blanco:

"Doña Perfecta es un revelador de una situación política y social históricamente muy bien ubicada (la lucha de facciones liberales y conservadoras, posterior al gobierno de Juárez, que culminó en la dictadura de Porfirio Díaz) encontramos que de alguna manera ese discurso cinematográfico de Galindo remite también a la lucha que se dio dentro de la élite política del gobierno alemanista y del que salieron triunfantes los sectores que dleron un giro de 180 grados

*en la vida del país y que marcaron la ruta posterior que seguiría*¹⁰⁰

Como plantea Ayala, Doña Perfecta no sólo es una mirada retrospectiva del siglo XIX, sino una crítica a la situación social y política de la década de los cuarenta. Por lo tanto:

*Doña Perfecta aparece entonces como la obra de un realizador valiente, mucho más solitario de lo que cabría suponer, y no como el producto lógico de un cine liberal en un país liberal... La forma como Galindo maneja a su personaje liberal y a su novia, hacen que la cinta falle como obra dramática, pero si se perdió una obra dramática coherente, esa pérdida actuó a favor de una sátira cuya mayor o menor eficacia podría referirse a toda suerte de conservadurismos, y no sólo de los decimonónicos*¹⁰¹

Esta es una de las excepcionales películas mexicanas de corte histórico en las que un director plasma sus concepciones ideológicas de manera clara. Alejandro Galindo es considerado entre los cineastas de su generación, como el director que se preocupó por abordar los problemas sociales y políticos de México a través de sus cintas. Así, en Doña Perfecta vierte sus posiciones liberales y progresistas, en un momento en que la sociedad mexicana (1950) no ha dejado de ser conservadora y reaccionaria. Al respecto García Riera nos comenta:

*"Galindo sabía de algún modo que los espectadores iban a suponer con tales personajes (los fanáticos religiosos) sus prestigios habituales, y era paradójicamente ese condicionamiento provocado por el cine mexicano en su público lo que permitiría al director llevar su prurito de ridiculización a extremos desconcertantes: Resultado que los buenos campesinos creían más en una procesión religiosa que en un buen sistema de riego para resolver sus problemas... Dolores del Río, presidenta de la "Vela Perpetua", condecoraba con una medalla a una tal Jovita Reyes porque había ido a 27 funerales y visitado 78 enfermos incurables hazaña que sin duda admiraban muchas espectadoras de la cinta"*¹⁰²

¹⁰⁰ Ayala Blanco Jorge, ob, cit, 1985., p. 258

¹⁰¹ García Riera Emilio, Op. Cit. p. 280

¹⁰² ibid., p. 270

Así, Doña Perfecta pone el acento en una de las principales contradicciones de la sociedad mexicana de los cuarenta y que viene haciendo crisis hasta los ochenta. Un desarrollo económico acelerado, que llevó a calificar a la época como "el milagro mexicano", basado en la explotación intensiva de la fuerza de trabajo, por otro lado y, al mismo tiempo, sustentado por un conservadurismo político que le proporcionó estabilidad social.

Al respecto Aguilar Camín apunta: "Los arcaísmos políticos estaban puestos, explícitamente, al servicio de la modernización y sus políticas sociales buscaban tener impacto en la productividad"¹⁰³

La contradicción entre modernización económica y atraso político pudo ser sostenida, entre otras cosas, gracias al nacionalismo implementado por el Estado, particularmente en los cuarenta. En dicho nacionalismo (homogeneizador, excluyente, chauvinista y al tiempo malinchista), se definieron las características de lo mexicano y del mexicano. Si bien, se adaptaron rasgos de la cultura popular, éstas ayudaron a crear un clima de conformidad y estabilidad política. Por ejemplo, el lenguaje de barrida trasladado al habla cantinflasca en las películas, perdió sus funciones transgresoras y defensivas del grupo al que pertenece.

Una vez fuera de su contexto, esa forma de expresión (hablar y hablar para no decir nada, para escabuirse y no comprometerse), nos fue presentada como una particularidad del mexicano. Asumida como una característica de nuestro ser -así somos los mexicanos-, nos resulta natural que los servidores públicos nos hablen incomprensiblemente sin decirnos nada, sin comprometerse. Así, este rasgo que supuestamente nos define, ha permitido la corrupción y el autoritarismo de los gobernantes y en contrapartida el conformismo de los ciudadanos. De acuerdo con Monsiváis, el

¹⁰³ Aguilar Camín, Op. Cit. 1993., p. 55

nacionalismo cultural (sentimental) promovido por el Estado posrevolucionario, compensó o sirvió de contrapeso, a la falta de participación política, e injusta distribución de la riqueza que padecen los trabajadores. Con tal de adquirir identidad y sentirse parte de una nación, el pueblo otorgó a los gobiernos el derecho de decidir por ellos.

