

FACULTAD DE
DISEÑO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

F FACULTAD
D E **ARTES**

**EL CINE COMO IDENTIDAD HISTÓRICA Y CULTURAL DE UNA NACIÓN:
ANÁLISIS DE CINCO FILMES EMBLEMÁTICOS EN LA CINEMATOGRAFÍA
MEXICANA.**

Tesis para obtener el grado de

Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Lic. Hugo César Razo Valdivia

Director(a) de tesis

Dra. Lorena Noyola Piña

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, **Agosto, 2019. México**

La Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (IMACS) está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de Conacyt.

Agradezco a Conacyt como patrocinador del proyecto realizado como tesis de maestría durante el programa de estudio de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

ÍNDICE

Presentación	6
Introducción	10
Protocolo de investigación	14
Justificación	16
Antecedentes y Estado de arte	19
CAPITULO 1.- IDENTIDAD NACIONAL Y CINE	26
1.1.- Definiciones.....	26
1.2.- Identidad nacional en las expresiones artísticas.....	29
CAPITULO 2.- EL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO.....	34
2.1.- Definición de análisis.....	34
2.2.- Tipos de análisis cinematográficos.....	36
CAPITULO 3.- PROPUESTA DE DISEÑO METODOLÓGICO DE ANÁLISIS PARA RESCATAR VALORES IDENTITARIOS DENTRO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA.....	39
3.1.- El contenido argumental de la película.....	42
3.1.1.- El argumento.....	43
3.1.2.- Análisis del relato.....	45
3.2. – El contexto histórico de la película	46
3.2.1.- Lectura histórica de la película.....	47
3.2.2.- Lectura cinematográfica de la historia.....	48

3.3.- Representaciones culturales de la película	49
3.3.1.- Representaciones de los personajes	49
3.3.2.- Representaciones de los entornos.....	50
3.4.- Esquemas.....	52
CAPÍTULO 4.- ANÁLISIS DE CINCO PELÍCULAS PARADIGMÁTICAS APLICANDO EL DISEÑO METODOLÓGICO PROPUESTO.....	68
4.1.- <i>La Mujer del Puerto</i> (1933)	68
4.1.1.- Contenido argumental.....	69
4.1.2.- Contexto histórico.....	75
4.1.3.- Representaciones culturales.....	77
4.2.- <i>Vámonos con Pancho Villa</i> (1936)	81
4.2.1.- Contenido argumental.....	82
4.2.2.- Contexto histórico.....	88
4.2.3.- Representaciones culturales.....	92
4.3.- <i>Aquí está el detalle</i> (1940)	95
4.3.1.-Contenido argumental.....	96
4.3.2.- Contexto histórico.....	102
4.3.3.- Representaciones culturales.....	104
4.4.- <i>Los Olvidados</i> (1950)	108
4.4.1.- Contenido argumental.....	109
4.4.2.- Contexto histórico.....	115
4.4.3.- Representaciones culturales.....	118
4.5.- <i>El Lugar sin Límites</i> (1977)	121
4.5.1.- Contenido argumental.....	122

4.5.2.- Contexto histórico.....	128
4.5.3.- Representaciones culturales.....	131
Conclusiones	136
Bibliografía	145
Anexos.....	148

PRESENTACIÓN

El cine como identidad histórica y cultural de una nación: *análisis de cinco filmes emblemáticos de la cinematografía mexicana* es una investigación y propuesta de análisis que se realizó para la obtención del grado de Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad en la *Facultad de Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)*.

Los motivos personales que llevaron a la realización de esta investigación fueron, primeramente, reconocer la trascendencia e importancia identitaria de una serie de filmes que desde una particular observación engloban características que se establecen como parte del imaginario de identidad del mexicano en el cine. Por otra parte la curiosidad por realizar un diseño metodológico de análisis que abarque más allá del espectro cinematográfico, y que pueda servir para la clasificación de ciertos filmes a futuro, todo esto con la intención de resaltar la importancia y valor que algunas obras atesoran dentro de la amplia cinematografía nacional.

Las cinco películas que fueron analizadas dentro del proyecto de investigación fueron previamente seleccionadas entre un acervo bastante amplio, tomando como referencia una selección elaborada en 1994 por la revista SOMOS (#100), en la cual se convocó a diversos especialistas, académicos y cineastas a enlistar lo que ellos consideraban las "Cien mejores películas en la historia del cine mexicano". Para esta investigación se seleccionaron cinco títulos de dicho catalogo tomando como base los siguientes aspectos: se optó extraer cintas bastante bien posicionadas, se trató de elegir aquellas que englobarán algunas de las temáticas más frecuentes en la historia del cine nacional, y por último, se evitó ser repetitivo en el género o temática representadas en los filmes a analizar, tratando así de abarcar un espectro más amplio en el proceso de la investigación.

