

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE
Departamento de Estudios Socioculturales

PROYECTO DE APLICACIÓN PROFESIONAL (PAP)
Programa de Construcción de Opinión Pública e Incidencia en los Medios

Mirar la ciudad con otros ojos. Memorias e identidades



El sentido de pertenencia en México a través del cine
Con referencia a Jalisco y el AMG

Presentan

Isabel Castiello Cisneros
María José Galindo de la Torre
Inés Plasencia González Rubio
Miguel Ángel Zúñiga Vega
Licenciatura en Arquitectura

Profesor PAP: Rogelio Villarreal Macías
Asesor: Andrés Villa Aldaco

Tlaquepaque, Jalisco, Primavera de 2019

ÍNDICE

REPORTE PAP	2
Presentación Institucional de los Proyectos de Aplicación Profesional	2
1. Introducción	3
1.1. Objetivos	21
1.2. Justificación	22
1.4. Contexto	22
2.2. Planeación y seguimiento del proyecto	60
3. Resultados del trabajo profesional	61
4. Reflexiones de los alumnos sobre sus aprendizajes, las implicaciones éticas y los aportes sociales del proyecto	62
María José Galindo de la Torre	62
Isabel Castiello Cisneros	65
Inés Plasencia González Rubio	67
Miguel Ángel Zúñiga Vega	70
6. Bibliografía	72
7. Filmografía	80

REPORTE PAP

Presentación Institucional de los Proyectos de Aplicación Profesional

Los Proyectos de Aplicación Profesional (PAP) son una modalidad educativa del ITESO en la que el estudiante aplica sus saberes y competencias socio-profesionales para el desarrollo de un proyecto que plantea soluciones a problemas de entornos reales. Su espíritu está dirigido para que el estudiante ejerza su profesión mediante una perspectiva ética y socialmente responsable.

A través de las actividades realizadas en el PAP, se acreditan el servicio social y la opción terminal. Así, en este reporte se documentan las actividades que tuvieron lugar durante el desarrollo del proyecto, sus incidencias en el entorno, y las reflexiones y aprendizajes profesionales que el estudiante desarrolló en el transcurso de su labor.

Resumen

En esta investigación trataremos de encontrar la influencia del cine mexicano del siglo XX en la construcción de la identidad —o las identidades— del mexicano.

Investigaremos cómo a través del cine se han creado y elegido ciertos personajes o construcciones sociales como “estereotipos” y objetos o lugares como “arquetipos” de la cultura mexicana. Y cómo éstos han influido y de qué manera en la conformación de la identidad del mexicano.

Además, investigaremos sobre la influencia del cine en la cultura mexicana durante el siglo XX y el proceso inverso, es decir, la influencia de la cultura sobre el cine.

1. Introducción

La identidad se deriva del latín *identitas*, que significa idéntico, igual, lo mismo. Es un concepto que comprende la pertenencia de ciertos individuos a un grupo social específico con el que comparten rasgos culturales como valores, creencias y costumbres. La identidad no es un concepto determinado ni delimitado, sino que se encuentra en constante modificación y construcción. Además, es importante mencionar que la identidad no delimita los rasgos culturales de los individuos, sino que hace referencia al sentido de pertenencia a una colectividad específica. La identidad se determina cuando la sociedad conforma su patrimonio cultural a través de ciertos elementos que asume como propios o de ciertas imágenes con las que se reconoce.

Para comprender mejor las imágenes que forjan nuestra identidad debemos entender que esta nace de la necesidad humana de ser reconocidos y pertenecer a un grupo determinado con el cual se comparten ciertos elementos: ideales, rasgos físicos, referentes geográficos, sociales, generacionales, así como preferencias, gustos, entre otros. Son estos los que nos definen como un cierto tipo de personas y nos alejan de otras; así, la identidad surge de dos conceptos: pertenecer y compartir los mismos rasgos o rechazar y diferenciarnos de otros.

Para identificarnos y expresar estas identidades sentimos la necesidad de utilizar imágenes y objetos que nos representen: la vestimenta, la asistencia a ciertos lugares, el lenguaje, algunas expresiones, modas, objetos, entre otros. También se puede incluir entre las imágenes nacionales a los lugares 'arquetípicos', un poblado característico, paisajes y arquitectura (Gutiérrez, 1998). Estas representaciones están en constante cambio, ya que las personas no están sujetas a una sola identidad (Villarreal, 2006). Sin embargo, compartir con otros individuos el uso y apropiación de esas imágenes o símbolos nos hace compartir un sentido de pertenencia.

Para las ciencias sociales el concepto de *identidad* no basta para describir los rasgos que comparten los individuos con cierto grupo social. Según el

antropólogo Alfonso Alfaro es mejor comprender la identidad como *sentido de pertenencia*. Este se refiere a que cada grupo de personas que conforman una comunidad, sociedad o nación son reconocidas y relacionadas con ciertos constructos imaginarios, imágenes y características, que los acotan en cierto grupo o que los excluyen de pertenecer a otro (Alfaro, 2015). Por eso utilizaremos el concepto de sentido de pertenencia para definir correctamente la identidad.

La construcción del sentido de pertenencia se convierte en algo complejo. Se experimenta un constante cambio, un ir y venir del pasado al presente, lo que genera un sinfín de individuos complejos, diferentes y con características únicas.

Es difícil tratar de definir un sentido de pertenencia sin caer en el error de determinarlo a través de estereotipos y arquetipos, pues si bien ambos describen las características importantes de ciertos modelos o símbolos como modelos dignos de emularse o repetirse, también representan “la transmisión de prejuicios y significados despectivos referentes a otros grupos sociales al dar por supuesto su estatismo y su comportamiento repetitivo” (Gutiérrez, 1998).

Para saber diferenciar los conceptos de estereotipo y arquetipo hay que definirlos. Un arquetipo es el primer molde original de una cosa, mientras que un estereotipo es un molde en función del hombre —como es o como se cree que es—. Es decir, una serie de imágenes en la mente popular que provocan que algunos estereotipos no tengan fundamento en la realidad, sino en la mente del hombre (Gomezjara, 1973). Un estereotipo es “una imagen convencional que se ha acuñado para un grupo de gente” y “actúa como atajo y simplifica la comunicación”, aunque esta simplificación no signifique precisamente hacerla más sencilla y directa. Por lo tanto, podemos entender que los estereotipos y los arquetipos no son un vehículo en la conformación y comprensión del sentido de pertenencia, sino que se convierten en un obstáculo por su cualidad de estaticidad.

“Cuando se utiliza un estereotipo para clasificar gente se identifica algunos de los rasgos más característicos del grupo”, por eso “hay estereotipos de nacionalidades, clases, ocupaciones, razas, sexos y grupos”. “Indirectamente, somos nosotros, la sociedad, quienes los creamos, y de forma más directa son los

medios de comunicación” (McMahon, 1997). Entre los medios de comunicación destacamos el papel del cine en la conformación y difusión de estereotipos, pues a través de las películas estos se puede dar a conocer o plasmar de manera ficticia o tomarse de la realidad, los cuales tienen efectos en la audiencia.

El contenido de una película es, a todas luces, de gran significación para la integración del proceso psicosocial que nos ocupa ya que provee de muchos símbolos importantes: concepciones difusas de lo que se considera una vida buena o mala, influencias en la moda y comportamientos, simplificaciones de grandes acontecimientos históricos y personales, fijación de actitudes entorno a grupos étnicos, nacionales y clases sociales (Gomezjara, 1973).

El papel de los estereotipos para la conformación del sentido de pertenencia nacional es muy importante. Como mexicanos hemos escuchado un sinnúmero de veces la idea preconcebida por parte de extranjeros que se tiene de nosotros como nación, basada en estereotipos falsos o verdaderos que llegan al exterior del país a través de los medios de comunicación, como el cine.

La preconcepción del mexicano es también parte de nuestro sentido de pertenencia nacional. Esta une a los ciudadanos en la medida en la que comparten creencias, formación y lealtades comunes que entienden como una colectividad nacional (Gutiérrez, 1998). Es un concepto que cada vez es más difícil identificar o de definir por los acontecimientos que se derivan de la globalización, como el acceso casi universal a las tecnologías de la información, las migraciones transnacionales, el consumismo mundial, entre otros factores, y que modifican la manera en la que se conforman los proyectos de Estado–nación en todo el mundo, pues cada vez es más difícil que los elementos con los que se configuran esos proyectos conserven su cualidad *nacional*.

Sin embargo, la época en la que nos estamos enfocando —1933–1964, la denominada Época de Oro del cine mexicano— y de la que estamos partiendo en nuestra investigación, es cuando el proyecto de Estado–nación está claramente definido y representado por un sentido de pertenencia nacional.

Un Estado–nación es la forma de organización política que gobierna a los ciudadanos en la tradición liberal, es decir, estableciendo un sistema de deberes, derechos y obligaciones. Existe porque creen en su capacidad de autogobierno y de administración de un territorio a través de la administración efectiva de sus recursos y de su propia economía. Además, consideran que la homogeneidad lingüística y cultural es una condición para lograr objetivos comunes (Gutiérrez, 1998).

Si bien el sentido de pertenencia nacional sirve para identificar a los miembros de un Estado–nación, no todas las personas que viven en el territorio nacional comparten o coinciden con ese sentido de pertenencia o con el grupo hegemónico que los representa. Por lo tanto, la importancia del sentido de pertenencia nacional radica en “lograr niveles sostenibles de asimilación y socialización entre la población” (Gutiérrez, 1998).

Para comprender mejor el fenómeno del sentido de pertenencia debemos reflexionar sobre los medios que lo reflejan. El cine, el arte y la literatura son expresiones o manifestaciones que plasman el sentido de pertenencia. Estos son realizados por un grupo específico de personas donde el enfoque de lo popular y los valores estético–ideológicos son establecidos principalmente por la cultura dominante. Este fenómeno se refleja en el cine. Roger Bartra expresa en *La jaula de la melancolía*:

Los estudios sobre “lo mexicano” constituyen una expresión de la cultura política dominante. Esta cultura política hegemónica se encuentra ceñida por el conjunto de redes imaginarias de poder, que definen las formas de subjetividad socialmente aceptadas, y que suelen ser consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional (Bartra, 1987).

Esto nos hace reflexionar: ¿Quiénes son aquellas personas que reflejan a la sociedad y a la cultura? ¿Son las que escriben sobre el mexicano? ¿Tienen una ideología definida? Con estas preguntas buscamos reflexionar en torno a los grupos de poder que se han encargado de ser directores, intelectuales, pintores,

gobernantes y líderes de nuestro país; así como reflexionar sobre aquello que se nos ha impuesto o se nos ha dicho que “somos” por el simple hecho de ser mexicanos y la gran influencia de los papeles o estereotipos que describen al macho, la mujer, el campesino, los servidores públicos, el indígena, la ciudad, la familia, el burgués, el fifí, la madre, el ranchero, los estudiantes, entre otros estereotipos.

Para comprender estos roles hay que remontarnos al origen de su creación y entender su desarrollo. “La historia, al igual que la identidad, son constructos de la actualidad. Nuestro Yo es una colección de memorias pasadas que influyen en nuestro comportamiento, y si perdiéramos completamente nuestra memoria, perderíamos con ella nuestra identidad” (Gallegos, 2015). Por esto, consideramos fundamental hacer un breve recorrido histórico que nos ayude a comprender el sentido de pertenencia del mexicano en su complejidad y pluralidad.

Alfonso Alfaro dice que “el primer mestizaje” fue aquel que se vivió en México por la interacción entre nómadas y sedentarios (Alfaro, 1971). Al llegar Cortés al Nuevo Mundo se encontró con una cultura antigua y superior a otros pueblos: la de los mexicas. Sucedió que otro grupo de pobladores, los tlaxcaltecas, aliados con los españoles para derrotar a los mexicas, fueron los que en mayor cantidad se adaptaron y mezclaron con el nuevo orden social impuesto por los españoles.

De la mezcla de indígenas y españoles derivan los mestizos, que son los que nacen de padres de diferente raza. Aunque existen algunas comunidades indígenas sin gran mestizaje, podemos decir a grandes rasgos que por la fuerza que tuvo la conquista española y debido a la participación de indígenas en ella, junto con la cualidad de integración que se vivió entre ambas culturas, somos hijos mestizos de herencia española e indígena.

Como resultado de este mestizaje surgen símbolos de cohesión social como la virgen de Guadalupe o el Santo Santiago —Matamoros, o *mataindios*, en este caso—. El caso por excelencia y posiblemente el primer mestizaje entre las dos culturas es Martín Cortés, hijo de Malintzin y Hernán Cortés; aunque también existe el caso de dos náufragos españoles, cuya expedición salida de Panamá en

1511 sucumbió en las costas de Yucatán: Gerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero (Escalante, 2019). Gonzalo tuvo la suerte de convertirse en jefe militar maya, se casó con una mujer indígena y tuvo una familia. Puede ser que por esta razón haya desarrollado lealtad a su tierra y no haya querido participar con Cortés cuando éste lo mandó llamar. Por el contrario, Gerónimo de Aguilar era esclavo de un cacique y no dudó en colaborar con Cortés cuando éste se lo solicitó (Escalante, 2019).

Después de la conquista, al nacer españoles en América se comienza a crear un mestizaje aún más arraigado al territorio quienes eran alienados de sus compatriotas españoles que gozaban de superioridad, debido a que los españoles nacidos en su país eran los que en su mayoría ocupaban cargos importantes. “De esta manera se fraguó el segundo mestizaje: con la occidentalización de los indígenas y la americanización de los criollos” (Alfaro, 1974). Podemos comprender que estos fenómenos dieron paso a la Independencia y a la creación de un país autónomo llamado México.

Es importante comentar que la compañía de Jesús en México fue sumamente importante por su aportación a la educación de criollos, mestizos e indígenas; sus escrituras de la historia de la conquista y otros acontecimientos, y sus continuas expansiones o misiones. No hubiera sido posible la Independencia de México sin el papel que desempeñaron hasta su expulsión en 1767.

Entre 1810 y 1821 se desarrolló en México la guerra de Independencia, en la que se buscaba liberar el ahora territorio mexicano de España. Para algunos historiadores el proceso de Independencia no fue un reflejo de la madurez que se necesita para la emancipación como proceso de crecimiento natural, sino que se debió a la desintegración del Imperio español (Vasconcelos, 1944). Sin embargo, este proceso ofreció la posibilidad de establecer el territorio mexicano como una nueva nación libre y soberana.

En el tiempo posterior a la independencia hubo una aparición de dos grandes grupos ideológicos; los liberales y los conservadores. Los liberales, con Benito Juárez al frente, buscaban un modelo de Estado positivista, de propiedad

privada, capitalista y laico. Los conservadores, con Lucas Alamán, buscaban un Estado arraigado a la Iglesia, con ideas del viejo régimen español y de nobleza.

En un momento México tuvo dos representantes y pequeñas guerras civiles internas. La guerra de Reforma —1858–1861— y la llegada en 1864 de Maximiliano de Habsburgo quien, traído por los conservadores, resultó de ideología liberal. Es por eso que el país tomó una ruta liberal, que dio resultado a personajes como Porfirio Díaz. Desde la guerra con Estados Unidos y la batalla de Chapultepec en 1847 han sucedido dos fenómenos muy interesantes; el primero es que se ha observado a los victoriosos como un modelo a seguir y, el segundo es que se ha creado un cierto rechazo a su nación. El modelo liberal que se instauró en el siglo XIX en México es en parte fruto de la cultura norteamericana.

La Revolución Mexicana —1910–1921— fue la respuesta social y política a la modernización que estaba viviendo el país que se había desarrollado con base en el modelo liberal. La modernización y la exportación de productos agrícolas provocó que muchas haciendas se expandieran y comenzaran a utilizar maquinaria y tecnología, deteniendo el arrendamiento de tierras de las haciendas a los pueblos que servían para generar su sustento alimenticio e ingresos complementarios. Este fenómeno y “el llamado de Madero” para derrocar al régimen porfirista, fueron el origen de movimientos de campesinos como el zapatista.

“La ideología de la Revolución había construido un Zapata a modo, que formaba parte de la familia revolucionaria dentro de una gesta heroica unificada en la que todos habían convergido con el mismo objetivo: lograr una sociedad más justa, libre y democrática”. El historiador Felipe Ávila dice que “El significado de Zapata como símbolo de la lucha campesina popular contra el Estado posrevolucionario y, particularmente de lucha contra las políticas neoliberales es en términos historiográficos y políticos una construcción relativamente reciente” (Ávila, 2019). Esto nos hace comprender que los símbolos tienen dos aspectos: el primero es el temporal, es decir, pueden variar, cambiar y transformar su significado, y el segundo es que están vinculados a un grupo que los significa. Historiadores como John Womack, Luis González, Alan Knight, Samuel Brunk,

entre otros, son aquellos que desde la parte intelectual nos exponen sus teorías y estudios, y además de la cultura de masas tenemos las ideas que el Estado nos comunica en libros de texto y en la educación civil.

A partir de 1921, “si en la época virreinal la gestión de los símbolos estuvo en manos de la Corona y la Iglesia, con un franco protagonismo de ésta, el nuevo programa había tenido origen en el Estado y él sería su principal agente y beneficiario” (Alfaro, 1978). Es decir, que después de la Revolución Mexicana surgieron grandes fenómenos del sentido de pertenencia como: la creación de símbolos nacionales por parte del Estado, que comienzan a unificarnos e identificarnos como nación, y el reflejo de nuevos contextos sociales en medios como la prensa, la literatura, la pintura, la fotografía, la radio y el cine, que comenzaban a modernizar y comunicar al país. El cine fue el último arte en nacer, pero es de gran importancia aún en el presente, no solamente como un medio de comunicación, sino también como una herramienta de crítica, de ocio, entretenimiento, de salvaguarda del pasado y de manipulación social.

Las décadas posrevolucionarias trajeron una considerable ampliación del imaginario de nacionalistas de México, una nueva reconciliación con el pasado indígena, una incorporación del siglo XIX no como el antecedente formativo del país que habría de expresarse en la Revolución, y una reafirmación de la frontera norte como línea número uno de resistencia nacional, ya que toda la Revolución transcurrió en medio de intervenciones, amagos y reclamaciones estadounidenses (Aguilar, 2019).

En 1921 José Vasconcelos fue designado por Álvaro Obregón como secretario de educación del Estado mexicano. Entre los cambios más importantes que realizó en gestión fue la creación de un programa cultural donde impregnaría los ideales que él y otros políticos mexicanos consideraban que eran los correctos para formar un nuevo sentido de pertenencia mexicano.

Desde el inicio en que hubo mestizaje ambas partes se separaron de su tronco y cualquier intento por volver a uno u otro temperamento es renegar de los hechos y

asustarse de la vida. Porque no tenemos pasado, nuestra patria y nuestro imperio es el porvenir (Vasconcelos, 1944).

Esta frase resume el programa artístico y educativo que José Vasconcelos diseñó para el desarrollo del país después de la Revolución, haciendo énfasis en los dos procesos históricos más importantes de la nación hasta esa época: la Independencia y la Revolución Mexicana.

En su programa, Vasconcelos “privilegia lo histórico como imagen del mexicano en el siglo XX, moderno e independiente de los cánones europeos”. Además, gran “parte de su proyecto nacional fue crear, y en muchos casos reinventar los fundamentos de la identidad nacional. Los íconos nacionales y los estereotipos de lo mexicano fueron en gran medida parte de un proyecto de Estado para unificar, consolidar y legitimar el gobierno y su imagen a nivel nacional e internacional” (Calderón, 2018).