Finalmente, en las tres películas analizadas encontramos que se representan tres razgos del nacionalismo mexicano de los cuarenta, ubicados en tres momentos de la historia de éste: el patriotismo criollo (La Virgen que forjó una patria), expresión de la derecha conservadora, alentada por el gobierno de Avila Camacho. La Unidad Nacional (Mexicanos al grito de guerra), que puso como pretexto la amenaza externa, para fincar el poder estatal y promover el desarrollo capitalista dependiente, con el concurso de todos los mexicanos. Y una vez concluida la guerra, el culto al progreso (Doña Perfecta), que necesitaba dejar atrás las ideas decimonónicas (antes toleradas e incluso promovidas) y el catolicismo recalcitrante, para entrar plenamente a la etapa de la modernidad capitalista.

5. CONCLUSIONES

1. El cine es un medio de comunicación masiva con cualidades que le permiten influir en el comportamiento de los espectadores, a través de los arquetipos y estereotipos que proponen las películas. Por lo tanto, constituyó en los cuarenta, uno de los principales vehículos de difusión de la ideología dominante.

2. Los grupos que arribaron al poder en el México posrevolucionario, promovieron una serie de cambios en el período denominado "los cuarenta", que perfilaron a la sociedad mexicana del presente. En lo económico, buscaron la industrialización a toda costa, promoviendo el tránsito de la sociedad rural a la urbana, al mismo tiempo que se afianzaba la dependencia económica de los Estados Unidos. En lo político, consolidaron la institucionalización del poder, la subordinación de las organizaciones populares al Estado, ampliaron los espacios de participación de las clases medias, aislaron a la disidencia interna y ejercieron el poder a través del sistema presidencialista. En lo ideológico, impusieron la "Unidad Nacional", que bajo el pretexto de la amenaza externa, exigió a los trabajadores cancelar la lucha de clases, postergando sus demandas para mejores tiempos. En contraste, para los empresarios se dispuso de una política de apoyos a la inversión. Se modificaron, hasta extinguirse, todos los resabios que hablaban del "socialismo" del régimen anterior, con el fin de que las clases medias encontraran el clima propicio para desarrollarse, es decir, dentro de los valores conservadores y reaccionarios. Se impuso otra concepción de lo mexicano y del ser mexicano, más cosmopolita -como lo requería la sociedad de consumo-, y al mismo tiempo, chauvinista, provinciano y excluyente (¡ como México no hay dos !)

3. El cine en México, se desarrolla dependiente de los modelos hollywoodenses que impone esta

industria. Sin embargo, en México se producen temáticas y géneros propios, con un fuerte ingrediente nacionalista; entendido éste como el presentar en las películas "lo mejor de nosotros mismos". es decir, paisajes y tipos nacionales (indios bonitos); dándose una visión idílica y/o melodramatizada de la realidad. Con estos antecedentes, el cine producido por la "época de oro" creó una "realidad" de México y lo mexicano, acorde con la idea del nacionalismo estatal. Si la consigna fue alejar a los mexicanos del ejercicio de la política (coto exclusivo de los personeros del gobierno) y aleccionarlos en el respeto a las instituciones que soportaban al grupo en el poder, nada mejor que crear la imagen de que aquí no había conflictos. Los géneros cinematográficos de mayor éxito, trasladaban a los espectadores a un México de ensueño, sin lucha de clases, sólo problemas caseros (el melodrama familiar y la comedia ranchera). Con antepasados "prestigiosos" (la añoranza porfiriana). O los "desviados" sociales, quienes por contravenir los postulados de las instituciones que nos rigen (Familia, Estado, Iglesia), deben pagar, casi siempre con su vida (prostitutas y ladrones en el cine de cabaret).