Las obras que se sometieron al análisis (y del cual posteriormente se explicará el proceso metodológico) se componen de: *Vámonos con Pancho Villa* (1936) de Fernando de Fuentes, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein y *Ahí está el detalle* (1940) de Juan Bustillos Oro.

En la primera parte del proyecto se detalla el protocolo de investigación, compuesto por las preguntas de investigación y objetivos utilizados durante el proceso, como subsiguiente se describen los antecedentes y el estado del arte referente a los estudios realizados de las películas expuestas.

El capítulo primero titulado *La identidad nacional* aborda los distintos conceptos utilizados para explicar el significado de Identidad, así como intentará ejemplificar como dicho concepto ha sido tratado en otras disciplinas artísticas.

En el segundo capítulo *El análisis cinematográfico* se plantea una aproximación a los distintos tipos de análisis cinematográficos, a la vez que definir el concepto mismo de análisis.

El capítulo tercero titulado *Propuesta de diseño metodológico de análisis para rescatar valores identitarios dentro de la obra cinematográfica*, propone, como su título lo menciona, un diseño metodológico de análisis cinematográfico basado en tres ejes principales: el contenido argumental, el contexto histórico y los valores culturales de la película.

Debido a la extensión e importancia de esta sección se da una explicación detallada del contenido de los subcapítulos en que se divide este apartado.

El contenido argumental de la película indaga en los aspectos teóricos que emplea la crítica especializada para analizar un film en sus elementos artísticos- cinematográficos, tomando como base uno de los dos pilares fundamentales de la construcción de una obra, el fondo (argumento).

El contexto histórico de la película aborda los estudios existentes en la relación entre Cine e Historia, tomando como base la división en dos campos, la lectura histórica de la película y la lectura cinematográfica de la historia.

Las representaciones culturales de la película se enfocan principalmente en los conceptos de cultura, representación y pertenencia reflejados a través de la película, sobre todo enfocado en aspectos nacionales.

A partir del cuarto capítulo *Análisis de cinco películas paradigmáticas aplicando el diseño metodológico propuesto* se da comienzo al análisis individual de cada una de las películas seleccionadas para esta investigación, utilizando una metodología estructurada con base a una sintetización de elementos obtenidos en los temas anteriores (argumental, histórico y cultural).

Iniciando con *El melodrama de cabaret: La mujer del puerto*, se enfoca en realizar un análisis pormenorizado de la película de Arcady Boytler concebida en 1933.

El drama revolucionario: Vámonos con Pancho Villa, donde se analiza el filme de 1936 realizada por Fernando de Fuentes con una fuerte carga histórica e ideológica.

La comedia de enredos: El humor en el cine mexicano: ahí está el detalle se enfoca en tratar la comedia picaresca de 1940, realizada por Juan Bustillos de Oro y protagonizada por el actor Mario Moreno "Cantinflas".

El drama urbano: Los olvidados, en dicho apartado se consigue desarrollar un análisis de la famosa película de Luis Buñuel, realizada en 1950.

El drama rural: El lugar sin límites aborda la polémica cinta de Arturo Risptein, producida en 1977 y por ende la más joven de las películas consideradas.

Por último se finaliza con los apartados de conclusiones, bibliografías y anexos.

INTRODUCCIÓN

La necesidad de que la sociedad se interese por conocer el acervo fílmico de su país es de vital importancia en esta época en que, debido a fenómenos globales y etapas posmodernas se va perdiendo de manera periódica la conciencia de identidad entre ciudadanos de una nación,

El cine desde sus orígenes se concibió como un lenguaje, que si bien se trata de un lenguaje universal, comienza a tomar las características propias del país donde es realizado, constituyéndose de esta manera como parte esencial de la cultura de la nación en que se realiza, en el caso mexicano dicha cultura es constantemente bombardeada por producciones extranjeras que permean en el imaginario colectivo con mucho más fuerza que las realizadas dentro de la entidad, por ende, nace la necesidad de resaltar aquellos atributos y características que puedan identificar a las generaciones actuales de la sociedad con los imaginarios representados en su filmografía.