Con la educación se logró alfabetizar a gran parte del país y difundir una misma idea de lo que significa ser mexicano, es decir, que el pueblo compartiera la misma historia, imagen y esperanza del porvenir.

“Las imágenes jugaron un papel muy importante en la conformación de la identidad nacional y en el proyecto de nación de Vasconcelos, pues estas llegaban más rápido y más directo al imaginario del pueblo mexicano que la ideas” (Calderón, 2018). Con imágenes nos referimos a todo contenido visual que se difundió a través los medios de comunicación como parte de la estrategia de educación. Es precisamente la difusión de estas imágenes para la conformación de la identidad la que nos interesa en esta investigación, pues si bien el enfoque de Vasconcelos fue la difusión de imágenes a través del arte, específicamente el muralismo, también el cine desempeñó un papel fundamental en la proyección y difusión de este tipo de imágenes y estereotipos que se derivan del programa cultural de Vasconcelos.

El resultado de ese programa cultural se vio representado en la sociedad de México desde sus inicios hasta los setenta. Sin embargo, actualmente seguimos

viviendo y reproduciendo cánones y estereotipos que se pensaron y desarrollaron desde la lógica vasconcelista del siglo pasado.

Uno de los símbolos con los que México está vinculado y se unifica, como muchos otros países, es el territorio. En nuestro caso, el territorio es el que nos hizo fundar una ciudad en el lago de Texcoco, en el que se erigieron iglesias encima de los templos indígenas, y es el territorio por el que luchamos para llamarnos México en la Independencia y aquel que causó un movimiento social y político en donde miles de campesinos lucharon por la tierra durante la Revolución Mexicana.

Para comprender los símbolos de la tierra, la agricultura y el campesino, lo que significan hoy y cómo se representan —de manera colectiva y en su mayoría— tenemos que estudiar su gran bagaje histórico. Bartra, en *La Jaula de la melancolía*, explica cómo al final de la Revolución y con el fenómeno de la llegada de la modernidad junto con la época industrial a México resulta una idea colectiva de la agricultura, la cual deriva en nuestra imagen de los campesinos hoy: “Estos campesinos pensados desde la ciudad y desde la cultura moderna son el fantasma, como Pedro Páramo, de recuerdos borrosos en la memoria colectiva: son los ancestros recordados que, como una larva en nuestro pensamiento, se reproducen constantemente”.

Otra condición social que es fundamental para entender nuestra cultura es la muerte y aquello que se le vincula como la violencia, las guerras, la memoria, etcétera. Si nos remontamos a las culturas antiguas podemos observar casos como el culto a la muerte y los sacrificios humanos; en la llegada de los españoles podemos recordar la matanza del templo mayor, la noche triste, la muerte tanto de españoles como de indígenas en la conquista; la Independencia, guerras contra Francia y Estados Unidos, la Guerra de Tres Años, la Revolución Mexicana, la Guerra Cristera; los movimientos estudiantiles con Díaz Ordaz y la matanza de Tlatelolco; los movimientos zapatistas, el narcotráfico, los desaparecidos, entre otros.

Todos estos acontecimientos vienen cargando una ideología que afecta a las prácticas sociales y es transformada por ellos mismos. De manera que derivan

en tradiciones como los altares de muertos, las catrinas, las calaveras de azúcar, los disfraces que representan a la muerte durante la procesión de la virgen de Zapopan y el culto a Jesús Malverde. Podemos ver cómo los símbolos se muestran en pinturas como *El hombre creador y rebelde* y *El pueblo y sus falsos líderes*, de José Clemente Orozco; *Del porfirismo a la Revolución*, de Siqueiros, *La conquista española de México*, de Diego Rivera. Lo interesante es que esta representación ideológica de los hechos sociales en México termina por transformar, modificar y hasta cambiar el significado del símbolo. Es por esto que dentro de esta complejidad de la identidad tenemos que aceptar que hay una gran ambigüedad y que no hay un último y correcto significado de cada símbolo en nuestra cultura. Sin embargo, podemos acercarnos a comprenderlos, y una manera es estudiar y observar cómo se han representado y plasmado en las artes, como el cine.

La conformación histórica del cine en México

El cine llegó al continente americano y a México en 1896 durante el mandato de Porfirio Díaz, quien proyectó por primera vez en el castillo de Chapultepec escenas de los hermanos Lumière, como *La llegada del tren* y *La salida de obreros de la fábrica* (Cortés, 2017). Ese mismo año se proyecta cine para la población y desde entonces el cine se volvió una herramienta de entretenimiento, difusión y fuente de testimonios históricos. No fue hasta 1913–1914 cuando se realizó el primer reglamento de cine —con Victoriano Huerta—; en ese entonces ya comienzan a aparecer cineastas como el tapatío Salvador Toscano y el poblano Enrique Rosas que filmaron películas —mejor dicho, escenas cotidianas del campo o la ciudad y sucesos sociales— como *La inundación de Guanajuato* —1905, de Toscano—, *Las riquezas de Quintana Roo* —1917, Toscano—, *El automóvil gris* —1919, Rosas—, *El sepelio de Zapata* —1919, Abitia—. Algunas fueron proyectadas en una de las primeras salas de cine en el Distrito Federal, El Salón Rojo. Mientras que en Guadalajara la primera sala de cine —abierta por el propio Toscano en 1907— estaba en el Museo de Diversiones Olímpica.

La Revolución Mexicana —1910–1920— usó al cine como una herramienta poderosa de comunicación, por lo que las figuras de la revolución lo utilizaron profusamente:

Francisco I. Madero supo aprovechar las habilidades de Salvador Toscano y de los hermanos Alva para proyectar su imagen tras la firma de los acuerdos de Ciudad Juárez en 1911. Pancho Villa firmó en 1914 el famoso contrato de exclusividad con la Mutual Film Company, que sirvió para difundir una imagen favorable de su causa en los Estados Unidos y para hacerse de 50 mil dólares que destinó a aprovisionar a la División del Norte. Huerta intentó utilizar a camarógrafos norteamericanos, como Frank Jones y Fritz Arno Wagner, para ilustrar el supuesto poder y profesionalismo de un ejército federal que avanzaba de derrota en derrota. Venustiano Carranza contó con los servicios del cineasta George D. Wright, norteamericano radicado en México, quien fue un activo propagandista del “Primer Jefe”. Álvaro Obregón se hizo acompañar por el notable fotógrafo Jesús H. Abitia a lo largo de sus ocho mil kilómetros en campaña (Aurrecochea, 2009).

Es después de la Revolución cuando Venustiano Carranza —1917–1920— comienza la política de producción cinematográfica con apoyo del Estado. El resto del mundo se sumía en la primera Guerra Mundial y México aportó con su agricultura y minería, por lo que tuvo un gran crecimiento económico. Durante los años veinte aparecen en la escena del cine —aún mudo— directores importantes como Miguel Contreras, Gustavo Saenz de Sicilia y Gabriel G. Moreno, con producciones como *El tren fantasma* —1927—, *El puño de hierro* —1927— y *El buitre* —1925— (Hernández, 2004).

Para solucionar el asunto de las películas extranjeras, el presidente Emilio Portes Gil prohibió las proyecciones en otro idioma que no fuera español (Holguín, 2007) aunque sí había efectos de sonido. En 1930 se filma la primera grabación con sonido en México, que fue la toma de posesión de Pascual Ortiz Rubio (Hernández, 2004). En ese mismo año el presidente da la bienvenida a Sergei Eisenstein, director del largometraje *¡Que viva México!* También se filman grandes

películas como *Santa* —1932— de Antonio Moreno, *Allá en el Rancho Grande* —1936— de Fernando de Fuentes, que gana el primer premio internacional en el festival de Venecia. *Santa* fue la primera película sonora de gran éxito, con la actuación de Lupita Tovar y música de Agustín Lara (Reyes, 2019).

A mediados de los años treinta empieza la Época de Oro —1933–1964—, que da paso a grandes estrellas como Jorge Negrete, Dolores del Río, Emilio Fernández —también director—, María Félix, Mario Moreno —Cantinflas—, Pedro Armendáriz, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova; directores como Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez (Hernández, 2004) y fotógrafos como Gabriel Figueroa, que también retrataron temas de la revolución. Es en esta época, con el presidente Ávila Camacho, cuando se crea la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y la Academia Mexicana de Cinematografía con el premio Ariel en 1946 (Aguilera, s.f.). Asimismo, se fundan los estudios Churubusco —1945— y posteriormente los estudios San Ángel, los América y los Tepeyac.

Durante la Época de Oro se producen películas como *La Perla* —1947— y *María Candelaria* —1943—, que tienen mucho éxito. Posteriormente llega Luis Buñuel a México y aparece el cine urbano, con comedias de Cantinflas y Tin Tán. En esta época surgen películas con un tinte de crítica social como *Nosotros los pobres* —1947— de Ismael Rodríguez, y *Los Olvidados* —1950— de Buñuel, quien ganó mejor dirección en el Festival de Cannes de 1951, y posteriormente la película se declaró patrimonio de la humanidad en 2003. En 1952 Buñuel dirige la primera película a color: *Robinson Crusoe*. Dos años después Pedro Infante filma *Escuela de Vagabundos*. En el comienzo de esta década ya existían en México las transmisiones en televisión. Además, el cine nacional no podía competir con el cine extranjero y en 1957 con la muerte de Pedro Infante, muere con él la Época de Oro del cine mexicano, acompañada de un monopolio de las salas de proyección del americano William O. Jenkins (Usón, 2016).

A partir de este declive en el cine perseveraron directores como Luis Buñuel, las películas de luchadores y el nacimiento de cine independiente. Nacen figuras como *El Santo*, *Blue Demon* y *Mil Máscaras* (Aguilar, 2017). También se

populariza la telenovela como el nuevo melodrama mexicano con actrices como Irma Lozano, Silvia Derbez, Blanca Sánchez y María Rivas.

Durante el sexenio de Díaz Ordaz —1964–1970— se presenta se presenta *Aquí México* —Óscar Méndez, 1970— y el documental *El Grito* —1970— que narra los sucesos del movimiento estudiantil del 68 y la matanza de Tlatelolco. Había cintas que exponían ambas caras de la moneda del año 1968, mientras una fue de las Olimpiadas, la otra fue del movimiento estudiantil (Rodríguez, 2018). Durante esa época Elvis Presley y The Beatles eran íconos mundiales que conmovieron el cine y la música, como se advierte en la película *Los caifanes* —1967— de Juan Ibáñez.

En 1970 entra a la presidencia Luis Echeverría, y fue durante su gobierno cuando tienen mucho éxito directores como Arturo Ripstein, Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Felipe Cazals (Aguilar, s.f.) y Alfonso Arau. Durante esta temporada la Universidad Autónoma de México —UNAM— crea la primera escuela oficial de cine: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos —CUEC— (Aguilera, 2017). El régimen echeverrista compra el canal 13 y tiene mucha participación en los medios, por lo que censura películas inmorales, vulgares, pornográficas o que critiquen al régimen. Se coloca al hermano del presidente, Rodolfo Echeverría —Rodolfo de Anda era su nombre artístico—, como director del Banco Nacional Cinematográfico —BNC—, y en 1974 se edifica la Cineteca Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica —CCC— en 1975, ese mismo año el gobierno adquiere los Estudios América.

Desde 1971 y a través de los Estudios Churubusco, el Estado intervino directamente en la producción hasta grado tal que, en 1974, ya menguado el potencial privado, el volumen de cintas con concurso estatal obligó a la creación de la Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), empresa filial del Banco, que en lo sucesivo se ocuparía de los quehaceres de producción del gobierno. Para 1975 Conacine absorbería al Departamento de Producción de los Estudios Churubusco (Lara, 2006).

Durante el gobierno de Luis Echeverría se utilizó el cine como herramienta de difusión del Estado. En una entrevista que le hicimos a Jorge Ayala Blanco, historiador y crítico de cine, se puede entender el sexenio de Echeverría en relación con el cine de la siguiente manera:

Hubo una modificación que desconcertó a mucha gente, porque nunca había habido un cine de estado como el que se produjo. La confusión venía en que no era directamente propagandístico, pero era un reflejo de la ideología dominante, de los cambios de esa ideología dominante, que finalmente era exactamente lo mismo pero planteado de otra manera, con otros siniestros.

Lo que se llamó el nuevo cine mexicano era finalmente un reflejo de los valores al final de las cuentas priistas, que eran intocables, había una cantidad enorme de tabús y por supuesto había una censura. Había una precensura, sólo se producía aquello que coincidía con los cánones.

Con la llegada de Rodolfo al BNC se realizó un Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica. Ayala Blanco nos da una idea más clara sobre el poder y monopolios que tenía el Estado en la industria del cine:

Con vasallos burocratizados e informes presidenciales filmados, que se rinde a sí mismo, Rodolfo Echeverría reemplaza al omnipotente Gregorio Wallerstein de la Asociación de Productores y se hará coronar zar de todos los cines mexicanos, director general del Sistema del Banco Nacional Cinematográfico y presidente de los HH. Consejos de Administración de sus empresas filiales: Estudios Churubusco–Azteca, Estudios América, Centro de Producción de Cortometrajes, Conacine, Conacite I y Conacite II, Promotora Cinematográfica Mexicana, Películas Nacionales, Cimex, Películas Mexicanas, Compañía Operadora de Teatros y Centro de Capacitación Cinematográfica (Lara, 2006).

En 1976 llega José López Portillo a la presidencia y el cine entra en una decadencia más pronunciada. Surge el cine de “ficheras” y “albures” (Aguilera, s.f.), es decir con producciones vulgares, baratas y de mala calidad. El presidente coloca a su hermana Margarita como directora de cinematografía. En 1982 hubo

un incendio en la Cineteca Nacional y se pierden archivos valiosos, este suceso hizo caer la popularidad de Margarita. Además, otorgó gran apoyo a cineastas extranjeros como Serguei Bondarchuck, que realizó en México la película *Campanas rojas —1981—*. Algunos de los filmes mexicanos de esta época son *Los Albañiles —1976—* de Jorge Fons, *Tres mujeres en la hoguera —1979—* de Abel Salazar y *El lugar sin límites —1977—* de Arturo Ripstein.

Durante el mandato de Miguel de la Madrid se crea una política de “renovación moral de la sociedad” con la creación de Imcine (Aguilar, s.f.) en 1983, que coordinó las acciones de los estudios Churubusco, Procinemex, Conacine y Conacine Dos (Lara, 2006). Podemos entender que aún existía un poder del Estado sobre el cine: “Todo ello se ha traducido en la aún no vencida dificultad de establecer una política cultural del Estado en el manejo del cine” (Lara, 2006).

Con la implementación del modelo neoliberal de los ochenta, hay una irrupción de nuevas tecnologías de información, telecomunicaciones vía satélite, antenas parabólicas, computadoras, internet (Dávalos, Ciuk, 2011), y la videocasete doméstica —que revolucionó la manera de ver cine y de hacer cine, y que permitía hacer una producción de menor costo, accesible y fácil—. Las películas tuvieron una comercialización más barata y tuvieron mayor difusión; su exhibición tuvo mayor alcance a las masas por el uso de la televisión y alcances internacionales.

El terremoto de 1985 es aprovechado para demoler grandes salas de cine y construir los conjuntos de salas o sistema multiplex —un cine con varias pantallas de proyección— como Cinemark —1993— y Cinemex —1995—, y comienzan a instalar salas de cine en los centros comerciales.

Es hasta 1990 cuando se habla de “nuevo cine mexicano”; hay una coproducción de capitales nacionales y foráneos (Dávalos, Ciuk, 2011). Se filman películas como *Como agua para chocolate —1991—* de Alfonso Arau y se buscan oportunidades en Hollywood por la falta de industria de cine mexicano, como lo hicieron Arau, Alfonso Cuarón, Luis Mandoki, Guillermo del Toro, los fotógrafos Xavier Pérez Grobet, Carlos Markovich, Claudio Rocha y Emmanuel Lubezki, la actriz Salma Hayek, entre otros. En respuesta al nulo apoyo al cine se crea la

Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica, para generar mayor financiamiento (Dávalos, Ciuk, 2011).

Guillermo del Toro realiza el filme *Cronos* —1991— y gana un reconocimiento en Cannes en 1993.

A final del siglo XX y principio del XXI hay una caída económica que afecta la economía del cine, su producción y descapitalización de las empresas.

La conformación del sentido de pertenencia a través del cine

El arte que mejor refleja su contexto, por su propia esencia —imágenes en movimiento con sonido— es el cine. Las películas reflejan el imaginario social de la sociedad mexicana y exponen aspectos importantes como la pobreza —*Nosotros los pobres, Los Olvidados*—, el revolucionario —*Enamorada, ¡Que viva México!*—, la familia —*Una familia de tantas, Mecánica nacional, El Palacio de la Pureza*—, el papel de la mujer —*Santa, Enamorada, Aventurera*— y del hombre en la sociedad —*La noche avanza, Los caifanes*.

“En 1939, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, se decretó una ley según la cual cada sala de exhibición debía proyectar, al menos, una película mexicana por mes” (Urrutia, 1998). Esta ley favoreció la proliferación de las salas de cine y de proyecciones ambulantes por todo el país. A su vez, esto provocó que las películas que se producían en la industria cinematográfica mexicana fueran vistas por un gran número de personas en todas partes del país.

En su libro *Sociología del cine*, Francisco A. Gomezjara y Delia Selene de Dios escriben que el cine forma parte de la superestructura social —elementos sociales como la religión, la moral, la ciencia, la filosofía, el arte, el derecho y las instituciones políticas y jurídicas—. Por lo tanto, el cine es parte de la expresión cultural de las sociedades.

La cultura desde la sociología funcionalista es el conjunto de valores, normas, ideales y costumbres aceptadas por una sociedad determinada. “Se trata de los patrones de conducta del grupo al que se pertenece, y su misión es permitir que el actor se conduzca en su orientación por escalas de valores (criterios de selección) y otras formas culturales, las que son institucionalizadas en sistemas sociales

(grupos) e internalizadas en sistemas de personalidad (socialización)”. Los roles creados son conductas con expectativa, por ende, con un tipo de obligaciones y privilegios inherentes a una determinada posición dentro de una estructura. Esto es el sistema cultural (Gomezjara, 1973).

Por consiguiente, el cine tiene dos funciones: como expresión cultural y también como generador de cultura para los espectadores. El cine, además de ser una fuente de diversión, entretenimiento, ocio y convivencia, es también una herramienta de “consumo de mercancías psicológicas, de medio para alcanzar modelos y pautas a seguir —moda en la vestimenta, en el lenguaje, en las actitudes, etcétera— y es una norma institucionalizada con ciertas variables por la sociedad industrial” (Gomezjara, 1973).

De esta manera el cine se convirtió en parte esencial de la cultura del mexicano. Toda la sociedad estaba atenta a lo que sucedía en el cine y una nueva película protagonizada por algún cantante o actor famoso causaba revuelo e interés en la población.