Dentro de este contexto, el cine que hemos denominado histórico, sirvió para transmitir, por un lado, los valores nacionalistas promovidos por el Estado. Y por el otro lado, la versión oficial de la historia patria. Dicha versión se caracteriza por: presentar la biografía de los héroes, acartonada, como los seres inmaculados que se saben predestinados para ofrendar su vida por la patria desde su más tierna infancia. La historia es lineal, no hay explicación alguna de las causas de los hechos que se representan, como las intervenciones extranjeras o las diferencias entre liberales y conservadores. Es maniquea, en la medida que clasifica en buenos y malos, en héroes o villanos a los personajes. Se vacía de contenido la historia, al vanalizar los acontecimientos históricos, presentándolos como simples disputas por territorio o por mujeres.

4. El cine fue en los cuarenta uno de los principales medios de difusión y de entretenimiento en la sociedad mexicana. Una sociedad despojada del ejercicio de la política, sin vías de participación democrática, y con un alto grado de analfabetismo; el cine constituyó verdadera escuela, de donde se aprendió modos de comportarse, hablar, pensar, sufrir, vivir, entre otras muchas cosas. Así, en el cine y por supuesto, uno de los lugares importantes de donde se aprendió historia patria, es decir, la versión oficial de la historia de nuestro país. Por lo tanto, se puede decir que el cine constituyó, en los cuarenta, uno de los fundamentales instrumentos de la ideología dominante para filtrar su versión de la historia de México y la definición del mexicano y de lo mexicano; lo cual permitió la legitimación en el poder de los grupos triunfantes de la Revolución Mexicana de 1910.

FILMOGRAFIA HISTORICA

<i>Pelicula</i>	<i>Año</i>	<i>Dirección</i>
<i>El Insurgente</i>	1940	<i>Raphael J. Sevilla</i>
<i>Caballería del Imperio</i>	1942	<i>Miguel Contreras Torres</i>
<i>La Virgen que forjó una patria</i>	1942	<i>Julio Bracho</i>
<i>El padre Morelos</i>	1942	<i>Miguel Contreras Torres</i>
<i>El rayo del Sur</i>	1943	<i>Miguel Contreras Torres</i>
<i>La guerra de los pasteles</i>	1943	<i>Emilio Gómez Muriel</i>
<i>Mexicanos al grito de guerra</i>	1943	<i>Alvaro Gálvez y Fuentes</i>
<i>El camino de los gatos</i>	1943	<i>Chano Urueta</i>
<i>El criollo</i>	1944	<i>Fernando Méndez</i>
<i>La fuga</i>	1944	<i>Norman Foster</i>
<i>Alma de bronce</i>	1944	<i>Dudley Murphy</i>
<i>Porfirio Díaz</i>	1944	<i>Raphael J. Sevilla</i>
<i>Doña Perfecta</i>	1950	<i>Alejandro Galindo</i>

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, Camín Héctor. "La invención de México". *Notas sobre nacionalismo e identidad nacional. en Nexos (Sociedad, ciencia y literatura), Año 16, Vol. XVI. no. 187. México, julio 1993.*
- AGUSTIN, José, *Tragicomedia Mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970. Ed. Planeta. México, 1990*
- AYALA, Jorge, *La aventura del cine mexicano Ed. Posadas. México, 1968.*
- BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía, Identidad y metamorfosis del mexicano. Ed. Grijalbo, México, 1987.*
- BARTRA, Roger. *Oficio mexicano. Ed. Grijalbo, México, 1993.*
- FERRO, Marc, *Cine e Historia Ed. G.Gili, Barcelona 1980.*
- FLORESCANO, Enrique. "De la memoria del poder a la Historia como explicación". en *Historia ¿ para qué? Ed. S-XXI México, 1986.*
- FLORES, Auñón José. *El cine, otro medio didáctico. Ed. Escuela Española, Madrid, 1982.*
- GALINDO, Alejandro. *El cine, genocidio espiritual Ed. Nuestro Tiempo. México, 1971.*
- GALINDO, Alejandro. *Una radiografía histórica del cine mexicano. Ed. F.C.P. México, 1968.*
- GARCIA, Gustavo. *El cine biográfico mexicano. Tesis Licenciatura. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM, 1978.*
- GARCIA, Riera Emilio. *El cine y su público. Ed. F.C.E. México, 1974.*
- GARCIA, Riera E. *Historia Documental del Cine Mexicano. Epoca Sonora. Vol. 1,2,3 y 4. Ed. Era. México, 1969.*
- GARCIA, Riera E. *Historia del cine mexicano, Ed. SEP. México, 1985.*
- GARCIA, Riera E. *El cine es mejor que la vida. Ed. Cal y Arena. México, 1977.*
- GOMEZJARA, F. y DE DIOS, Selene. *Sociología del cine Ed. SEP. México, 1973.*
- GONZALEZ, Luis y MEYER, Lorenzo. (1993) "La disputa por la historia patria" en la *Revista Nexos. Año 16. Vol. XVI No. 191 noviembre, 1993 .*