El cine tenía tanta importancia que se convirtió en un referente social y cultural. Los mexicanos se identificaban en aquello que se representaba en la pantalla y al mismo tiempo imitaban y repetían ciertos rasgos o estereotipos que se difundían a través del cine. Dice Tarkovski

... sobre el poder del cine para afectar al público —en cuanto a la identificación que éste hace entre lo que ocurre en la pantalla y la vida real—, la más insignificante e irreal película tiene el mismo tipo de efecto mágico en un espectador inculto y acrítico, que el efecto que una película verdadera puede tener en un espectador con espíritu crítico y educado (Tarkovski, 2009).

El cine es una industria que subsiste por sus espectadores. Son ellos los que marcan cuáles películas son aceptadas y cuáles rechazadas. Además, es importante recalcar que la mayor parte de las películas de la Época de Oro estaban inspiradas en su espectador. Trataban de representar y reproducir lo que sucedía en la vida cotidiana de los mexicanos, para que fuera un cine fácil de

apropiarse y de comprender. Es en esta apropiación social del cine donde radica su fuerza, pues con este poder de influencia sobre la sociedad los directores y productores tenían la posibilidad de impregnar sus películas con mensajes y discursos que la sociedad terminaría apropiándose.

Esta identificación rápida con personajes, conceptos y acciones de los espectadores en el cine es lo opuesto a lo que Bertold Brecht llama el “efecto de distanciamiento” en las artes escénicas, que tiene el objetivo de que “los espectadores se distancien de las peripecias argumentales de las obras y adopten una actitud crítica ante los sucesos contemplados” (López, 2013). De esta manera propone que el espectador se haga cargo del tema, lo asuma y de esta forma podrá conocer el trasfondo de la historia relatada, generando madurez humana y mayor apertura al mundo cultural (*idem*).

Esta “acción y efecto de privar al público de la ilusión teatral y de la identificación con los personajes, obligándolo a asumir una posición despierta y crítica ante el espectáculo que presencia” (Negrete, 2014) es válida para el cine. Este arte puede entenderse como simple entretenimiento para el público o de un nivel de opinión y crítica que genere reflexión. Sin embargo, en esta teoría reconocemos dos posibles problemas: uno es que la obra carezca de mensaje y el otro es que se llegue al extremo de análisis, lo que podría generar falsas conclusiones.

Anteriormente los valores tradicionales y conservadores eran bien recibidos, pero en la actualidad la sociedad es más abierta y con mentalidades cada vez más alejadas de los valores antiguos, resultando en películas que muestran un espectro más variado de “identidades” con las que el espectador se puede relacionar.

1.1. Objetivos

El objetivo principal de nuestra investigación es encontrar las relaciones que existen entre el cine y el sentido de pertenencia del mexicano. Son relaciones que se pueden observar e interpretar a través de toda la filmografía realizada en

nuestro país desde que el cine se consolidó como uno de los principales medios de comunicación y entretenimiento.

Haremos un análisis de los datos históricos del cine y reflexionaremos a partir de las películas que, desde nuestro punto de vista, son las más representativas del México del siglo XX, además de leer a varios de los analistas de cine más importantes de esta época.

Se concluirá con la proyección de películas sobre cuatro temas: la mujer, la familia, la ciudad y la música. En cada tema veremos cómo el sentido de pertenencia se relaciona con las películas elegidas: *Allá en el Rancho Grande* — Fernando de Fuentes, 1936—, *Una familia de tantas* —Alejandro Galindo, 1948—, *Ustedes los ricos* —Ismael Rodríguez, 1948— y *Pueblerina* —Emilio Fernández, 1948—, Las proyecciones se llevarán a cabo en el ITESO, las semanas 14 y 15 en el auditorio M3 y salones del edificio W.

Finalmente consolidaremos nuestro trabajo en un libro tamaño media carta donde incluiremos las partes más importantes de nuestra investigación. Con la intención de que este pueda ser accesible para la comunidad universitaria.

1.2. Justificación

Como formamos parte de la cultura mexicana, es de gran importancia que seamos conscientes de la pluralidad de la sociedad, de su historia, de la creación de los diferentes sentidos de pertenencia que existen, y de cómo nos percibimos. Decidimos utilizar el cine como medio de representación de la realidad, del tiempo y del espacio en cierto momento histórico. Entendiendo los símbolos de sentido de pertenencia con arquetipos y estereotipos mostrados en las películas.

1.4. Contexto

El estudio de la historia y el entendimiento de los acontecimientos sociales del pasado nos acercan a comprender cada vez más el origen de nuestra actualidad. El proceso histórico del cine y el desarrollo del sentido de pertenencia son resultados de un complejo entramado de sucesos sociales, culturales, políticos, económicos, ecológicos y todo aquello que afecta la vida del ser humano. Es

preciso comentar que las acciones, sucesos, objetos o personas son referentes o grandes influencias para las personas —tanto como directores como actores— hoy, es decir que el cine de hoy fue afectado por personajes o películas de: Cazals, Ripstein, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, María Félix, Pedro Infante, entre otros personajes en la historia del cine. A continuación, haremos una breve descripción del cine mexicano en la actualidad.

México es uno de los mercados más importantes para el cine a escala mundial. En especial para Hollywood, meca del cine de entretenimiento que cada vez depende más del éxito de sus producciones en otros mercados internacionales. En el 2018, México fue el cuarto país con más consumo de cine en el mundo (Gutiérrez, 2018).

Sin embargo, el cine nacional enfrenta serias dificultades para encontrar un público recurrente, pues por lo regular el espectador se concentra más en el cine extranjero, sobre todo en el cine estadounidense. “En 2016 seis películas mexicanas rebasaron el millón de espectadores. Pero poco se explica cómo de las 78 películas mexicanas estrenadas durante 2016, el 61%, es decir, casi 50 películas, no lograron convocar ni siquiera 20 mil asistentes. El 70% de los estrenos nacionales es lanzado con menos de cien copias en un país con más de 6 mil pantallas de cine” (Aguilar, 2017).

El cine es desde hace tiempo un fenómeno global. De México han surgido cineastas como Alfonso Cuarón, quien fue nominado a diez premios Oscar por su película *Roma en el 2019*; Alejandro González Iñárritu, Luis Estrada, Guillermo del Toro, Carlos Carrera y Antonio Serrano son directores que cambiaron la percepción del cineasta mexicano a nivel internacional. Actores como Salma Hayek, Diego Luna, Gael García Bernal, Demián Bichir, Ana de la Reguera y Daniel Giménez Cacho, son algunos de los cuales aparecen en películas de nivel internacional. Fotógrafos como Rodrigo Prieto, Emmanuel Lubezki, Guillermo Navarro y Alexis Zabé, entre muchos más que también tienen un gran impacto internacional.

La producción de cine mexicano con participación internacional ha incrementado últimamente y lo podemos notar por la constante aparición de

películas mexicanas en los Óscar. En el 2007 el cine mexicano recibió 103 premiaciones internacionales (González, 2007). Asimismo, podemos reconocer las películas que se han realizado desde el 2000 hasta hoy y que han sido parte de festivales internacionales y suscitado críticas a nivel mundial: *Amores Perros* —A. González Iñárritu, 2000—, *La Ley de Herodes* —Luis Estrada, 2000—, *Perfume de violetas* —Maryse Sistach, 2000—, *Y tu mamá también* —Alfonso Cuarón, 2001—, *Japón* —Carlos Reygadas, 2002—, *El violín* —Francisco Vargas, 2007—, *El infierno* —Luis Estrada, 2010—, *Post Tenebras Lux* —Carlos Reygadas, 2012— y *Güeros* —Alonso Ruizpalacios, 2014.

Aunque el cine mexicano ha ganado varios premios internacionales, su impacto en la taquilla local no es tan importante. En el Anuario Estadístico del Cine Mexicano del 2017 las cifras muestran que solamente hay 7% en aportaciones del cine mexicano en taquillas durante ese año (Gómez, 2018).

Los mexicanos comúnmente ven la Época de Oro como el momento culmen del cine de México, vale la pena replantear esta declaración y voltear a ver al presente, en donde se está desarrollando una nueva época con valor en incremento en el ámbito del cine.

2. Desarrollo

Para explicar de manera más objetiva la investigación, cada miembro del equipo realizó un análisis de una película que consideramos relevante en cuanto al contenido de símbolos que contribuyeron a la construcción del sentido de pertenencia del mexicano. Existen incontables símbolos que podrían tomarse como base de análisis, por ejemplo: la mujer, el tequila, la ciudad, el campesino, el borracho, la música, la familia, la provincia, la religión, el macho, entre otros.

Los que analizaremos son la familia y su relación con el hogar; la ciudad y la provincia, el machismo analizado desde un punto de vista de la mujer y por último la música.

Estos “símbolos” o elementos que aparecen de manera constante en el cine de esa época, repercuten mucho en la imagen nacional que se dio a conocer ante el mundo.

2.1 El papel de la mujer en el cine mexicano de la Época de Oro

El cine mexicano de la Época de Oro se encargó de representar los ideales sociales del país, derivados del programa cultural posrevolucionario que fue promovido por José Vasconcelos durante la administración del presidente Álvaro Obregón.

En nuestro país el cine fue uno de los medios de comunicación más eficientes en cuanto a difusión de la cultura emergida de un estado en busca de legitimidad. El cine fue especialmente impulsado por los presidentes Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, quienes además promovieron las artes mexicanas en todas sus representaciones.

Además de los ideales representativos de esa época como el nacionalismo, la idea del progreso, la industria, entre otros, el cine también se encargó de representar las dimensiones más características de la sociedad mexicana: la vida en familia, el catolicismo con su amplio impacto en la vida colectiva, el machismo, las celebraciones, la diferencia entre clases sociales, la migración del campo a la ciudad, etcétera.

La vida cotidiana de los mexicanos fue la materia primordial para crear historias melodramáticas para las películas. Generalmente éstas se apoyaban en una historia de amor, en la aparición de cantantes o actores que fueran reconocidos por la mayor parte de la población y en un tema musical principal — que a veces daba nombre a la película.

La intención del cine de nutrirse de la vida cotidiana de los mexicanos era, principalmente, generar empatía con el espectador que lo hiciera apropiarse de la película, y lo manifestaba a través de la representación de situaciones que pudieran sucederle a la mayoría de los mexicanos de aquella época. Y efectivamente, al concentrarse como entretenimiento de consumo popular, el cine logró tal simpatía con sus espectadores que pronto se convirtió en un referente cultural. Aparecieron cines importantes en los centros de todas las ciudades donde acudían los mexicanos de todas las clases sociales y edades a ver las películas y rápidamente la cinematografía se convirtió en una industria exitosa.

Tal era la empatía entre el cine y la sociedad que es difícil identificar cuáles son las características del cine que fueron tomadas de la vida cotidiana y cuáles son aquellas características que la sociedad se apropió del cine, es decir, funcionaron como retroalimentación mutua. El referente cultural era tan fuerte que las familias buscaron aquello que sucedía en las películas de la época: desde los acentos marcados de los personajes —por ejemplo, el de Pedro Infante—, el comportamiento, las formas de pensar y de actuar, los roles de género, la determinación entre lo correcto y lo incorrecto, hasta la música y el lenguaje.

Una determinada aceptación de esta representación es la que nos interesa analizar como una radiografía de la época, del pensamiento y sobre todo de la relación y el comportamiento entre géneros. Con perspectiva de género, Julia Tuñón menciona que el cine es un elemento clave en la construcción del género y, considerando que el cine de la Época de Oro fue producido y dirigido casi en su totalidad por hombres, se puede asumir que las películas fueron pensadas desde la mirada masculina y donde la representación de lo femenino fue un referente para la construcción del sentido de pertenencia de las mujeres.

En las películas mexicanas de aquella época los hombres se caracterizaban por ser valientes, atrevidos, mujeriegos, jugadores, dominantes, tomadores, libertinos, abusivos, violentos, cínicos, alegres, simpáticos y trabajadores. Mientras que las mujeres se caracterizaban como frágiles, sumisas, tímidas, maternales, sentimentales, sensibles, devoradoras, pecadoras, curanderas, sensuales, coquetas... Durante la época esta caracterización de los personajes fue constante con excepción de algunos casos con sus variantes. Y este tipo de representación de los géneros encajaba en aquellos que la que la sociedad mexicana repetía y emulaba en su vida cotidiana. Es decir que, el cine ayudó a reforzar comportamientos y la moralidad dominante.

Es importante mencionar que en estos estereotipos el cine de esta época enfatizó las agudas brechas entre clases sociales que se establecieron después de la revolución, pues en los cuarenta México migraba de una economía agraria a una industrial, lo que provocó un acelerado crecimiento de las ciudades y de las clases medias del país.

Así, el cine se enfocó en la representación de la clase media mexicana, de modo que “este cine sirvió para remarcar los estrictos valores morales de la familia mexicana de la época, como la honorabilidad, el orden establecido y su unidad por encima de todo. La familia mexicana, como sagrada institución respetable, monogámica, católica y numerosa” (Urrutia, 1998), y en enmascarar, ignorar o deformar otras realidades y formas distintas de proceder.

Los valores morales conservadores eran evidentes y dominaban la totalidad de las películas de esta época, especialmente mediante la representación de la familia y el papel de cada uno de los miembros, lo que representó una época de cambios efectivos para las mujeres mimetizándose con planteamientos de la línea conservadora.

Parece que solamente existía un tipo de familia, donde el padre se encargaba de proveer a la familia con lo necesario y la madre, sumisa ante su marido, se encargaba de criar y cuidar de sus hijos en la casa. Así lo dice Elena Urrutia, quien describe que “la intocable unidad familiar habrá de apoyarse primero en la indiscutible autoridad del padre, y luego, en la obediencia y resignación de las mujeres”. Por lo tanto, según Marcela Lagarde, la mujer está “circunscrita en la familia”. “La maternidad la constituye y la reproduce como tal y en sus relaciones con otras instituciones. Así, teóricamente el espacio de la maternidad, de la madre, de la mujer, es la familia” (Lagarde, 1996).

Esta condición de la mujer dentro de la familia no era por mera vocación, o bien, elección de las mujeres, sino porque era lo que marcaba el orden establecido. Las mujeres tenían poca o nula capacidad de decidir sobre su papel dentro de la familia. No tenían la posibilidad, por ejemplo, de trabajar, sino que en su condición de subordinadas en el matrimonio solo tenían la responsabilidad de atender las necesidades de la familia y del hogar.

Por lo tanto, podemos pensar que dentro de las familias las mujeres eran las encargadas de educar a sus hijos, eran ellas las que los formaban, eran las “reproductoras de la cultura”, eran “clave en la reproducción de la sociedad, de la cultura y de la hegemonía” (Lagarde, 1996). Sin embargo, la formación de las hijas se limitaba a “fomentar sus virtudes —obediencia, sumisión, resignación—,

cualidades naturalmente al gusto y las exigencias del futuro esposo” (Melche, 1997).

Para algunas historiadoras el matrimonio “es la legitimación del poder del hombre sobre la mujer” (Lagarde, 1996), que incluso era visible desde la forma en la que se arreglaban algunos de los matrimonios de la clase media y alta en aquella época, cuando los padres de las mujeres tenían incluso más poder que ellas sobre la decisión de con quién se iban a casar, siendo comunes los acuerdos de “casamientos” entre parejas de familias adineradas, sin importar si en esa relación realmente había amor o por lo menos interés de las mujeres por sus futuros esposos.

Además, fuera de la familia se plantea que las mujeres ideales son aquellas que están dispuestas a tolerar casi cualquier cosa por el amor de un buen hombre, incluso infidelidades y fanfarronerías. Las mujeres que eran fácilmente sometidas, dominadas y hasta humilladas por sus parejas, pero que esto era nimiedad si ellas lograban casarse y tener hijos con ese hombre.

En contraparte, estas mujeres estaban determinadas por el “deber ser” que la sociedad les implantaba, lo que quiere decir que estaban obligadas a tener buen comportamiento, ser educadas, obedientes, moderadas y “decentes”. La decencia radicaba especialmente en su forma de vestir, su forma de hablar y su manera de relacionarse con los hombres. Por ejemplo, era bien sabido que las mujeres debían esperar al matrimonio para tener cualquier tipo de encuentro sexual con algún hombre pues de otro modo pasarían a ser la “deshonra” de la familia. Serían castigadas por sus padres y vivirían toda su vida tratando de resarcir su error o acabarían siendo parte del estereotipo de prostituta de aquella época.

Por lo tanto, el camino correcto del “deber ser” de las mujeres de aquella época era llegar vírgenes al matrimonio —con severas consecuencias de no ser así— y dispuestas para procrear y formar una familia acorde al modelo, en el que “las esposas se subordinan al marido y se entregan a los hijos. A cambio, se acogen a la protección, la estabilidad y la “decencia” (Tuñón, 1998).

Alimentando esta visión, lo femenino se representa en el cine como aquello que “se atribuye a la mujer, cuyo espacio vital es el privado y cuya tarea

fundamental es la reproducción: un modelo discreto, pasivo, sumiso y obediente” (Urrutia, 1998). Descripción que coincide con lo planteado por Lagarde en *Los cautiverios de las mujeres*: “En la cultura patriarcal la mujer se define por su sexualidad, frente al hombre que se define por el trabajo. Además, se confina la sexualidad en el ámbito de la naturaleza, como una esencia más allá del hacer de la mujer”. Además, su sexualidad resulta paradójica, pues si bien es su característica principal que representa la maternidad, por el otro lado representa lo que más negativo de la mujer, lo que debe reprimirse, de esconderse, de guardarse en todo momento, porque de no ser así pasará a ser una mujer “indecente”.

En el cine existían dos tipos de personificaciones de la mujer: una que era moderada, decente, virtuosa, obediente y que se conservaba “pura” para casarse con un hombre trabajador, honrado y preferentemente rico, y por el otro lado estaba la mujer coqueta, “resbalosa”, fácil, pecadora, que proclamaba libertad sexual, que se entregaba al novio antes del matrimonio y que al no ser tomada en serio se ve obligada a vivir una vida de infortunios y desgracias por el error cometido en su juventud.

Dos personalidades de la mujer que según Julia Tuñón tienen que ver con la dualidad de la mujer que “nutre” o “devora”, y que al mismo tiempo se relaciona con las ideas de algunos escritores como Octavio Paz o Roger Bartra, que “han elaborado una representación mítica de la mujer mexicana, conformada por dos personajes separados y contrapuestos: una protagonista, la buena madre: la Virgen, y una antagonista, la mala, la traidora y violada: La Malinche” (Lagarde, 1996).

La mujer que “devora” fue un tema muy recurrente en el cine mexicano del siglo pasado. Empezando por que la primera película sonora de nuestro país es *Santa* (1931), la historia de una mujer que por sinuosos caminos melodramáticos se convierte en una prostituta; además de la gran cantidad de películas que narraban la historia de una mujer de ciudad que se entregaba al novio antes de casarse o, que era engañada para que así sucediera, y que consecuentemente

daba “motivos” a todo lo negativo que les acontecía a las mujeres “fáciles” como ella.

Esto provocó un miedo generalizado en las mujeres que en su mayoría sigue vigente hasta el día de hoy, especialmente en los sectores sociales más conservadores. En general, la sexualidad es un tema tabú en nuestra cultura y por lo tanto poco discutido, reflexionado e informado. Así que al miedo estimulado y fortalecido por las películas de la época —y por la propia cultura— hay que sumarle la ignorancia casi absoluta de las mujeres sobre su cuerpo y su sexualidad. Por lo que “el cuerpo y la sexualidad de las mujeres son, en efecto, un campo político definido, disciplinado para la producción y para la reproducción. Ambos campos construidos como disposiciones sentidas, necesidades femeninas, irrenunciables” (Lagarde, 1996).

Fue hasta el sexenio de Luis Echeverría con la supuesta “apertura democrática” del Conacine cuando la industria cinematográfica del país permitió, desde la denuncia, tratar en el cine con diversidad de temas políticos y sociales como el incesto, la violación, y desde la defensa, temas como la maternidad de mujeres solteras, la homosexualidad abierta, el aborto, la dificultad del matrimonio y la corrupción (Melche, 1997). Por lo tanto, durante toda la Época de Oro y hasta mediados de los sesenta la figura de la mujer tenía representaciones específicas que se respetaban en casi todas las películas. Fue un periodo en el que las representaciones estereotipadas de comportamientos fueron tan consistentes que parecería que el pensamiento y comportamiento de los mexicanos a lo largo y ancho del territorio era muy similar.

Sin embargo, esto no quiere decir que el cine fuera un elemento determinante en el actuar del mexicano o que sin la influencia de éste la situación hubiera sido distinta. El cine fue un transmisor de percepciones y visiones de la cultura popular mexicana, así como lo fue la música, el muralismo y la educación. Pero también fue quien difundió modelos a seguir que sin duda influenciaron el comportamiento de los mexicanos.

“El cine mexicano ha sido básicamente un cine condenatorio, un cine de moraleja” (Urrutia, 1998). Un cine que a través de sus películas difundió mensajes

con significados implícitos, ideologías y que educó a una población a través de sus historias, de sus personajes y de sus estereotipos.

Por lo tanto, es importante mencionar que la condición de la mujer en nuestro país, y específicamente en el periodo en el que se enfoca esta investigación, no fue determinada o impuesta por el cine. Las películas de esa época sirven para hacer interpretaciones sobre cómo se configuró el papel de la mujer en la sociedad mexicana del siglo pasado, que en algunos aspectos sigue vigente hasta el día de hoy.

Es imposible ignorar las muchas formas en las que el cine influenció la consolidación del papel de la mujer en la sociedad mexicana. Podemos asumir que las mismas historias contadas muchas veces por actores y directores distintos, fue donde se confinó a la mujer en su papel de dominada, abnegada y sumisa ante el hombre. Esto condicionó el entendimiento de los roles de género en nuestra sociedad, pues “la pantalla nos transmite el modelo de género imperante en la sociedad que produce las películas” (Urrutia, 1998) y de esta manera no quedaba más que la repetición de los estereotipos y del respeto al orden establecido.

El cine es un medio a través del cual tenemos la posibilidad de hacer análisis sociales y culturales de la vida cotidiana de las familias del siglo XX. El cine a pesar de que en muchas ocasiones fue el medio para representar la vida cotidiana de la sociedad no deja de ser una representación cargada con estereotipos y de interpretaciones distorsionadas de la realidad.

Allá en el Rancho Grande

La película *Allá en el Rancho Grande* —Fernando de Fuentes, 1936— fue presentada en México como “el alma mexicana hecha película”. Uno de los primeros éxitos del cine mexicano, sirvió a los realizadores del cine como referente para conocer qué era lo que le interesaba ver al pueblo mexicano en las películas: el campo como escenario principal, la familia como la base social, los hombres valientes y trabajadores, las mujeres tiernas y sumisas; así como se ha construido

un único país, colorido, vivo, representado a través de la vestimenta, la música y el lenguaje.

La película se desarrolla en Rancho Grande, una comunidad rural donde viven los protagonistas. José Francisco —interpretado por Tito Guízar— y Crucita —interpretada por Esther Fernández— se mudaron a Rancho Grande cuando eran niños, aunque nacieron en una comunidad vecina llamada Rancho Chico.

El cine de la década de los treinta se enfocó principalmente en la representación de la clase media baja y la población rural de México. Por lo tanto, que José Francisco fuera pobre no era mera coincidencia sino una estrategia de los productores para que las más de dos terceras partes de la población mexicana que aún vivían en el campo y que formaban parte de esta clase social se pudieran apropiarse de la historia.

Allá en el Rancho Grande narra una historia de amor en el México campirano de los años treinta, que se ve amenazada por la competencia entre dos hombres —José Francisco y Martín— por la misma mujer, y principalmente por la duda sobre la decencia de Crucita, por un aparente encuentro sexual con el patrón del Rancho.

En la película podemos observar varias cosas. Hay una intención particular del cine de esa época por remarcar las diferentes clases sociales, así como la relación entre estas. La película comienza con una escena en retrospectiva que nos sitúa en el origen de la relación entre los protagonistas. Esta escena hace un énfasis particular en la relación del patrón con su servidumbre. Desde el principio sabemos que la situación económica sitúa a Felipe en una posición de poder —heredado de su padre— respecto a los demás personajes, especialmente de Crucita, José Francisco y Ángela. Es una relación de poder respetuosa y agradecida de ambas partes, enfatizando el papel de cada una de las clases sociales en aquella época.

También, la película plasma como el origen de la mayoría de los problemas a Eulalia y Florentino, una pareja que decidió “arreguntarse” en vez de casarse y donde Florentino representa a un hombre flojo, borracho y jugador. Ángela, en cambio, es una mujer trabajadora pero manipuladora y deshonrada, que no

respeto a Crucita por no ser su sobrina y parece que lo que realmente le molesta es que sea adoptada.

El significado implícito en esta historia es la importancia del orden establecido y del matrimonio como elemento fundacional de la familia “funcional”. Todo lo que no encaje con esta idea de familia, será de una u otra forma desprestigiado y desvirtuado por el cine de esta época. Por esto, los personajes de Ángela y Florentino son los desafortunados en la trama.

La historia se desarrolla en torno a José Francisco, un hombre pobre pero honrado, trabajador, carismático y alegre, que hará todo lo posible por casarse con Crucita. Desde el principio podemos notar que tiene cierta rivalidad con Martín: por Crucita, por el puesto de “caporal” del rancho, en las carreras de caballos y hasta en la música. Una rivalidad que era muy representada en el cine pues ayudaba a remarcar las características del “macho” y del hombre ejemplar, donde ganaba el más astuto, fuerte y valiente.

Esta rivalidad y competencia entre hombres sucede también entre grupos. Por ejemplo, la pelea en la que José Francisco casi pierde la vida por un balazo y le salva la vida a Felipe. Una pelea que surge a raíz de un malentendido y después de que uno de los personajes gritara “Rancho Grande puro capitalista explotador”. Este comentario puede estar relacionado con la crítica al comunismo que hacen a través del personaje de Florentino quien dice que como aboga por la igualdad social y los ricos no trabajan, pues él tampoco. Entonces, estos gestos podrían ser parte de una estrategia para advertir a la población que el capitalismo, aun cuando parece “explotar” a la mano de obra, los “patrones” siempre serán “humanos y compasivos” con ellos y les darán trabajo.

También, la personificación de las mujeres en la película está cargada de estereotipos y de un discurso con tinte conservador. Llama la atención que el nudo de la trama es el momento en el que aparentemente José Francisco se entera que Crucita perdió la virginidad con el patrón. Lo que más sobresale de la trama es que todo el pueblo desprestigia a Crucita por lo que parece haber sucedido. Nadie tiene la certeza de qué sucedió ni tampoco el hecho era visto como una infidelidad a José Francisco, porque en realidad nadie sabía que ellos dos se casarían si él

ganaba la carrera. El desprestigio se deriva únicamente del juicio moral que los habitantes de Rancho Grande hacen de la idea de que Crucita tuvo relaciones fuera del matrimonio, cuestión que por supuesto parece que a don Felipe no le afectaría en absoluto —incluso con la conversación entre los veladores cuando deciden quedarse para averiguar quién iba a visitar al Patrón por la noche, se advierte que es común que lo visiten mujeres—. Sin embargo, para Crucita sería razón suficiente para que ningún hombre se interesara en casarse con ella y para que toda la comunidad la considerara impura e indecente.

En el encuentro final entre José Francisco y Felipe, donde Crucita llega a tratar de convencerlo de que no mate a Felipe, le explica brevemente lo que sucedió, pero él decide no creerle. Todos los hombres que estaban alrededor y atentos a la pelea también escuchan la versión de Crucita, a lo que José Francisco le responde: “A ver quién te lo cree aquí, pregúntales a todos”. La cámara hace un recorrido por los rostros de los presentes demostrando que nadie le hubiera creído si la historia hubiera terminado ahí. Hasta que Felipe dice “todos van a creerlo” y que le explica a José Francisco que sería incapaz de traicionarlo, todos aceptan la nueva versión de los hechos. La palabra de Crucita, en ese momento desprestigiada, no tiene valor. Sin embargo, queda claro que los hombres no se traicionan y las mujeres sí, pues fue Ángela quien intentó vender a Crucita al patrón sólo para conseguir dinero para la fiesta de Eulalia.

El lenguaje que se utiliza para referirse a las mujeres también es digno de análisis, pues toda la película está acompañada de comentarios donde los hombres se refieren a las mujeres como si fueran objetos o animales y no personas. Este tipo de lenguaje sería muy raro en una película contemporánea, no obstante, para la época es algo totalmente normal. Por ejemplo, Martín en un momento le pregunta a Crucita si ya “tiene dueño”. En otro momento hablan de las mujeres refiriéndose a ellas con características de yeguas. También dicen, haciendo referencia al desinterés que produce una mujer que ya no es virgen, que los hombres “no compran prendas usadas”.

Es evidente que esta película refuerza una visión del papel de los géneros en la época en la que se desarrolla, roles que coinciden con los descritos en la

primera parte del ensayo donde se habla de los roles de los hombres y las mujeres en la sociedad del siglo XX.

Conocer la historia de nuestro país es esencial para comprender el país en el que vivimos. Una forma de acercarnos a esa comprensión es a través del análisis del arte que se ha desarrollado en nuestro territorio, incluso desde mucho antes de conformarnos como país. En este caso, el análisis y el estudio es a través del cine, que nos permite reconocer el pensamiento y comportamiento de nuestra sociedad en etapas específicas y que resulta muy efectivo para entender las formas de vida de los mexicanos en el siglo XX.

Es una verdadera pena que el cine mexicano actualmente y desde hace muchos años se encuentre en un periodo de decadencia, que está lejos de representar los problemas y acontecimientos de la sociedad como lo hizo el cine mexicano de la época de oro. Sin embargo, pienso que en el cine de aquella época existen suficientes elementos para seguir cuestionando los estereotipos y formas de vida del mexicano, y para entender la conformación de nuestro sentido de pertenencia y de nuestro “mundo”.

2.2 Representaciones de los estereotipos de la familia mexicana y los papeles familiares en el cine

Los seres humanos necesitamos de procesos de socialización. Como personas y sociedad estamos arraigados a un contexto. Este se puede entender como el lugar y el tiempo donde se desarrollan las instituciones sociales que crea el hombre; son estos conceptos —lugar y tiempo— los que nos hacen ser distintos o iguales unos a otros, tanto como individuos y sociedad. Este contexto no es fijo, está en constante cambio todo el tiempo, por ende, nuestras prácticas sociales también.

La familia comúnmente es nuestro primer encuentro con una institución social —con un grupo de individuos reunidos— ya sea por vínculos de sangre o porque se comparte el mismo espacio. Es la familia la que propicia nuestro reconocimiento y adaptación al entorno cultural, es aquella que enseña, crea, traspa: valores, símbolos, conocimientos, comportamientos sociales, memorias

e ideas. Por eso se le conoce como la base de las sociedades humanas, aunque el modelo se ha ido modificando ya que otras instituciones pueden hacer lo mismo, escuelas, por ejemplo. Hasta la definición tradicional de “familia” se ha ido modificando porque su composición interna, sus necesidades, sus tipos, sus dinámicas han cambiado. Todo este cambio ve reflejado en otras instituciones como los servicios de salud, la economía, el comercio, la construcción, la política... (Gutiérrez, 2014).

La palabra familia viene del latín *famulus* que significa sirviente o esclavo y también se entiende como patrimonio. “La familia, *id es patrimonium* (es decir, herencia), se transmitía aún por testamento. Esta expresión la crearon los romanos para designar un nuevo organismo social, cuyo jefe tenía bajo su poder a la mujer, a los hijos y a cierto número de esclavos, con la patria potestad romana y el derecho de vida y muerte sobre todos ellos” (Engels, 2017). A través del tiempo, en México ha habido varios acontecimientos que han cambiado la concepción de la familia como la entendemos hoy y para comprender la evolución de la familia mexicana haremos una breve recapitulación.

En un principio el sistema de familia indígena estaba estrechamente vinculado con la comunidad o *calpulli*. Cuando llegaron los españoles y la religión cristiana se impuso la idea occidental de matrimonio que se fue desarrollando y arraigando a la cultura indígena, se crearon ciertos valores morales y una legislación para generar un criterio unificador. Fue un proceso donde “el matrimonio, la legitimidad de los hijos y la distribución de herencias fueron temas esenciales para la organización familiar” (Gonzalbo, 1992), a partir de 1563 la legislación familiar que se utilizaba era la impuesta por el concilio de Trento y se implementó un modelo cristiano para la vida familiar, aunque los indígenas mantuvieron algunas antiguas costumbres que eran compatibles con el nuevo modelo (Gonzalbo, 1992).

El matrimonio tenía que ser sacramental, monógamo, indisoluble y contraído mediante libre consentimiento. Los hijos ilegítimos deberían constituir una rara excepción, un desorden injustificable y una mancha para el linaje. Las herencias

quedaban rigurosamente reglamentadas y el compromiso de obediencia y respeto a los progenitores debía de ser compatible con el ideal de la familia nuclear como base de la vida doméstica (*idem*).

La tradición familiar siguió su proceso y fue durante el mandato de Porfirio Díaz y el fin de la Revolución cuando surgieron nuevas dinámicas como una gran industrialización del país que involucró la fuerza de trabajo favorecida al empleo masculino, lo que arraigó una estructura de roles (Esteinou, 2010). Con la inclusión de la modernidad, con la medicina y la tecnología hay menos mortalidad de niños y mayores años de vida —lo que hace que la demografía en México se eleve—; “en 1930 la esperanza de vida al nacimiento era de 35 años” (Esteinou, 2010). La crisis económica del 1929 y la gran inmigración de campo a ciudad hizo que muchas personas —en especial los hombres— emigraran al norte en busca de trabajo. “Al estallar la revolución mexicana, casi 2.5 % de la población nacida en México ya residía en Estados Unidos. Esta cifra subiría a 7.5% en 1920, cuando los mexicanos escapaban del caos político posrevolucionario y cubrían el vacío de mano de obra generado en Estados Unidos por el gran desarrollo económico de la posguerra” (Sicremi, 2004). Estas dinámicas dejan a la mujer como pilar del hogar y habilitan su incorporación a oficios que anteriormente el hombre realizaba. Algunas de las características de la familia nuclear o que tiene su referencia en el modelo burgués del siglo XX son el debilitamiento de los lazos parentales, la apertura de la elección de pareja, aceptación de papeles como el hombre—esposo—padre—proveedor y la mujer—esposa—madre—ama de casa (Esteinou, 2010). En la década de los sesenta comienza una no subordinación de los hijos hacia los padres. En los años setenta el movimiento feminista, la revolución sexual, la psiquiatría comenzaron a cuestionar el modelo nuclear de familia (Esteinou, 2010), aunque la familia nuclear en México es mucho más extensa e incluyente, los tíos, abuelos, yernos y más, desempeñan un papel muy importante.

La aparición de campañas de control de natalidad oficiales y el uso de métodos anticonceptivos —como la píldora— hace que la conformación de la

familia cambie; también la desintegración familiar —como los divorcios— aumenta; en 1985 tenemos 34,114 divorcios anuales y en el 2017 147,581 anual (INEGI, 2017); el aumento en los años de vida del mexicano hace que los hijos se tengan a una edad mayor, por ende hay menor fertilidad: “26 años es el promedio de edad de las mujeres al momento del casamiento y 29, el de los hombres” (Gutiérrez, 2014). El aborto seguro, las familias de un mismo género y la fecundación *in vitro* ha hecho que el formato de la familia se haya modificado desde siglo XX a nuestros tiempos. Según los estudios de población el número de nacimientos ha ido en descenso, en 1994 hubo 2,904,389 nacimientos y 2,234,039 en 2017 (INEGI, 2017). En 1970 el tamaño de la familia promedio era de 5.2 miembros y en 1990 de 5.1. En 2000, los hogares tenían en promedio 4.5 miembros y en 2005 disminuyó a 3.8 integrantes (Alcántara, 2009). ¿Qué es la familia? Parece que se ha ido difuminando el límite claro de su significado.

Desde el origen de la palabra podemos entender que hay tres grandes elementos en la familia: Jerarquía —superior/inferior, maestro/amo, padre/hijo—, relaciones de autoridad y afecto —papeles internos, tradiciones familiares, papeles de sujetos adjuntos— y las relaciones creadas por parentesco —títulos, papeles culturales— (Gutiérrez, 2014). Los nombres dentro de una familia —tío, padre, hermano, abuelo— no son sólo títulos de parentesco, traen consigo deberes definidos cuyo conjunto es parte de cada régimen social en cada pueblo o sociedad (Engels, 2017). Los papeles proporcionan el elemento de unión entre el ideal y las normas de conducta de una sociedad (Gomezjara, 1973). Estos papeles son parte de los estereotipos de la sociedad mexicana y se reflejan en la cultura y esta se refleja en las artes.

La herramienta que emplearemos para argumentar el gran cambio en la conformación de familia en México es el cine, que es un instrumento de memoria histórica, sociocultural y política, que nos permite hacer este vínculo entre contexto, sucesos sociales y estereotipos.

Con el fin de adentrarnos en las representaciones de la familia y los roles de sus integrantes en las películas: *Una familia de tantas* —1948— de Alejandro Galindo, *Los Olvidados* —1950— de Luis Buñuel, *El castillo de la pureza* —1973—

de Arturo Ripstein, *Como agua para chocolate* —1991— de Alfonso Arau, *Doña Herlinda y su hijo* —1985— de Jaime Humberto Hermosillo y *La otra familia* —2011— de Gustavo Loza, se hará el análisis de esta institución social. La forma en que se abordará este análisis será vinculando el papel de cada individuo que conforma la familia y su desarrollo en las diferentes películas seleccionadas.

El papel de los hijos

María Eugenia Cataño —interpretada por Martha Roth—, en la película *Una familia de tantas* —Alejandro Galindo 1948— es la tercera hermana en una familia de cinco hermanos, seguida de un hombre primogénito y una hermana mayor. Está por cumplir los quince años y es cuando ella dice que “Se puede tener novio y trabajar”, estereotipo social existente para definir el comportamiento adecuado de la mujer en esa época, tanto mujeres como hombres lo aceptan. Aunque, como veremos más adelante, serán este tipo de modelos los que cambian junto con los cambios culturales.

Maru, como hija, está sujeta a la autoridad de sus padres, en especial del padre, quien es un ejemplo del modelo de familia que existía durante el porfiriato —una familia con ambos padres e hijos, religiosa y con los padres como figura de autoridad—. Es este modelo el que se vendrá abajo cuando llegue la modernidad en forma del señor Del Hierro —interpretado por David Silva— quién vende sus modernas máquinas que cambiarán las dinámicas de ese hogar. Maru es una mujer directa, obediente, honesta, dulce, curiosa, trabajadora y ansiosa por vivir; podríamos decir que es el modelo de la epístola que redactó Melchor Ocampo para la Ley de Matrimonio civil en 1859: “La mujer, cuyas principales dotes son la abnegación, la belleza, la compasión, la perspicacia y la ternura debe dar y dará al marido obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo” (Ríos, s.f.), epístola que hasta hace poco seguía vigente en los matrimonios.