- HAMILTON, Nora.** *México: los límites de la autonomía del Estado.* Ed. Era, México, 1988.
- ITURRIAGA, José.** *La estructura social y cultural de México.* F.C.E. México, 1951.
- JABLONSKA y LEAL.** *La revolución mexicana en el cine nacional, Filmografía 1911-1917* Ed. U.P.N. en *Los Cuadernos del acordeón 14 Historia* año 2 Vol. 3, nov. México, 1991.
- LOAEZA, Soledad.** *Clases Medias y Política en México.* Ed. COLMEX, México, 1988.
- LOYOLA, Rafael.** (coordinador) *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40.* Ed. Conaculta-Grijalbo. México, 1990.
- MEDINA, Luis.** "Del Cardenismo al Avilacamachismo" *Periodo 1940-1952.* en *Historia de la Revolución Mexicana* Tomo 18, COLMEX. México, 1978.
- MEDINA, Luis.** *Hacia el nuevo Estado, México, 1920-1993.* Ed. F.C.E. México, 1994.
- MEDINA, Luis.** "Origen y circunstancia de la idea de Unidad Nacional" en *Revista Foro Internacional* V.14 no.3 [35] enero-marzo 1974, pp 165-190, COLMEX.
- MONSIVAIS, Carlos.** "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México.* Cosío Villegus (Coordinador) Vol.2 . Colegio de México, 1976.
- MONSIVAIS, Carlos.** (1983) "Reir llorando" *Notas sobre la Cultura Popular Urbana en Política Cultural del Estado Mexicano.* Ed. CEE-Gefe. Moisés Ladrón de Guevara (Coordinador) México, 1983.
- MONSIVAIS, C.** "Sociedad y cultura" en *Entre la Guerra y la estabilidad política. El México de los 40.* Ed. Conaculta-Grijalbo. México, 1990.
- MONSIVAIS, C.** (1992) "Muerte y Resurrección del Nacionalismo Mexicano" en *El Nacionalismo en México. Coloquio de Antropología e Historia Regionales, 8 Zamora Mich.* Ed. Cecilia Noriega-Colegio de Michoacán, México, 1992.
- MONSIVAIS, C.** "Las Mitologías del Cine Mexicano". en *Revista Intermedios* No. 2 junio-julio Ed. RTC. México, 1992.
- MONTERDE, José.** *Cine, Enseñanza e Historia.* Ed. Laia. Barcelona, 1986.
- MRAZ, John.** "Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista". en *Revista La Jornada Semanal*, No. 297, 19 de febrero de 1995.

PESCHARD, Jaqueline. "De Avila Camacho a Miguel Alemán" en *Evolución del Estado Mexicano*. tomo III, Ed. Caballito México, 1986.

RAMON, David. "Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha" en *80 años de cine en México*, Ed. UNAM, Serie Imágenes 2, México, 1977.

RENDON, Ricardo. *Una visión de la época porfirista a través de las películas mexicanas de la década de los cuarenta*. Tesis de licenciatura en Historia U.I.A. México, 1982.

REYES, Aurelio, de los. *80 años de cine en México*. Ed. UNAM. serie Imágenes 2 México, 1977.

REYES, Aurelio, de los. *Cine y Sociedad en México 1896-1930 vivir en sueños*. Ed. UNAM. México, 1983.

REYES, Aurelio, de los *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*. Ed Trillas. México, 1988.

REYES, Aurelio, de los. "El Escenario del nacionalismo cultural" en *El nacionalismo en México*, Ed. Cecilia Noriega-El Colegio de Michoacán, México, 1992.

REYES, Aurelio, de los. "Las películas Estadunidenses denigrantes y el gobierno mexicano" en *Intermedios* No. 5, Diciembre 1992-enero 1993. Ed. RTC. México.

SADOUL, George. *Las maravillas del cine* Ed. F.C.E. Breviarios 29 México, 1978.

SEGOVIA C, Rafael. "El nacionalismo mexicano; los programas políticos revolucionarios, 1929-1964." en *Foro Internacional*, V. 8, no. 4, abril -junio., 1968, COLMEX.