Maru, después de conocer a Del Hierro, tiene un profundo anhelo de verlo de nuevo. Una vez juntos —a escondidas del padre—, Del Hierro muestra que vive y piensa diferente al modelo de familia de Maru, él vive con su madre que es viuda, él es quien trabaja vendiendo máquinas modernas e innovadoras y hace

reflexiones diferentes sobre las mujeres en comparación con las opiniones del padre de Maru. Con juicios menos drásticos y novedosos impresiona a Maru y para ella, Del Hierro es una persona decente y comienza a tener sentimientos por él. Es el héroe de la historia que viene a salvar a la bondad y el bien que se demuestra en Maru, reprimida por el padre. El régimen antiguo y tradicional del padre se muestra como algo negativo y se resiste una y otra vez a aquello que Del Hierro le quiere vender. El resultado de la elección de casarse con Del Hierro es casarse con la modernidad —que deriva con dinámicas como el consumismo—, es lo que le va a dar la felicidad a Maru y será el buen porvenir. Este punto es reforzado cuando la madre de Maru, doña Gracia, le da un discurso al padre en el que dice estas frases: “De hoy en adelante a estos niños no se les prohibirá nada; darles un gusto que nunca hemos dejado, dejar que sean ellos, ¿Por qué uno debe doblegarse a tus ideas? Yo creo que es el que debe doblegarse ante la razón; Su vida no te pertenece, es de ella, suya, ahora les toca vivirla”. De esta forma Maru abre la puerta a la modernización como algo bueno y positivo y con ella viene un gran cambio a la institución familiar. Se deja atrás el antiguo régimen y la familia con un padre autoritario, una madre sumisa y unos hijos doblegados, porque el haber seguido con este modelo de represión puede traer funestas consecuencias como la familia de la película de *El castillo de la pureza* —Arturo Ripstein, 1972—. La familia de Gabriel Lima —interpretado por Daniel Brook— ha estado en el encierro por más de quince años, están fuera de la vida social, de conocer los cambios y avances de la sociedad, bajo la autoridad y violencia del padre. Él hace que se vuelvan extraños e inadaptados. Todo sucede en los años cincuenta en México, y la historia de la película se desarrolla dentro del hogar que es visto como espacio de represión, como una prisión.

Porvenir es el nombre del hijo mayor; según el diccionario de la Real Academia de la lengua española quiere decir: “Tiempo futuro”. Utopía es la hija mayor, según la RAE quiere decir “Proyecto deseable, pero irrealizable”; por último, Voluntad es la hija menor y su nombre quiere decir: “Libre albedrío o libre determinación”. Son estos tres conceptos que representan los nombres de los hermanos que habitan el mismo hogar. Son conceptos que el padre, figura

autoritaria y de poder, está reprimiendo. Podríamos hacer la analogía de que son esos conceptos —Porvenir, Voluntad y Utopía— negados por la autoridad en ese modelo de familia específico y que los hijos no tienen.

Tita es el personaje central en *Como agua para Chocolate* —Alfonso Arau 1991—, película basada en la novela homónima de Laura Esquivel. Se desarrolla alrededor de 1900 en el sur de México y proyecta a una familia tradicional de tres hijas y dos padres, al comienzo de la película y al comienzo de la vida de Tita el padre muere repentinamente. Este suceso deja a la familia bajo la subordinación de la madre —Mamá Elena—. El papel de Tita de hija menor la obliga a no poder contraer matrimonio y cuidar de su madre hasta su muerte, tradición que ha estado en la familia de Mamá Elena y que seguirá hasta que ella muera, es un estereotipo que Tita asume y todos los demás miembros de la familia y agregados también. La película está llena de escenas con realismo mágico, como cuando Tita prepara alimentos que transfieren sus emociones, acontecimientos inexplicables aparecen todo el tiempo y la vida de Tita es miserable hasta que años después logra estar con Pedro, de quien se enamoró a sus quince años. El matrimonio impuesto, seleccionado y aprobado por los padres era algo común. Engels dice que “El matrimonio de la burguesía es de dos modos, en nuestros días. En los países católicos, ahora, como antes, los padres son quienes proporcionan al joven burgués la mujer que le conviene, de lo cual resulta naturalmente el más amplio desarrollo de la contradicción que encierra la monogamia; heterismo exuberante por parte del hombre y adulterio exuberante por parte de la mujer” (Engels, 2017). Aquí hay dos cuestiones interesantes: el primero es el poder de los padres sobre el matrimonio de sus hijos y su visión política o económica sobre el matrimonio, erradicando por completo el amor de pareja de sus hijos y la libre elección. Segundo, es la bifurcación de la consecuencia sobre la misma acción; Tita es mal vista, regañada y castigada por buscar a Pedro, mientras Pedro en ningún momento es juzgado por mamá Elena, ni nadie más.

El rol materno

El vínculo de madre–hijos es el primer ejemplo o enseñanza que forma un estereotipo e identidad. En el caso de la madre y la hija, “La madre enseña y asigna identidad primaria de género, y lo hace, sobre todo, de manera ejemplar, como estereotipo omnipresente de la femineidad, de lo femenino y de la mujer”, “Su tratamiento del cuerpo y su asignación de funciones, papeles y formas de comportamiento, su intervención en el moldeamiento de la subjetividad de su hija...” (Lagarde, 1998).

La madre de Maru en *Una familia de tantas* —interpretada por Eugenia Galindo—, tiene una total sumisión hacia el padre, es ella quien educa a sus hijas y les muestra cómo se tiene que ser, pensar y actuar. Dos de sus tres hijas se rebelan ante este modelo. En una escena Maru dice de su madre:

—Pues no quiero verme como mi madre, sumida en esa inmensa soledad en la que vive. Dile, mamá, di lo que sientes —dice Maru.

—Hija, soy tan desgraciada —contesta su madre.

La familia tradicional en épocas anteriores a la Revolución marcaba el rol de la madre como uno sujeto a obedecer al esposo, a criar a sus hijos, a hacer el aseo de la casa, preparar la comida, todo en base y gusto del esposo. La modernidad llega para comenzar a modificar ese papel, por eso al final de la película y después de la llegada de la modernidad, la madre de Maru puede hablar, expresarse con total libertad y tener un control sobre las decisiones en el hogar.

En *Los Olvidados* —Luis Buñuel, 1950—, película que se desarrolla alrededor de la misma época que la película antes mencionada, demuestra el horror que existe en la sociedad y lo hace por medio de niños, lo cual causa más controversia para el espectador. La madre de Pedro —interpretada por Stella Inda— es una mujer con cuatro hijos, que trabaja limpiando pisos y lavando ropa para darles de comer. Tuvo a Pedro —su hijo mayor— a los catorce años, probablemente resultado de una violación. El personaje fue muy controvertido y

nadie quería interpretarlo, parece ser que Buñuel desgarró el estereotipo de “familia buena” y de que la “familia pobre es también feliz”, en contraste a *Nosotros los pobres* —Ismael Rodríguez, 1948—, para demostrar las más oscuras realidades de la sociedad mexicana de ese tiempo y aún presentes, por eso la sociedad de aquel tiempo se llena de indignación y el filme después de su estreno sólo duró una semana en cartelera (Calderón, 2015). Una madre que dice no querer a su hijo, que no duda en tener relaciones con un menor y que golpea a Pedro su hijo; pero que, aun así, a su manera cuida de Pedro y de sus otros hijos y no los abandona como lo hizo el padre de “ojitos”. “El meterse y cuestionar la figura materna no fue lo único que plasmó Buñuel en el filme, ya que de igual manera cuestionó la supuesta modernidad que se estaba viviendo en nuestro país” (Calderón, 2015).

Una madre con un papel similar es Nina —representada por Nailea Norvind— en *La otra familia* —Gustavo Loza, 2011—. Nina es una mujer sumida en la adicción a las drogas que olvida de manera recurrente a su hijo Hendrix, a veces por varios días, hasta que una vecina e Ivana logran sacarlo de ahí y reacomodarlo en otro hogar. El modelo de familia de Nina y Hendrix es disfuncional y nos pone a cuestionarnos si la familia biológica es la más justa. De esta forma introducen a otro modelo de familia, un matrimonio homosexual, como la familia ideal: cariñosa, acomodada, capaz de cuidar y amar a Hendrix mejor que su madre biológica. En la película esta alternativa es aceptada por un sacerdote que comenta que, si las personas que cuidan al niño son buenas, entonces el niño está mejor. Esto es dicho de manera muy hipócrita, ya que al mismo tiempo no quiere que nadie más se entere, que se mantenga muy callado para no causar algún escándalo. Parte de la crítica social de la familia tradicional es que en el siglo XXI el modelo ha caído (Lanuza, 2017).

Sobre los escombros se levantan otros discursos, el de la necesidad de reconocer y legitimar distintos modelos de pareja y de familia que se defienden como igualmente positivos y edificantes para el ser humano, como constructores de una sociedad en la que ya no hay naturaleza, sino construcción cultural; ya no hay

biología, sino ideología, y que presumiblemente será más libre y más justa (Lanuza, 2017).

Un rol de madre opuesto en todos los sentidos a Nina es doña Herlinda —interpretada por Guadalupe del Toro— en *Doña Herlinda y su hijo* —Jaime Humberto Hermosillo, 1985—, una mujer viuda, tapatía y madre de Rodolfo, es sumamente obsesiva y orgullosa de su hijo primogénito —Rodolfo—, al grado de que decide dejarlo tener una relación con Ramón y al mismo tiempo casarse con Olga, para que tenga un sobrino. Es una relación extraña entre hijo y madre que de manera superficial parece ser normal, en tanto que estas acciones se mantengan dentro del hogar y el resto del mundo no las perciba, parece estar todo bien. Por eso que Rodolfo y Ramón mantienen su relación secreta, hasta de Olga, y doña Herlinda pretende no saber sobre la relación amorosa de su hijo y Ramón. De nuevo tenemos un voluntario encubrimiento de la situación, porque el modelo de familia es impuesto por las “masas” y serán las masas las que juzguen, veten y rechacen otro modelo no aceptado como estereotipo social por ellos. Aunque también llegamos a observar el comienzo del quebrantamiento de este constructo social.

El papel del padre

“La representación del padre mexicano, que a principios de los años treinta se vinculaba con prácticas de dominio y poder dentro de la familia, y al que diversas producciones representaron alejado del hogar y de los hijos, se fue eclipsando ante una nueva concepción de paternidad que circuló especialmente a partir de los años cincuenta” (Sosenski, 2014). A través de la historia el hogar, la familia y la crianza se vinculaba con la figura femenina y el hombre como “jefe de familia” y proveedor, una prueba de esto es el artículo 164 del Código Civil de 1928 en el que se definía al hombre como “el marido debe dar alimentos a la mujer y hacer todos los gastos necesarios para el sostenimiento del hogar” (Sosenski, 2014).

La modernidad trajo consigo cambios en la autoridad familiar. El papel del padre de mayor presencia en el cine mexicano de la Época de Oro se construía

preferentemente desde un perfil de macho, libertino, mujeriego, amigo fiel, represivo, bravío casi violento; ese papel se fue modificando hacia un modelo más presente en el hogar, en la crianza y el cuidado de los hijos, monógamo, sobrio y entregado (Sosenski, 2014). Medios de comunicación, como el cine, se encargaron de dar a conocer este nuevo modelo.

Rodrigo Cataño —interpretado por Fernando Soler—, en *Una familia de tantas*, representa el estereotipo de padre de familia tradicional, que gracias a su autoritarismo, represión y mano dura propicia la desintegración familiar con la huída de su hija Estela, la ida de Maru, la frustración de Roberto y la tristeza de Doña Gracia. El señor Del Hierro es un estereotipo de la familia moderna, con quien Maru espera: “Tener una vida de comprensión, participar ella en sus problemas, sus triunfos y aliviar sus penas. Vivir ella en él como él en ella”. Es un modelo moderno que no sabemos muy bien cómo será en la película, pero sabemos que es mejor que el antiguo, en donde se le dará mayor participación a la mujer y el hombre será tierno, amoroso, comprensivo y “decente”.

Los estereotipos de la familia que se muestran en el cine a través de los melodramas “presenta intermitentemente valores caducos, represivos, vacíos de contenido, que rayan en la hipocresía y en los convencionalismos caros al poder y los intereses económicos actuales: La familia autoritaria, paternalista, irracional, distorsionadora e inhibidora de la personalidad” (Gomezjara, 1975) Aunque no podemos decir que se representa así la familia en todos casos, son preconcepciones que se han fungido como modelos de comportamiento colectivos en los más profundo de nuestra mente y se muestran en pantalla. El modelo de familia tradicional parece ser cada vez más lejano de ser el único modelo posible, por ende, el papel de la mujer, la maternidad, el hijo, el padre, entre otros se ha modificado. Se abren las puertas a la familia como una “forma de organización para la gestión de la cotidianidad” (Gutiérrez, 2014), y con esto se acepta y normaliza la familia de un padre, de una madre, de personas de ambos sexos, con hijos, sin hijos, hijos no biológicos, de donantes de esperma u óvulo, cualquier ámbito que genere interacción social con papeles y vínculos afectivos.

2.3 El estereotipo de los habitantes de la ciudad y la provincia mexicana a través de los símbolos en el cine

Ustedes los ricos, de Ismael Rodríguez

La película *Ustedes los ricos* se filmó en 1948, es la segunda película de una trilogía del director Ismael Rodríguez que comienza con *Nosotros los pobres* y concluye con *Pepe el Toro*. Para ponernos en contexto de historia del cine mexicano, a continuación, se muestra una línea del tiempo del sexenio de Miguel Alemán, el cual, fue el presidente de la República Mexicana justo en los años que se filmaron estas tres películas tan importantes del cine mexicano.

En 1946 Miguel Alemán gana las elecciones y el primero de diciembre lo nombran presidente de la República mexicana.

En 1947 se filma la primera película de la trilogía, *Nosotros los pobres*, en la cual la popularidad de Pedro Infante es un poderoso imán; con el director Ismael Rodríguez comienzan una etapa importante para el cine mexicano.

En 1948 se inicia la construcción de la Torre Latinoamericana en el centro histórico de la Ciudad de México; por otro lado, hay una importante devaluación del peso mexicano frente al dólar, y se filma la segunda película de la trilogía de Ismael Rodríguez, *Ustedes los ricos*.

En 1949 muere José Clemente Orozco, muralista mexicano. Juan José Arreola publica una de sus obras más importantes *Varia invención*.

En 1950 llega a su punto más importante la Época de Oro del cine mexicano con *Los olvidados*, una de las películas más reconocidas e importantes y en la que se muestra la injusticia y la violencia que se vivían en ese momento, y marca de alguna manera la mirada de los mexicanos a la realidad.

En 1951 Octavio Paz publica su libro de poemas *Águila o Sol*, y en noviembre se inaugura la Plaza Monumental de la vieja Basílica de Guadalupe.

El 19 noviembre de 1952 se inaugura el aeropuerto de la Ciudad de México, de esta forma termina el sexenio de Miguel Alemán. La promesa de Miguel Alemán fue el desarrollo económico, pero hay un gran cambio en México en el paradigma histórico, ya que en este sexenio pasó de la vida rural a la vida urbana,

también de la reforma agraria a la industrialización. El producto interno bruto creció a una tasa de más de 6%; 49% del ingreso nacional se concentró en un privilegiado 10% de la población.

En 1953, se filma la última película de la trilogía de Ismael Rodríguez, *Pepe el Toro*.

Ismael Rodríguez fue editor, sonidista, fotógrafo, asistente de dirección e incluso actor. Éstos fueron los papeles que desempeñó el director de la trilogía *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*, protagonizada por Pedro Infante. Hubo una temporada en que todas las películas de Ismael Rodríguez eran interpretadas por este popular actor mexicano.

Este director muestra diferentes emociones y expresiones en sus personajes. “Quizá el mayor aporte cultural de Rodríguez fue el perfeccionamiento de la mitología urbana, triunfo definitivo de la modernidad sobre un país de raíces agrarias”. “El cine de Ismael Rodríguez es el eclipse del rancho y la aparición de una ciudad ya consagrada, donde la modernidad arroja a la tradición y le da nuevos cauces para seguir protegiendo a ‘los suyos’, una urbe donde la vecindad es extensión del pueblito abandonado, con su propio código de honor compartido” (Mino, 2017).

Pedro Infante, actor y cantante, especializado en el género de las rancheras, llegó a grabar más de 300 canciones, las cuales todavía se escuchan y son muy populares en México y varios países de Latinoamérica. Sus papeles eran de hombres varoniles y mujeriegos, charro, hombre de campo, diestro con el caballo, así como su personificación de personajes humildes, sencillas pero llenas de valor, sentimentales y nobles, lo que le valió la aceptación del gran público, que lo convirtió en el símbolo por antonomasia de la mexicanidad. Pedro Infante murió en un accidente de aviación en 1957.

Tanto Ismael Rodríguez como Pedro Infante son fundamentales para la Época de Oro del cine mexicano. En el contexto de México y el cine mexicano, fueron determinantes en la representación de la época. Después de ver la trilogía de Ismael Rodríguez seleccionamos algunos temas que analizaremos, en

particular los modos de mostrar a los habitantes de “la ciudad” y “la provincia”, sobre todo en *Ustedes los ricos*.

“Los habitantes, los ambientes, las costumbres, los decorados, los valores, y los prejuicios de la provincia dominan, sin oposición ninguna, la historia del cine mexicano”, dice Ayala Blanco, y continúa: “Después de la segunda Guerra Mundial la vanguardia cinematográfica en Italia y Estados Unidos, principalmente, consiste en hacer películas de la ciudad”. Mientras tanto, en 1947 la atención del cine mexicano se dirige “exclusivamente hacia la provincia. La comedia ranchera y el melodrama pueblerino dominan. Incluso el género cómico, conserva a la ciudad como un decorado intocable” (Ayala, 1968).

Segunda parte de la trilogía de Ismael Rodríguez que trata sobre el arrabal urbano de los años cuarenta, *Ustedes los ricos* relata las nuevas desventuras de Pepe *el Toro* tras su paso por la cárcel. El verdadero padre de Chachita aparece y él junto con su madre le quieren quitar la niña a Pepe. Por otro lado, aparece el rival de Pepe en la prisión de la primera película, quien busca venganza. Las escenas dramáticas le permitieron a Infante definirse como un emblema de las clases más desfavorecidas de la sociedad mexicana de la época.

Ustedes los ricos se filma en la capital y mezcla a personajes de clase humilde y la clase alta. Se apoya en recursos melodramáticos, al igual que *Nosotros los pobres*, y muy humorísticos, “Sus diálogos son mínimamente ingeniosos y los actores conquistaron la simpatía del público” (Ayala, 1963). Lara dice que:

La fauna urbana de los barrios populares de los años cuarenta logra uno de sus retratos más barrocos e inolvidables, el arquetipo del melodrama de vecindario, espacio transformado en microcosmos donde conviven toda clase de criaturas y donde las pasiones humanas se debaten sin escalas intermedias entre la castidad y la corrupción; la nobleza y la mezquindad; la lealtad y la cobardía (Lara, 2006).

En *Nosotros los pobres* —1947—, *Ustedes los ricos* —1948— y *Pepe el Toro* —1952— Ismael Rodríguez construye una deslavada lucha de clases; en las

dos primeras películas “los pobres” siempre tienen poco dinero, pero mucho corazón, y “los ricos” se enriquecen a costa del pueblo.

El personaje principal de la trilogía de Pepe *el Toro* se consagra como un prototipo aspiracional y erótico: musculoso, galán, encantador, guapo, seductor, leal a su escopa, macho, pero siempre listo para defender a su familia. “Un hombre curtido por la rudeza del barrio, donde ‘se sufre, pero se aprende’” (Mino, 2017).

Es interesante que el conjunto de películas de Ismael Rodríguez es un nuevo folclor nacional. Por eso la historia empieza desprendiéndose de sus charros y sus campesinos para poder adoptar a los habitantes de las calles.

Análisis de *Ustedes los ricos*

Al analizar la película *Ustedes los ricos* vemos cómo se crea un estereotipo de la ciudad y de la provincia. *Ustedes los ricos* funciona para ver cómo estas dos formas se mezclan en algún punto de la película.

Pepe *el Toro* representa al macho, a un ser encerrado en sí mismo que usa siempre una máscara de fortaleza ante sus amigos y familiares, y así oculta su propia debilidad; sus sentimientos aparecen cuando muere su hijo, *el Torito*, y en ese momento no desea compartir su dolor con nadie. En la vecindad es el hombre de familia y asimismo dirige su carpintería. Cuando pensamos en el mexicano con menores recursos es importante recalcar en su comportamiento que la familia es lo más importante, y que “su carácter es reacción contra un sentimiento de menor valía, el cual no derivándose ni de una inferioridad económica, ni intelectual, ni social, proviene, sin duda del mero hecho de ser mexicano” (Ramos, 1963).

Ser mexicano es algo que siempre se tiene muy en alto, presumir la patria y las raíces siempre será importante. “El burgués mexicano tiene la misma susceptibilidad patriótica del hombre del pueblo y los mismos prejuicios que éste acerca del carácter nacional” (*idem*), pero muchas veces “podemos representar al mexicano como un hombre que huye de sí mismo para refugiarse en un mundo ficticio” (*idem*). No se dan cuenta de la realidad, lo que realmente está pasando en el país; ellos viven su felicidad en su pueblo y trabajan para mantener a la familia,

y por eso es importante para la familia burguesa que cada uno participe con honradez y valentía. En la vecindad todos son orgullosamente patriotas, pero en especial un personaje, Antonio Feliciano de la Rosa, *el Bracero*, quien en un discurso a sus compañeros de la carpintería les dice que él vivió en Estados Unidos pero que es feliz en su México, y dice “solo vine a este México tan lleno de mexicanos” a seguir siendo patriota; al final nos damos cuenta de que este personaje disfruta mucho de la amistad y el cariño que comparten entre todos “en su México”. Este personaje en realidad representa la deportación de inmigrantes que se habían ido a Estados Unidos, que fueron atraídas por la gran demanda de mano de obra que se requería durante la segunda Guerra Mundial. A pesar de ser un patriota, *el Bracero* trata de imitar el inglés.

Por otro lado, tenemos a dos personajes muy interesantes en la vecindad: *la Guayaba* y *la Tostada*, que representan la conciencia crítica de la sociedad alemanista, un proyecto económico industrializador que margina a los pobres. Ellas dos buscan evadir la realidad a través del alcohol.

La familia rica está representada por don Manuel de la Colina y Bárcena, el verdadero padre de Chachita, quien representa la ausencia de responsabilidad, la desunión familiar y la baja autoestima. A diferencia de Pepe *el Toro*, quien se constituye en la figura central y rectora del núcleo familiar, el padre de Chachita es una figura masculina dependiente de su madre. La figura materna es la madre de Manuel, doña Charito *la Millonaria*; es autoritaria, carente de dulzura y bondad, considera que el cariño y los sentimientos se compran y que las mujeres se entregan por placer o por interés, pero jamás por amor. Pero es claro que el dinero no compra la felicidad, muchas veces el rico se llega a sentir solo y “es desconfiado, está siempre temeroso de todo, y vive alerta, presto a la defensiva”. El mexicano de ciudad “ya no espera que lo ataquen, si no que él se adelanta a ofender”, esto porque siente que tiene mayor poder sobre todas las cosas. Si pensamos o hablamos de su estado de ánimo, “revela un malestar interior, una falta de armonía consigo mismo”. A veces muestra “agresividad, es pasional y guerrero por debilidad; es decir, porque parece de una voluntad que controla sus

movimientos” (Ramos, 1963). Quisiera ser siempre la persona que predomina entre los demás por su poder.

En el primer encuentro de Manuel de la Colina y Bárcena y Chachita el rico quiere mostrar su poder. Manuel le pide su amistad y le ofrece dinero, pero Chachita no lo acepta y regresa caminando a la vecindad. Manuel piensa que con el dinero conseguirá la confianza y la amistad de su hija, pero ella le deja muy claro sus valores y lo que aprendió en la vecindad, que el dinero no lo es todo en la vida.

La madre de Manuel es muy controladora, y con su dinero mantiene a toda la familia de su hijo. En cuanto ve a su hijo triste le dice “Vete a viajar”, “Ya se te pasará, con dinero que le permita a uno olvidar y divertirse, no hay conciencia que valga”. Por eso Manuel trata de llegar a su hija y ganársela con dinero, porque a él fue lo que le enseñaron toda la vida.

En su casa vemos cómo viven los ricos de la época. Ismael Rodríguez monta un escenario muy interesante: cinco empleadas domésticas, un chofer, una ama de llaves, muebles elegantes, vestidos, joyas, jardines, grandes escaleras.

Después de que Manuel sabe que no puede tener a Chachita con todo el dinero que tiene, decide hablar con su madre e irse de la casa: “Me voy sin un centavo”, “a tener todos los fracasos que debí sufrir”, “a luchar, a luchar por el amor de esa criatura”, “a la que no me atreveré a llamar hija hasta que no sea digno de ella”, “Adiós madre, y no me busquen”. Manuel, después de ver la convivencia que tiene Chachita con todas las personas que la rodean en la vecindad, sabe que definitivamente ella ha vivido una mejor vida con los pobres que con los ricos; se da cuenta de lo mucho que le falta vivir sin el apoyo económico de su madre y renuncia a ello, poniéndose como meta ganarse el amor verdadero de su hija.

Ismael Rodríguez, al juntar estas dos historias, nos hace darnos cuenta de cómo cada familia tiene vidas muy distintas, aunque al final uno de aquellos se una a la familia de los pobres.

En *Ustedes los ricos* Ismael Rodríguez nos muestra cómo era la vida de los ricos y de los pobres en aquella época. La vida en la vecindad, el trabajo duro en

el taller, la vida familiar, el hombre que siempre mantiene a su familia sin importar las deudas que tenga, y por otro lado la vida de los ricos, con automóviles lujosos, joyas, fiestas.

2.4 El uso de la tradición musical en cine mexicano

Desde la llegada de los españoles al territorio mexicano, en 1511, empieza a producirse una mezcla cultural en muchos ámbitos. Uno de ellos fue el de la música, cuando el bagaje musical de las culturas española e indígena empieza a mezclarse a lo largo de tres siglos. Esta lenta fusión da lugar a los corridos, un nuevo género musical narrativo que se expandió por todo el territorio mexicano. “Hijo del romance español, su origen es el del trovador popular que recorría poblaciones y, con acompañamiento de su guitarra, en sus canciones contaba la historia de personajes y pueblos, plasmando sus rasgos más particulares y alimentando la identidad regional y nacional” (Agudelo, 2015).

Desde esa época ese canto tradicional se ha transmitido de generación en generación y se entona en fiestas, ferias y serenatas; se trata de la *canción mexicana*, un género muy apreciado por los emigrantes y los nacionales que viven lejos de su patria; un género que se caracteriza por delicadas melodías de mucha amplitud y acentuado sentimiento (Agudelo, 2015).

Como canción popular, el antiquísimo *corrido* cobra su mayor auge en la Revolución mexicana, ya que por su carácter narrativo es un útil instrumento de comunicación que describe las lides, las escenas de campaña, los éxitos y derrotas del soldado y su inseparable mujer, la soldadera; así como las aventuras del forajido, la cotidianidad de los pueblos y las costumbres lugareñas (Agudelo, 2015).

Por otra parte, aparece otro género musical importante: *el jarabe*, un género bailable. Originalmente se acompañaba de guitarra y a veces también tenían un papel importante el arpa, el violín y una especie de bandola; hoy generalmente los sonos del jarabe se acompañan con mariachi, que igualmente utiliza varios de esos instrumentos.

Música y cine

Aconsejo ver una película en silencio y entonces volver a verla otra vez con ojos y oídos. La música establece el ambiente de lo que los ojos ven y guía las emociones. Es la parte más emocional de un filme.

D. W. Griffith

La música y el cine han sido siempre dos binomios casi inseparables. En México, desde que se produjeron las primeras películas y sobre todo durante la llamada “Época de Oro” del cine mexicano, la música comenzó a tener un papel muy relevante en el cine. Desde entonces, el trabajo de cantantes, músicos y compositores producían canciones que contribuían a la edificación de un imaginario con amplio soporte popular. En la industria del cine mexicano de esos años los actores también solían desarrollarse como cantantes y eran ellos mismos los que interpretaban las canciones principales de sus filmes. Pedro Infante fue quizá el máximo exponente de la música popular con películas como *Nosotros los pobres* —1947—, *Los tres huastecos* —1948—, *¿Qué te ha dado esa mujer?* —1951—, en las que interpretó canciones entrañables para su fiel público. Por otra parte, en ese periodo surgen compositores como Manuel Esperón, Sergio Guerrero, Antonio Díaz Conde, Gustavo César Carrión y Silvestre Revueltas, que se dedicaron a escribir especialmente para el séptimo arte. Esperón, por ejemplo, fue autor de la música de más de 600 películas.

La comedia ranchera es un género temprano derivado, en buena medida, de la sonorización de los filmes. En 1936 Fernando de Fuentes dirige *Allá en el Rancho Grande*, que alcanza un éxito comercial sin precedentes en el cine mexicano. La película plantea las bases para el desarrollo y el escenario emocional de los arquetipos de lo mexicano que posteriormente convertirían al género en uno de los más socorridos. La característica más importante de las comedias rancheras radica en que, debido a la sonorización cinematográfica, podían incluirse números musicales, canciones interpretadas por los protagonistas e insertadas en la trama de una forma diferente a la utilizada en el cine musical

hollywoodense, más acostumbrado a los grandes números musicales con coreografías majestuosas.

La comedia ranchera es la muestra de un cine que se construye creado de objetos y símbolos de lo mexicano, como el tequila, las artesanías, los paisajes y sus machos bravíos. Su universo es el del mariachi, el de los jarritos de barro y el papel picado, el de los sombreros charros, los sarapes, las trenzas y el repertorio de trajes típicos.

Además, este género supo homenajear a las múltiples regiones que conforman el territorio nacional con cintas como: *¡Ay Jalisco no te rajes!*, *Jalisco nunca pierde*, *Bajo el cielo de Sonora*, *Sólo Veracruz es bello*, *Ay qué re'chula es Puebla*, *Qué lindo es Michoacán*, *Jesusita en Chihuahua* y *Los tres huastecos*.

En todos estos filmes hay algo en común: la presencia de mujeres jóvenes enamoradas, machos héroes y simpáticos, canciones y buen humor. Sin importar la provincia o la región el escenario ideal casi siempre es el pueblo impecable, la plaza mayor con su pintoresco kiosco y el atrio de la iglesia local, sin que falten la cantina y la hacienda en donde tiene lugar algunos de los momentos más emocionantes. En la taberna se ahogan las penas o se enfrentan los rencores; en la hacienda aparecen los trajes de manta junto a vestuarios de lujo. No obstante, lo que les pone el sello característico a estas producciones es la música, textura amplia que cobija cualquier drama.

En la comedia ranchera se desarrolla el culto al macho mexicano. Los buenos son notables triunfadores y los villanos muy malos, pero casi siempre redimibles. Los conflictos son siempre de honor o de amor (Gómez, 2003).

A principios de los años cincuenta la televisión puso una vestimenta especial al mariachi y le añadió el uso de la trompeta, colocando este grupo en una destacada posición dentro de la música tradicional y su difusión dentro de los medios. Ya desde antes, entre los años treinta y cuarenta, el cine había consolidado la posición del mariachi con la producción de películas que mostraban una imagen esquematizada de México, en donde todo giraba en torno al charro —

caracterización emblemática del auténtico mestizo mexicano—, al tequila —aguardiente destilado del agave y actual bebida nacional— y al mariachi. El famoso son *jarabe tapatío* es considerado el baile nacional, y se interpreta por la característica pareja del Charro y su compañera, la China Poblana (Agudelo, 2015).

A partir de esa época la música comienza a convertirse en “protagonista” de ciertos filmes, y esto sucede de muchas maneras. Por ejemplo, la letra de la canción puede formar parte esencial de la trama de la película, en otras ocasiones la selección de canciones, aunque carezcan de letra, combinaban de manera perfecta las notas de la canción con las acciones, o simplemente logran despertar ciertas emociones de manera intencional en el público.

En la inauguración de la V Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos que se celebró en Acapulco durante 1963 se exhibió *Magueyes* (1962), un cortometraje de Rubén Gámez de apenas nueve minutos de duración. Sin diálogos, actores ni probablemente una narrativa clara, tiene un solo objeto como protagonista, que es primordial en la iconografía mexicana: el maguey, cuya manera de mostrarse frecuentemente en el cine clásico mexicano se reinterpreta. A pesar de que el cortometraje carece de una narrativa tradicional, permite que destaquen otros elementos de composición en la película, particularmente la música (Cano, 2018).

En el cine la música es un recurso para lograr coherencia narrativa a través de un montaje que da la sensación de continuidad y unidad. La música está al servicio del ritmo de la narrativa. Michel Chion enlista unas características que convierten a la música del filme clásico en una subordinada con respecto a la narración: “La música no está concebida para que se oiga conscientemente, está pensada como un acompañamiento —de acciones, de diálogos— cuya presencia no se debe advertir; (...) une y separa, puntúa o diluye, conduce y retiene, asegura el ambiente”.

El cine sonoro tiene diversos recursos como la voz, sonidos naturales cuando el rodaje se realiza en exteriores, y artificios industriales. El silencio

también forma parte de este entramado auditivo. Una clasificación básica de banda sonora identifica tres categorías: diálogo, los efectos de sonido y la música. Aunque cada una es una parte importante, quizá ninguna se puede igualar a esta última porque especifica la manera en que se percibe e interpreta la imagen. Como técnica cinematográfica, ha propiciado la experiencia audiovisual.

Diversos teóricos del cine han puntualizado cómo era el cine mudo. David Bordwell expone que antes del sonido sincronizado se acompañaba de música en directo como una orquesta, un piano o un órgano para diluir el silencio y dar al espectador la sensación de un visionado total (Cano, 2018).

La película de Rubén Gámez difumina las fronteras musicales y a la vez trabaja con la problematización de un concepto que hasta hoy continúa abierto: la identidad del mexicano. Permanecen en la memoria colectiva canciones como la que dice “Parece que va a llover, el cielo se está nublando. Parece que va a llover, ¡Ay mamá me estoy mojando!” a pesar de ser una canción de origen cubano, es un gran ejemplo de cómo algunas canciones han pasado por un proceso de adopción por parte del país, o bien “¡Ay, Jalisco no te rajes! Me sale del alma gritar con calor, abrir todo el pecho pa’ echar este grito: ¡Qué lindo es Jalisco, palabra de honor!” Estas interpretaciones de Pedro Infante y Jorge Negrete, entre otros artistas, son parte de nuestra cultura y de un momento clave en la cinematografía nacional (Cano, 2018).

Emilio el Indio Fernández

Emilio Fernández, como director, plantea su propio estilo con una apuesta recalcitrantemente nacionalista, un autor con fuerte carácter reconocible y cuyas películas suceden mayormente en el campo, su escenario predilecto. En sus filmes muestra una tensión entre tradición y modernidad, expresada en escenarios campiranos y, en ocasiones, de la ciudad.

El Indio Fernández es uno de los principales directores del cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, y sus películas muestran una imagen del país que tiene mucha aceptación en Europa, al expresar las tradiciones de una cultura

agraria, aunque ya no lo sea tanto, y en la que se basa la identidad y la construcción de la nación (Tuñón, 2008).

Pueblerina

Pueblerina, dirigida por *el Indio* Fernández en 1948, es un melodrama campirano que relata la historia de Aurelio —Roberto Cañedo—, quien ha regresado a su pueblo luego de haber estado en la cárcel por vengarse del hombre que abusó de su prometida Paloma —Columba Domínguez—, a quien ahora encuentra alejada de todos con su hijo, producto de esa violación. Aun así, se casan y siguen con sus vidas, hasta que Julio reaparece.

El rodaje de *Pueblerina* estuvo marcado por la crisis económica que azotaba al cine mexicano desde 1946. Emilio Fernández se vio obligado a optimizar los recursos, convirtiéndola en la más barata de las películas de su etapa de esplendor. Con austero presupuesto, el rodaje duró quince días. Curiosamente, esta austeridad sirvió para enfatizar la calidad de otros aspectos del filme, como la fotografía, a cargo de Gabriel Figueroa, galardonado con el premio Ariel.

Buena parte de la crítica considera *Pueblerina* la mejor película de Emilio Fernández, la cual figura en el puesto número 13 en el listado de las 100 mejores películas del cine mexicano, elaborado en 1994 por la revista *Somos*. En 1977 *el Indio* realizaría un *remake* de la historia, titulada *México Norte*, aunque esta nueva versión no tuvo la misma repercusión de la original.

La historia podría ser del género *western* —del viejo oeste—, aunque la diferencia radica en la temática y en los paisajes de México. Las imágenes se acompañan de una melodía y una voz que resultó ser una estrategia enriquecedora para la industria del cine mexicano (Cuevas, 2019).

Pueblerina fue muy importante en el ámbito musical, ya que hay escenas en las que se cantan y se interpretan bailes folklóricos. Antonio Díaz Conde realiza un trabajo impecable con la selección musical. Es la única película mexicana que ha ganado el premio a partitura musical en el Festival de Cannes. Temas como el

campo, la naturaleza y romances estigmatizados por diferencias sociales son los que se escuchan este filme.

Solamente tres canciones —con letra— son las que complementan ciertas escenas a lo largo de toda la película: “Tú, sólo tú”, “Dos arbolitos” y “El palomo y la paloma”.

En las interpretaciones musicales de la película, a excepción de la canción del inicio, tienen un papel muy importante Aurelio y Paloma, ya sea porque la cantan ellos, o la bailan, pero siempre están presentes. La manera en que se interpreta la canción “Dos arbolitos”, por ejemplo, es clave para entender ciertos conceptos. El más importante es cómo muestra a Aurelio, con su sombrero charro, bajo un árbol, cantando esa canción de amor, acompañando su voz con una guitarra. Esa imagen, hablando de música, es un ejemplo modélico en esa época del cine mexicano.