SOLIS, Leopoldo. "La política económica y el nacionalismo mexicano" en *Foro Internacional*, V.9, no. 3 [35] enero-marzo, 1969, COLMEX.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Ed. F.C.E. México, 1985.

TURNER, Frederick. *La dinámica del nacionalismo mexicano*. Ed. Grijalbo, México, 1971.

TZVI Medin. "El laberinto de la mexicanidad" en la *Revista La Jornada Semanal* No. 175. Nueva Epoca 18 oct. México, 1992.

VAZQUEZ, Josefina. *Nacionalismo y educación en México*. Ed. COLMEX, México, 1970.

VILLEGIA, Susana. *Cine; entre el espectáculo y la realidad* Ed. Claves latinoamericanas. México, 1986.

INDICE

Introducción

<i>Capítulo 1. ¿por qué el cine ?</i>	<i>1</i>
<i>1.1 El cine, un medio de comunicación de masas</i>	<i>1</i>
<i>1.2 El lenguaje en el cine</i>	<i>4</i>
<i>1.3 Cine e industria</i>	<i>7</i>
<i>1.4 Cine e ideología</i>	<i>11</i>
<i>1.5 Cine e historia</i>	<i>15</i>
<i>Capítulo 2. Contexto Sociohistórico</i>	<i>19</i>
<i>2.1 Los cuarenta, época de cambios</i>	<i>19</i>
<i>2.2 El tiempo de las reivindicaciones populares</i>	<i>19</i>
<i>2.3 La Unidad Nacional y la época de los "catrines"</i>	<i>29</i>
<i>Capítulo 3. El cine de los cuarenta</i>	<i>45</i>

<i>Capítulo 4. El cine histórico</i>	67
<i>4.1 ¿Qué es lo que distingue a una película histórica de cualquier otra?</i>	67
<i>4.2 El cine histórico en México</i>	68
<i>4.3 La historia patria del siglo XIX, vista por el cine de los 40'</i>	73
<i>4.4 La lucha de Independencia</i>	75
<i>4.5 Las Intervenciones Extranjeras</i>	80
<i>4.6 La lucha entre Liberales y Conservadores</i>	87
<i>Conclusiones</i>	94
<i>Filmografía Histórica</i>	97
<i>Bibliografía</i>	98

INDICE

Introducción

Capítulo 1. ¿por qué el cine ?	1
1.1 El cine, un medio de comunicación de masas	1
1.2 El lenguaje en el cine	4
1.3 Cine e industria	7
1.4 Cine e ideología	11
1.5 Cine e historia	15
Capítulo 2. Contexto Sociohistórico	19
2.1 Los cuarenta, época de cambios	19
2.2 El tiempo de las reivindicaciones populares	19
2.3 La Unidad Nacional y la época de los "catrines"	29
Capítulo 3. El cine de los cuarenta	45

INDICE

Introducción

<i>Capítulo 1. ¿por qué el cine ?</i>	<i>1</i>
<i>1.1 El cine, un medio de comunicación de masas</i>	<i>1</i>
<i>1.2 El lenguaje en el cine</i>	<i>4</i>
<i>1.3 Cine e industria</i>	<i>7</i>
<i>1.4 Cine e ideología</i>	<i>11</i>
<i>1.5 Cine e historia</i>	<i>15</i>
<i>Capítulo 2. Contexto Sociohistórico</i>	<i>19</i>
<i>2.1 Los cuarenta, época de cambios</i>	<i>19</i>
<i>2.2 El tiempo de las reivindicaciones populares</i>	<i>19</i>
<i>2.3 La Unidad Nacional y la época de los "catrines"</i>	<i>29</i>
<i>Capítulo 3. El cine de los cuarenta</i>	<i>45</i>

<i>Capítulo 4. El cine histórico</i>	67
<i>4.1 ¿Qué es lo que distingue a una película histórica de cualquier otra?</i>	67
<i>4.2 El cine histórico en México</i>	68
<i>4.3 La historia patria del siglo XIX, vista por el cine de los 40'</i>	73
<i>4.4 La lucha de Independencia</i>	75
<i>4.5 Las Intervenciones Extranjeras</i>	80
<i>4.6 La lucha entre Liberales y Conservadores</i>	87
<i>Conclusiones</i>	94
<i>Filmografía Histórica</i>	97
<i>Bibliografía</i>	98