Por otra parte, una escena muy representativa de esta película del *Indio* Fernández es en la que bailan “El palomo y la paloma”, después de ser plantados en el festejo de su matrimonio, y Aurelio le pide a Paloma que bailen para que todo el pueblo sepa que están festejando y que son felices. Sin embargo, a pesar de ser una escena “romántica” también hay una parte muy evidente que es el machismo, pues se ve muy claro la manera en la que Aurelio, de manera intimidante, obliga a Paloma a bailar con él; ella se muestra desconcertada ante el trato de su pareja. Se dice que esta escena es de las más importantes de la historia del cine mexicano, ya que se hay símbolos que determinaron ciertos arquetipos que se plasmaron en esa época, como el del mariachi, el sombrero, el tequila, la fiesta, el baile folklórico, la vestimenta típica, entre otras.

Justo cuando terminan de bailar hablan un poco y comienzan a cantar “Tú, sólo tú”. Al igual que la escena del baile, hay elementos muy representativos. En esta interpretación están los dos sentados, Aurelio toca la guitarra, y la canción habla del amor, de la perdición, el dolor y la borrachera. Es una canción que explica cómo eran las relaciones amorosas de la época, en las que la mujer tenía que comportarse de cierta manera, cumpliendo con los “requisitos” que toda mujer debía tener, totalmente sumisa ante el hombre.

Podríamos decir que la Época de Oro del cine mexicano fue un parteaguas en la popularización y apropiación de la música popular, ya que varios géneros destacaron notablemente en este medio, como el bolero, la canción mexicana, la música ranchera. Lo más importante es entender cómo estas imágenes de la pantalla se convirtieron en símbolos patrios muy representativos.

Conclusión

Las sociedades son grupos sumamente diversos, se conforman de sujetos de diferente sexo, género, ideología, edad, creencias, etnias... México es un abanico de individuos que están en constante cambio, y para entenderlo tenemos que conocer la historia de nuestro país, pues es esencial para comprenderlo. Una forma de acercarnos a esa comprensión es a través del análisis del arte que se ha desarrollado en nuestro territorio, incluso desde mucho antes de conformarnos como país. En este caso, el análisis y el estudio del cine nos permite reconocer el pensamiento y el comportamiento de nuestra sociedad en etapas específicas, lo que resulta muy efectivo para entender la manera de vivir de los mexicanos en el siglo XX. El cine mexicano actualmente, y desde hace algunos años, se encuentra en un periodo de decadencia, que está lejos de representar los problemas y acontecimientos de la sociedad como lo hizo el cine mexicano de la Época de Oro. Sin embargo, en el cine de aquella época existen suficientes elementos para seguir cuestionando los estereotipos y formas de vida del mexicano, y para entender la conformación de nuestro sentido de pertenencia y de nuestro “mundo”.

La importancia de los símbolos que nos unen y lo que reconocemos hoy como nación se debe de recuperar para generar una cohesión social mucho mayor en el presente. Necesitamos apropiarnos de aquello que nos da un sentido de pertenencia, de la manera en que estos símbolos se representan en las artes y que seamos capaces de reconocerlos. Como dice Alfonso Alfaro: “La tarea de los tejidos simbólicos no está ni de lejos concluida, las zanjas que incomunican a los mexicanos son todavía abismales, pero es mayor aún el déficit que esta sociedad tiene en la articulación de unas redes de solidaridad entre sus poblaciones que se exprese en un entramado institucional consistente” (Alfaro, 2015).

2.1. Sustento teórico y metodológico

Conceptos

1. Sentido de pertenencia e identidad.
2. Estereotipo, arquetipo.
3. El cine, el proceso de apropiación de sus espectadores y la realidad.
4. México como una nación: identidad nacional.
5. Contexto histórico de México y el cine.

Primero se realiza una reflexión de lo que es sentido de pertenencia e identidad, posteriormente vinculamos estos conceptos con las imágenes, símbolos y estereotipos —brevemente explicaremos qué son los estereotipos —, en seguida vinculamos las imágenes y los estereotipos con el concepto de identidad nacional. Continuamos con las personas —grupos de poder— que realizan estas imágenes para la consolidación del Estado Nación y sus representaciones en el cine.

El siguiente capítulo es un estudio histórico del cine en México. Se hará la selección de ciertos símbolos en películas mexicanas que creemos que los representan mejor, y finalmente los analizarnos vinculando los conceptos de sentido de pertenencia —y otros mencionados anteriormente— con las películas escogidas.

2.2. Planeación y seguimiento del proyecto

El fin del proyecto es exponer y analizar la influencia del cine nacional para la creación del sentido de pertenencia en México y la influencia de la realidad —el contexto social, histórico, político, económico— para la realización del cine. Comenzamos tomando aquellos estereotipos de la Época de Oro del cine y terminamos por hacer la vinculación de cómo se viven hoy en el siglo XXI.

Esta investigación se fundamenta sobre todo en el cine, aunque creemos necesario consultar fuentes como libros, artículos, noticias, críticas, ensayos, con la intención de tener cierto conocimiento sobre el contexto y la historia del cine mexicano y una comprensión del concepto de identidad para ser capaces de

seleccionar las películas relevantes en cuanto a la creación de identidad. Al momento de mirar estas películas identificamos los personajes, objetos y lugares que han sido estereotipados a lo largo de la historia del mexicano, como por ejemplo la familia, el ciudadano, la mujer, la música, el charro, entre otros.

Plan de trabajo

Actividades

- Pasar las películas vistas en algún lugar en específico y entrega de volantes sobre la película.
- Entrevistas
- Libro
- Probable publicación de artículos en las revistas *Magis* y *Cruce*.

Recursos

- Películas
- Libros
- Revistas y artículos

Entrevistas

- Entrevista a Bernardo García
- Entrevista a Eduardo Quijano
- Entrevista a Jorge Ayala Blanco

3. Resultados del trabajo profesional

Al finalizar esta investigación elaboramos un libro en el que hablamos de la conformación histórica del cine en México, la conformación de la identidad mexicana a través del cine y, después de ver un listado de películas, hicimos un análisis de los estereotipos mexicanos. Los temas principales analizados son la mujer y el macho, la familia y los roles, la ciudad y la provincia y por último de la música mexicana.

Proyectamos cuatro películas en distintas aulas del ITESO. La proyección tuvo resultados muy interesantes; al inicio de cada proyección se hacía una breve introducción del tema, y al finalizar se discutía entre el público; se escucharon

diversos análisis y opiniones que enriquecieron nuestra perspectiva y la propia investigación.

Por último, queremos publicar fragmentos de la investigación en revistas universitarias como *Magis* y *Cruce*.

4. Reflexiones de los alumnos sobre sus aprendizajes, las implicaciones éticas y los aportes sociales del proyecto

María José Galindo de la Torre

- Aprendizajes profesionales

La arquitectura, en mi opinión, es una carrera más práctica; en el ITESO no llevamos materias en las cuales desarrollemos una investigación tan profunda. Me pareció muy interesante que desde un principio se discutieron temas en clase y cada alumno tuvo la oportunidad de escoger la investigación que más le interesara. Trabajar en equipo siempre es un aprendizaje y lo tenemos que llevar en nuestra vida profesional, ya que cada persona tiene sus ideas, distintos análisis y reflexiones, pero me gustó la forma en la cual todo el equipo se apoyó con las ideas que cada uno aportó y esto al final se reflejó en los análisis personales de cada tema de las películas que vimos.

Al principio teníamos un tema muy claro, pero a lo largo de la investigación fue cambiando. Con esto me pude dar cuenta de que la investigación es parte fundamental de un trabajo, por ejemplo, en mi carrera muchas veces no nos damos cuenta de lo que pasa a nuestro alrededor por falta de investigación, pero creo que este PAP me ayudó, tanto a la parte creativa como a la parte teórica. Yo escogí el tema de la ciudad y la provincia en el cine mexicano, del cual hice un análisis de una película, esto me ayudó a darme cuenta de lo que realmente el cine transmite a las personas sobre la ciudad y la provincia, cómo se marcó un estereotipo de las personas por medio del cine y cómo muchas veces nos dejamos llevar por lo que escuchamos y vemos en la televisión, la radio y las redes sociales.

Para mí es importante destacar que este PAP me abrió a investigar otros temas que no había tenido la oportunidad de conocer. Creo que me llevo un gran aprendizaje profesional desde la investigación y los análisis personales. Me gustó trabajar en equipo y entender las ideas de mis compañeros, para así poder llevarlas a los ámbitos profesionales.

- Aprendizajes sociales

Comenzamos realizando una investigación sobre el contexto, después decidimos que era importante entender el sentido de pertenencia de la sociedad mexicana. Entender los puntos de vista de la sociedad mexicana desde el cine nos ayudó a realizar nuestra investigación. Cómo el sentido de pertenencia del mexicano se ha desarrollado con su historia, y creemos que el cine es una herramienta fundamental en donde se marcan aspectos sociales del mexicano en distintas épocas.

Me pareció interesante comprender, y es parte de mi aprendizaje, que los mexicanos estamos muy marcados por lo que vemos y lo que escuchamos. En el cine podemos ver distintas épocas del mexicano y cómo con el paso del tiempo esta sociedad y nuestra identidad va cambiando. Para mí fue muy interesante entender nuestro pasado y cómo por medio del análisis de las películas, hice mi propia reflexión del sentido de pertenencia del mexicano.

- Aprendizajes éticos

Creo que trabajar en equipo siempre es un reto, desde un principio nos dividimos temas, los cuales se fueron desarrollando a lo largo de la investigación, pero todos los integrantes opinamos sobre cada idea que se desarrollaba. Muchas ideas se tuvieron que cambiar, otras simplemente se iban arreglando. Era importante comentar con el equipo cuando alguien no estaba de acuerdo con algún tema en especial y así poder llegar a un acuerdo.

Queríamos que nuestra investigación fuera lo más clara posible, por eso se realizaron distintas revisiones con profesores del ITESO; hicimos también entrevistas, proyectamos algunas películas en distintas aulas del ITESO en donde

obtuvimos reflexiones y análisis de otras personas. Intentamos que siempre estuviera todo el equipo reunido, ya que estos puntos eran importantes para nuestra investigación. Con esto me pude dar cuenta de que no solamente es importante nuestro punto de vista en esta investigación, sino que el tiempo de los demás y las aportaciones de las demás personas también fueron parte fundamental de nuestro trabajo.

Mi experiencia PAP me ayuda a comprender que es importante siempre el trabajo en equipo, que no solamente nos tenemos que quedar con nuestras primeras ideas, entender otros puntos de vista siempre nos ayudará a ser mejores personas y a crecer desde el ámbito profesional y ético.

- Aprendizajes personales

Este PAP me ayudó a elaborar una investigación mucho más profunda sobre un tema realmente interesante, a convivir con distintas personas, a entender las ideas de profesionales y llevarlas a mi vida personal. Me ayudó también a ser más organizada con mis tiempos y entregas para así poder aplicarlo en mi vida personal y profesional.

En lo personal, no me había puesto a pensar en todo lo que podemos encontrar en el cine y su contexto, historia, estereotipos, ideas, personajes, directores; cómo todo esto lleva siendo algo muy importante para el estereotipo mexicano. Esta investigación me ayudó a saber más sobre el cine mexicano, a ponerme en contexto con lo que pasaba en la vida del mexicano en otra época, a entender por qué muchas veces los extranjeros tienen un estereotipo del mexicano muy marcado. También entendí cómo el cine realmente transmite lo que está pasando en la vida diaria, en donde siempre podemos encontrar violencia, desigualdad de clases, a la mujer mexicana, el hombre macho, la familia y la religión, y cómo todo esto a lo largo del tiempo va cambiando.

Creo que todo este aprendizaje lo puedo llevar a mi vida personal, poder hablar del tema con mucha más facilidad, no solamente de investigación sino lo que viví en todo el semestre con mi equipo y con las personas que nos ayudaron a que nuestra investigación fuera más interesante. Este PAP me ayudó a entender

que en el cine mexicano podemos encontrar distintos puntos de vista de cómo es realmente el mexicano y cómo con el paso del tiempo las personas cambian. Creo que de las películas que vimos, de muchas de ellas no tenía ni idea de su existencia, pero me gustó poder ver distintas películas de otras épocas y entender de qué forma las personas, los lugares, las ciudades cambian dependiendo a lo que se vive día a día.

Isabel Castiello Cisneros

- Aprendizajes profesionales

Esta investigación me sirvió mucho para ser consciente del país tan diverso y al mismo tiempo tan complejo en el que vivimos.

La arquitectura, además de tener una aplicación particular —casas, edificios, etc.—, es mucho más que eso. La planificación de ciudades, la traza urbana, las conexiones internas, los espacios públicos, etc., son los que en realidad moldean e impactan a una comunidad. Con el paso del tiempo se ha ido perdiendo la relación directa entre el hombre y su entorno, en nuestro caso la ciudad, y en las películas de la Época de Oro del cine mexicano, todavía vemos cómo los lugares de encuentro son espacios públicos como el kiosko, la plaza, la iglesia, el atrio, entre otros. Esto es un factor que, desde mi punto de vista, valdría la pena recuperar y trabajar. Con esto, además de vivir la ciudad, creo que se resolverían problemas actuales como la inseguridad, la contaminación y sobre todo aumentaría el nivel de vida, y yo creo que nosotros como arquitectos tenemos un alto nivel de responsabilidad en ello.

- Aprendizajes sociales

Esta investigación me sirvió para entender un poco sobre nuestro origen y sobre todo comprender cómo hemos cargado con ciertos estereotipos que probablemente no son, ni eran en ese entonces, nuestros ideales. Esto abre una posibilidad y una invitación para reflexionar, es algo que no deberíamos de cargar nada más porque ya es un “hecho” con el que hemos vivido, yo creo que vale la

pena entenderlo, digerirlo y criticarlo para tener más claro nuestro sentido de pertenencia y ser consciente de ello.

A lo largo del semestre se tomaron decisiones que moldearon la investigación de manera particular. La mayor complicación fue encontrar la forma de crear un vínculo entre el tema —la identidad en México a través del cine— y el AMG. Creo que el enfoque de la investigación nos limitó en ese aspecto, pero aun así es una investigación muy completa y totalmente arraigada al país y nuestra historia.

- Aprendizajes éticos

Es importante mencionar que el hecho de que sea un trabajo en equipo es siempre muy enriquecedor. Para empezar, los equipos se conformaron por personas que tenían intereses o inquietudes en común, en nuestro caso fue el cine y la identidad del mexicano. Con eso existe una amplia posibilidad de debatir y escuchar otros puntos de vista sobre un tema en común; esto es muy enriquecedor siempre en un trabajo, sobre todo de este tipo. Además, es importante saber trabajar de manera colectiva ya que siempre, ya sea en el ámbito académico, laboral, profesional, personal, nos veremos en la necesidad de trabajar en equipo, y por lo menos para mí, siempre es un reto.

Este PAP fue muy interesante, ya que es, en gran parte, interdisciplinario, y de esta manera tienes la oportunidad de escuchar muchas temáticas que probablemente yo no había tomado en cuenta. Además, siempre es muy interesante escuchar opiniones, críticas y puntos de vista de gente externa al trabajo, como los de nuestros compañeros de otras carreras y de los asesores. En lo personal, decidimos involucrar a más gente que pudiera asesorarnos en el tema como a Eduardo Quijano, Jorge Ayala Blanco y Bernardo García, todos ellos conocedores del tema y con amplias investigaciones que complementaron nuestro trabajo a lo largo del semestre.

- **Aprendizajes personales**

Desde el principio nos pusimos como objetivo que esta investigación llegara a muchas personas. Es por eso que como producto final decidimos hacer un ciclo de proyecciones de las películas que se analizaron, acompañados de una reflexión y crítica sobre el tema —estereotipo— analizado. Estos espacios fueron muy interesantes ya que la gente intervenía y daba su opinión sobre la temática propuesta, muchas de ellas son un tanto polémicas, por lo que se armaba un debate muy interesante.

Para concluir, lo que más me gustó de este PAP fue darme cuenta de que el cine puede ser tomado como base para hacer un análisis personal. Este medio de comunicación tan masivo expone suficientes elementos que dan lugar a un proceso de análisis y de autocrítica. Pero al mismo tiempo, creo que es un arma de dos filos, porque muchas veces no nos tomamos el tiempo de analizar y poner sobre la mesa los temas antes de digerirlos, por eso debería de ser sumamente cuidadoso lo que se muestra en pantalla, ya que puede llegar a crear un alto impacto en los espectadores, eso es lo más interesante del cine.

Inés Plasencia González Rubio

- **Aprendizajes profesionales**

Realizar un trabajo de investigación requiere de practicar análisis, síntesis, selección de datos y organizar una planeación previa, estos aspectos los pude desarrollar durante el proceso de investigación.

Antes de abordar el tema de investigación —que es el estudio de los estereotipos mexicanos plasmados a través de cine para entender el sentido de pertenencia de los mexicanos— tuve que investigar y comprender los conceptos con los que iba a trabajar, por lo que realicé una investigación previa para saber utilizar correctamente conceptos como sentido de pertenencia, estereotipos, arquetipos, identidad, Estado–nación, constructo imaginario, entre otros. De igual manera, tuve que hacer una investigación sobre la historia del cine hasta ahora para comprender cómo fue el cine en ciertos momentos para la formación de un

sentido de pertenencia y finalmente comprender un poco más nuestra actual relación entre cine e identidad. Después de esta investigación realicé el análisis sobre el estereotipo de la familia.

Como arquitecta estoy acostumbrada a generar un plan de proyectos, investigación de contexto y teoría, y finalmente comenzar con el proyecto. En este caso, el plan que se planteó se fue desarrollando y modificando según sus necesidades. El proyecto de investigación fue muy extenso, pero me sirvió para poder realizar como producto un análisis más detallado y afín al tema, que en mi caso fue la familia.

Nuestro objeto de investigación —los estereotipos representados en el cine— está estrechamente vinculado con el contexto social, político, económico, artístico, lo que nos ayuda a comprender un poco más al ser humano. Es este punto el que se vincula con la arquitectura, ya que la arquitectura es respuesta a un contexto y es para las personas.

- Aprendizajes sociales

La investigación que realizamos sobre el sentido de pertenencia incluye directamente a la sociedad mexicana. Analicé y reflexioné sobre el desarrollo del sentido de pertenencia del mexicano y cómo este sentido se demuestra a través de estereotipos. El cine ha sido un medio para difundir fenómenos sociales, símbolos, ideales y más, por eso utilicé el cine como medio. Me sirvió ver películas sobre la familia para poder estudiar ese concepto y comprenderlo en su pasado y presente.

Este documento es un medio para generar conciencia y reflexión sobre los estereotipos, los roles, nuestro sentido de pertenencia, y preguntarnos ¿Cómo nos identificamos como mexicanos? ¿Cómo ha cambiado nuestra identidad? ¿Qué es la identidad? ¿Qué fuerza tiene el cine como medio de conformación y cohesión social?, entre muchas otras preguntas que planteamos y buscamos responder.

Creo que para transformar a una sociedad de la manera más adecuada es necesario conocer su pasado histórico, entenderlo y generar una profunda

reflexión y crítica sobre ella. Un acercamiento a este pasado es por medio del cine.

- Aprendizajes éticos

Al comienzo de la investigación tenía una idea muy conceptual del resultado que quería, por lo mismo era muy extensa y ambiciosa. En el desarrollo de la investigación me di cuenta de que teníamos que acotar el tema y por eso escogimos que cada integrante del equipo tendría que estudiar con mayor profundidad un estereotipo solamente. Decidí no analizar una película solamente y todos los símbolos que en ella aparecen. Decidí escoger el símbolo primero porque de esa forma se puede hacer una comparación con otras películas y pude observar claramente el desarrollo de un símbolo a través del tiempo.

La familia es un tema muy complejo, por eso seleccioné algunas películas desde 1948 hasta el 2011 para tener puntos de comparación variados. Creo que de manera clara se puede entender cómo la familia en un principio tenía características similares a *Una familia de tantas*, de Alejandro Galindo, y hoy terminó por parecerse más a *La otra familia* de Gustavo Loza, es decir, que el modelo tradicional de familia se transformó en no tener un modelo fijo y correcto.

El trabajo de análisis e investigación me pareció que tienen un resultado muy rico. Se puede aplicar este método hasta en la arquitectura, para hablar de ella y para realizar proyectos. Me queda muy claro que el ser humano es muy complejo y carga un gran bagaje tanto como persona individual y como una sociedad. Entender un poco más los fenómenos que nos hicieron ser así hoy, va a influir en todo aquello que tenga que ver con la persona, es decir en todo.

- Aprendizajes personales

Este PAP me ayudó a formar un método de investigación, asimismo, a practicar el análisis crítico a películas y a sucesos sociales. Me hizo comprender muchas cosas sobre el mexicano y sobre mí misma.

Formulamos estereotipos todo el tiempo, como el de la mujer, el estudiante, la familia, el extranjero, el hijo, etcétera. Al comprenderlos y estudiarlos me pude

dar cuenta de que algunos de ellos nacieron o nacen sin fundamento y que todos los estereotipos están cargados de un significado histórico que puede —o no— ser real. Estos estereotipos se muestran recurrentemente en el cine —o hasta se crean ahí—, por lo que es importante tener una mirada crítica hacia las películas y no verlas como una verdad total.

Las sociedades están hechas de sujetos diferentes. Un acercamiento para entenderla es observar su desarrollo histórico y un medio para analizar el desarrollo histórico es el cine. Este proceso se utilizó para analizar estereotipos y para comprender el sentido de pertenencia que tiene el mexicano. Podemos concluir que México es un abanico de identidades, que están en constante cambio y evolución. Nuestro sentido de pertenencia como mexicanos se acota a los símbolos, que en su mayoría se han mostrado en medios como el cine y con los que nos sentimos reconocidos. El padre, la mujer y el joven son ejemplos de papeles que se han ido modificando junto con el cambio de la sociedad mexicana. El rol del padre autoritario de la época del Porfiriato ya no es acogido y aceptado como lo era antes, el rol del padre es ahora mucho más abierto a otras formas aceptadas de cumplir con ese papel, esto lo podemos notar en los papeles del padre en el cine de hoy. Así como este ejemplo, sucede con muchos otros símbolos y así seguirá sucediendo en el futuro.

Miguel Ángel Zúñiga Vega

- Aprendizajes profesionales

La formación de arquitectura en el ITESO en ningún momento se enfoca en el desarrollo de las habilidades de investigación académica, sin embargo, para mí es una habilidad importante que sí me interesa desarrollar. Por esta razón, hacer una investigación del cine mexicano fue un reto para todos nosotros. Es un tema que conocíamos poco y que fuimos descubriendo en la medida en la que nos íbamos involucrando con la investigación pero que nos trajo muchos aprendizajes.

En mi formación como arquitecto considero que es fundamental comprender la complejidad del país en el que vivimos para saber cómo incidir de la mejor manera desde nuestra profesión.

Es difícil explicar por qué siendo arquitecto me interesé por desarrollar una investigación que no tiene, en sentido estricto, nada que ver con la arquitectura. Sin embargo, no me arrepiento de que así fuera. Ahora comprendo mucho mejor la influencia de la cultura y del arte en la vida de las personas, así como el poder de los medios para determinar la mentalidad y el comportamiento de los individuos. La arquitectura debe comprender al sujeto en todo su contexto para poderle ofrecer espacios y vivencias de calidad, que comprendan la forma de vida, de pensar, de sentir de las personas a las que está dedicada. He ahí la importancia de la identidad y del sentido de pertenencia para la arquitectura.

- Aprendizajes sociales

La investigación que desarrollamos en este PAP fue una oportunidad para comprender mejor la historia de nuestro país, especialmente la relación del cine con la sociedad mexicana del siglo XX.

El cine es un medio importantísimo para comprender la historia y el contexto de México pues las películas son muestras de las formas de vida, de pensar y de actuar de la sociedad; son radiografías del pasado que podemos analizar como representaciones de un país que no nos tocó vivir pero que son las raíces de nuestro contexto actual.

Ahora puedo decir que conozco las bases del cine mexicano, que me dan herramientas para seguir haciendo interpretaciones y reflexiones a partir de este arte que fue tan importante para nuestro país. Además, a través del cine pude comprender aspectos mucho más complejos del sentido de pertenencia de los mexicanos y de cómo éste se fue desarrollando a partir de ideas que se planteaban desde el gobierno y desde quienes financiaban y pensaban las películas.

También descubrí que el cine de la Época de Oro tiene calidad cinematográfica que para su tiempo es de altísima calidad, en cuanto a los recursos visuales, técnicas de grabación y otros aspectos técnicos que hicieron que fuera un cine propositivo y relevante, algo que cambió totalmente mi idea de que era un cine de mala calidad.

- Aprendizajes éticos

Como parte de investigación y reflexión sobre el sentido de pertenencia del mexicano en el cine, desarrollé un ensayo sobre el estereotipo y el papel de la mujer en la sociedad mexicana del siglo XX, y específicamente de cómo las representan en el cine.

Este ensayo me ayudó a comprender con más precisión de dónde se derivan los pensamientos, comportamientos, ideologías y estereotipos en la mujer, que fueron determinantes en la conformación de las identidades de las mujeres e incluso muchos siguen vigentes.

Lo importante de esta investigación fue comprender, para cuestionar y criticar, qué de aquello que se nos estipula como lo “correcto”, lo “debido”, lo “decente” realmente favorece al desarrollo social de las mujeres en su colectividad, para ser capaz de romper con los estereotipos y las dinámicas que no lo favorezcan.

- Aprendizajes personales

La investigación fue muy importante para mí también en el aspecto personal. Durante mi vida he tenido la suerte de convivir con generaciones que vivieron en la época en la que se desarrolló la Época de Oro y gracias a lo aprendido y reflexionado durante esta investigación he podido comprender con más elementos y mayor detalle por qué son como son y por qué piensan como piensan.

Tener la posibilidad de estudiar las “identidades” del mexicano es comprender la sociedad en la que vivo, conocer a mis abuelos, a mis padres, a mis hermanos, a mis clientes. Desde mi profesión considero fundamental la comprensión social del contexto donde se proyectará. Cualquier arquitectura debe ser histórica para ser de calidad y para realmente repercutir positivamente en la vida de las personas.

6. Bibliografía

Aguilar, A. (2017). La realidad del cine mexicano hoy en día. *Gatopardo*. Recuperado de: <https://gatopardo.com/cultura/medios/la-realidad-del-cine-mexicano-hoy-en-dia/> el 30 de enero de 2019

Aguilar Camín, H. (2019). México y su España imaginaria. *Revista Nexos*. Recuperado 03 de abril, de: <https://www.nexos.com.mx/?p=41731>

Alfaro, Alfonso (2015) Identidades y Nacionalismos. *Revista Afluente*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM. Recuperado de: https://issuu.com/afluenterevista/docs/afluente4_identidades_y_nacionalism

Agudelo, Graciela (2015). La música y su historia en México. *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization - UNESCO*. Recuperado de: <http://www.iiih.com/sociedad/articulos/sociedad/sociedad-la-musica-y-su-historia-en-mexico>

Aguilera, C. (s.f.). Historia del cine mexicano durante los periodos presidenciales de 1896 a la actualidad. *Filmoteca UNAM*. Recuperado 28 marzo 2019, de: <https://www.filmoteca.unam.mx/pdf/cursos/historia-del-cine-mexicano.pdf>

Aurrecoechea, J. A. (2009). El cine y la Revolución Mexicana Filmografía. *Dirección General de Actividades Cinematográficas-UNAM*. Recuperado 29 marzo, 2019, de: <http://www.cineyrevmex.unam.mx/home.seam>

Ávila, Felipe (2019) El Zapatismo. Símbolo y realidad. *Revista Nexos*. Recuperado 05 de mayo, de: <https://www.nexos.com.mx/?p=41855>

Ayala Blanco, J. (1991). *La aventura del cine mexicano: En la Época de Oro y después*. México: Grijalbo.

Bartra, Roger (1987). *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo.

Benítez, C. (2010) La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo. *Nuevo Mundo*. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/58346> el 25 de octubre de 2014

Calderón, Martha Cecilia (2018). José Vasconcelos. Diferencia y continuidad del proyecto de nación. *Revista Digital Universitaria (RDU)*. Vol. 19, núm. 5 septiembre-octubre.

Calderón, Lucero (2015). “Los Olvidados”, 65 años de un clásico. *Excelsior*. Recuperado el 5 de mayo de: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/los-olvidados-65-anos-de-un-clasico/1055746>

Cano, Diana (2018). *Cine mexicano y música prestada*. Recuperado de: <http://correspondenciascine.com/2018/05/cine-mexicano-y-musica-prestada-reflexiones-en-torno-al-sonido/>

Cortés, J. L. (2017, 15 agosto). CDMX, a 121 años de la primera función pública de cine. *El Universal*. Recuperado 2 abril, 2019, de: <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/cdmx/cdmx-121-anos-de-la-primera-funcion-publica-de-cine>

Dávalos, Federico y Ciuk, Perla (2011), Historia del cine mexicano, publicado en *Diccionario del Cine Iberoamericano*. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo 5, pp. 698–724. Recuperado el 19 abril de: <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>

Engels, Friedrich (1884). El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado. *Edición digital Marxists Internet Archive*, 2017. Recuperado el 23 de abril de: https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/origen/el_origen_de_la_familia.pdf

Escalante, Pablo (2019) El primer contacto. México, *Nexos*, recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=40663>

Esteinou, Rosario (s.f.). Las relaciones de pareja en el México moderno. *Casa del Tiempo*. Núm. 26-27. Recuperado el 5 de mayo de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/index.php

Gallegos, José Luis (2015) El laberinto de nuestra identidad. *Afluente*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales–UNAM. Recuperado de: https://issuu.com/afluenterevista/docs/afluente4_identidades_y_nacionalism

Gutiérrez, N., Núñez, R., Gutiérrez, N., & Núñez, R. (1998). Arquetipos y estereotipos en la construcción de la identidad nacional de México. *Revista Mexicana de Sociología*, 60 (1), 81.

Gutiérrez, Reynaldo, Yamile, Karen y Román, Rosa Patricia (2014). *El concepto de familia en México: Una revisión desde la mirada antropológica y demográfica*. *Ciencia ergo–sum* vol. 23–3., noviembre 2016–febrero 2007. Universidad Autónoma de México, Toluca, México.

Gómez, Cano, Gerardo (2003, 5 septiembre). El cine mexicano y su época de oro. Durango, *El Siglo*. Recuperado de: <https://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10651.el-cine-mexicano-y-su-epoca-de-oro.html>

Gómez, Carlos (2018), FICG 2018: La actualidad del cine mexicano en números. *Sensacine*, México. Recuperado el 10 de mayo de:
<https://www.sensacine.com.mx/noticias/noticia-18560948/>

Gomezjara, Francisco A. Selene de Dios, Delia (1973). *Sociología del cine*. Secretaría de Educación pública. México.

Gonzalbo, Pilar (1992). “*La familia” y las familias en el México colonial*. Colegio de México, Centro de Estudios Históricos. México. Recuperado el 5 de mayo de:
<https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/download/944/944/>.

Gómez, R. D. (2011). *Multiculturalismo, cine mexicano e identidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Hernández, Millán, María Angélica (2004). *Investigación del factor que influye en la temática de producción del cine mexicano contemporáneo*. Puebla. Recuperado de:
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/millan_h_ma/capitulo_1.html

Holguín, Nadia (2017). Santa, la puerta de entrada del cine sonoro. *El Universal*. Recuperado el 19 de abril de: <https://www.eluniversal.com.mx/el-apunte/santa-las-puerta-de-entrada-del-cine-sonoro>

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (2006). Por fin: la Época de Oro en Más de cien años de cine mexicano. *Cine Mexicano*. Recuperado de:
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/epocaoro.html> el 11 de septiembre de 2014

Lagarde, Marcela (1996). *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y horas.

Lagarde, Marcela (1997). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas y locas*. México: UNAM.

Lagarde, Marcela (1998), *Identidad genérica y feminismo*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

Lanuza, Ana Laura, Casas, Belén (2017). La maternidad en el cine y la ficción contemporáneas. *SCIO. Revista de Filosofía* n 13.

Lara, Hugo (2006). El cine mexicano y la política de estatización (1970–1976) *Corre Cámara*. Recuperado 30 de marzo de:
http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=82

Lara, Hugo (2006). Disyuntivas del cine mexicano en los 80 (1982–1988). *Corre Cámara*. Recuperado 12 de abril de:
http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=84

López, Alfonso (2013). El “efecto distanciamiento” de Bertold Brecht. *Tendencias 21*. Recuperado el 3 de mayo de: https://www.tendencias21.net/pensar/El-efecto-distanciamiento-en-Bertold-Brecht_a62.html

McMahon, Barrie y Quin, Robyn (1997). *Historias y Estereotipos*, Madrid: Ediciones de la Torre.

Melche, Julia E. (1997). La mujer en el cine mexicano como figura fílmica y realizadora. *Revista de la Universidad de México*, 557, 24–27.

Mino, Fernando (2017), La épica intuitiva de Ismael Rodríguez. *Revista Icónica*. Recuperado 28 abril de: <http://revistaiconica.com/ismael-rodriguez/>

Negrete, Rafael (2014). El “distanciamiento” brechtiano, *Mito Revista cultural* 44. Recuperado el 3 de mayo de: <http://revistamito.com/el-distanciamiento-brechtiano/>

Paz, Octavio (1998). “De la Independencia a la Revolución”, *El laberinto de la soledad*, México: FCE.

Proceso (2006). Margarita López Portillo y el sexenio negro del cine. Revista *Proceso*. México. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/95853/margarita-lopez-portillo-y-el-sexenio-negro-del-cine>

Ramos, Samuel (1963). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Reyes, N. (2019, 1 abril). Ella inspiró la primera película sonora. *El Universal*. Recuperado 9 abril 2019, de: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/ella-inspiro-la-primera-pelicula-sonora?fbclid=IwAR3J1zPp7bfhRMj3M04Y8QldQ82mCApskt4Ak1vAZAqVqRNSu5-hzjISy2Q>

Rodríguez, Israel (2018). El cine del 68: Entre el festejo y la denuncia. *Letras Libres*. Recuperado 12 abril de: <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-cine-del-68-entre-el-festejo-y-la-denuncia>

Sosenski, Susana (2014). La comercialización de la paternidad en la publicidad gráfica mexicana (1930–1960). *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 48 UNAM. Recuperado el 6 de mayo de: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/moderna/vols/ehmc48/533.pdf>

Subirats, Eduardo (2018). *El muralismo mexicano: Mito y esclarecimiento*, México: Fondo de Cultura Económica.

Tarkovski, Andréi (2009). *Esculpir el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Torres San Martín, Patricia (1993). *Crónicas Tapatías del Cine mexicano*, Guadalajara: Doble Luna Editores e Impresores.

Tuñón, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939–1952)* (vol. 32). México: Colegio de México.

Tuñón, Julia (2008). *Ritos y ritmos urbanos en el cine de Emilio Fernández*. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/etudesromanes/1983>

Urrutia, Elena (1998). Las mujeres en la “edad de oro” de la cinematografía mexicana. *Revista de la Universidad de México*, 573–574, 70–72.

Usón, Víctor (2016). El monopolio que acabó con la época de oro del cine mexicano. *El País*, Recuperado 30 de marzo 2019, de: https://elpais.com/cultura/2016/05/13/actualidad/1463093939_519814.html

Vasconcelos, J., y González, L. G. (1944). *Breve historia de México*. Editorial Polis.

Wehr, Christian (2016). *Clásicos del cine mexicano*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Zambrano Pantoja, F. (1994). Cultura e identidad nacional, una mirada desde la historia. *Nómadas* (1). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115239005> el 11 de septiembre de 2014

7. Filmografía

1. Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!*, 1931
2. Fernando de Fuentes, *Allá en el Rancho Grande*, 1936
3. Emilio Fernández, *Enamorada*, 1946
4. Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres*, 1947
5. Alejandro Galindo, *Una familia de tantas*, 1948
6. Emilio Fernández, *Pueblerina*, 1948
7. Alberto Gout, *Aventurera*, 1949
8. Luis Buñuel, *Los olvidados*, 1950
9. Roberto Gavaldón, *La noche avanza*, 1951
10. Juan Ibáñez, *Los caifanes*, 1967
11. Leobardo López Aretche, *El grito*, 1968
12. Luis Alcoriza, *Mecánica nacional*, 1971
13. Arturo Ripstein, *El castillo de la pureza*, 1973
14. Roberto Gavaldón, *El hombre de los hongos*, 1976
15. Jaime Humberto Hermosillo, *Doña Herlinda y su hijo*, 1985
16. María Novaro, *Lola*, 1989
17. Alfonso Arau, *Como agua para chocolate*, 1991
18. María Novaro, *Danzón*, 1991
19. Antonio Serrano, *Sexo, pudor y lágrimas*, 1999
20. María Systach, *Perfume de violetas*, 2000
21. Gerardo Tort, *De la calle*, 2001
22. Alfonso Cuarón, *Y tu mamá también*, 2001
23. Fernando Eimbcke, *Temporada de patos*, 2004
24. Kenya Márquez, *Señas particulares*, 2007
25. Carlos Hegerman y Juan Carlos Rulfo, *Los que se quedan*, 2008
26. Samuel Kishi, *Luces negras*, 2009
27. Mauricio Bidault, *Aquí sobre la tierra*, 2011
28. Samuel Kishi, *Mari Pepa*, 2011
29. Alejandro Galindo, *Una familia de tantas*, 2011

30. Michel Franco, *Después de Lucía*, 2012
31. Duncan Bridgeman, *Hecho en México*, 2012
32. Carlos Reygadas, *Post tenebras lux*, 2012
33. Kenya Márquez, *Fecha de caducidad*, 2012
34. Amat Escalante, *Heli*, 2013
35. Alonso Ruizpalacios, *Güeros*, 2014
36. Mauricio Bidault, *Hasta el fin de los días*, 2014
37. Jorge Pérez Sola, *La tirisia*, 2014
38. David Pablos, *Las elegidas*, 2015
39. Julio Hernández Cordón, *Te prometo anarquía*, 2015
40. Tatiana Huezo, *Tempestad*, 2017
41. Natalia Beristain, *Los adioses*, 2017
42. Ernesto Contreras, *Sueño en otro idioma*, 2017
43. Chava Cartas, *Treintona, soltera y fantástica*, 2017.