Los medios de comunicación contemporáneos modelan la identidad; de hecho hay muchos estudiosos que piensan que están situados cerca del centro mismo de la producción de identidad. En un mundo transnacional tipificado por la circulación global de imágenes y sonidos, bienes y gentes, el número de espectadores de los medios de comunicación tiene un impacto muy complejo en la identidad nacional y en el sentimiento de pertenencia a un grupo (Shohat,1959:25)

Tomando como base el argumento de Ella Shohat (1959), y adecuándolo al contexto del cine como medio de comunicación hacemos referencia al papel educador que pueden representar las imágenes en movimiento dentro del contexto mexicano, pero habría que enfatizar que gran parte de las imágenes en movimiento que percibe el espectador nacional a través del cine son de manufactura extranjera, en particular norteamericana, el abuso de esta circunstancia conlleva a que se adopte una identidad poco emparentada a los entornos

regionales. En tal caso, indagar en los archivos cinematográficos de antaño recobra relevante importancia en estos tiempos, siempre y cuando se lleve a cabo de una manera eficiente y estructurada, concibiendo a la obra como un espejo conciliador entre generaciones, espejo que ofrezca una mirada, tal vez no objetiva, pero si imaginativa de la sociedad de aquellos tiempos.

Partiendo de estas observaciones es de vital importancia un proceso de reconocimiento de los rasgos de identidad al momento de realizar análisis cinematográficos, enfocándonos en tres factores torales, que para este proyecto son el argumental, el histórico y el cultural.

De esta manera se plantea en este proyecto la creación, y posteriormente la implementación de un diseño metodológico de análisis cinematográfico, para emplearlo en el análisis de cinco películas paradigmáticas en la historia de la cinematografía mexicana, para de este modo ir develando como resultado los rasgos identitarios presentes dentro de la obra.

Esta selección de películas paradigmáticas constituyen pilares fundamentales de nuestro acervo cinematográfico, cada una de ellas representan un hito en la historia del cine nacional por diferentes razones, ya sea debido a su género, temática o aportaciones estilísticas. Tomamos de referencia el concepto de Vicente Benett (2004) sobre las películas paradigmáticas, donde menciona que el valor paradigmático de una cinta se basa en la cualidad de ser actualizada y efectiva en distintas épocas y culturas:

Cualquier película puede ofrecer información histórica, sociológica o económica, sin embargo, solo algunas son capaces de transportar a un discurso estético los valores y símbolos de una cultura, incorporar las tensiones de la institución cinematográfica y ofrecer una reflexión innovadora con respecto a la tradición.
(Bennet, 2004:281)

Bajo estas aseveraciones se considera que los siguientes filmes cumplen con dichas características que las clasifican dentro del rango de paradigmáticas:

La Mujer del Puerto, 1933, Arcady Boytler. Adaptación libre del relato corto "Le port" del escritor francés Guy de Maupassant, pero contextualizado geográficamente al puerto de Veracruz, una de las primeras películas mexicanas en alcanzar el estatus de mítica, si bien no se trata de la primera cinta en abordar el personaje de la prostituta en el cine nacional, su representación influyó a que dicha temática posteriormente se convirtiera en un subgénero.

Sinopsis: Rosario, una joven campesina, se entrega por amor a su novio sin sospechar que él la engaña con otra. La decepción y el dolor por la muerte de su padre hacen que la joven huya de Veracruz y se convierta en prostituta. Una noche, Rosario conoce a Alberto, un marino del cual queda prendada. Tras pasar una noche de amor juntos, el destino les revelará una gran sorpresa.

Vámonos con Pancho Villa, 1936, Fernando de Fuentes. Basada en la novela homónima de Rafael F Muñoz, filme menospreciado el año de su estreno pero que actualmente es considerado paradigma del mejor cine nacional, el ser concebida años anteriores a la implementación de políticas de glorificación al movimiento de la revolución la dota de una postura crítica hacia el conflicto armado, en el año de 1976 investigadores de la UNAM encontraron un final censurado donde se sataniza la figura del caudillo Pancho Villa.

Sinopsis: Durante la revolución mexicana, un grupo de campesinos conocidos como "Los Leones de San Pablo" se unen al ejército de Pancho Villa. Después de algunas batallas, con más derrotas que victorias, el grupo se va reduciendo poco a poco hasta quedar solo dos: Tiburcio Maya y el joven "Becerrillo".

Ahí Está el Detalle, 1940, Juan Bustillos Oro. Comedia de enredos y sátiras que marcaron un parteaguas en la forma de concebir el cine de humor en México, los constantes giros de la trama y la creación de personajes estrambóticos definen uno de los guiones mejor trabajados de su época, lanzaría al estrellato a su protagonista Mario Moreno "Cantinflas".

Sinopsis: La confusión entre el perro "Bobby" y un gánster del mismo nombre desencadenan

una serie de enredos entre un celoso marido, su nerviosa esposa, una picara criada, una esposa abandonada con sus ocho hijos y el singular Cantinflas

Los Olvidados, 1950, Luis Buñuel. Ganadora del premio al mejor director en el Festival de Cannes de 1950 y catalogada como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, probablemente la película mexicana más analizada y referenciada en la historia del país, en gran parte debido a que el retrato que hace su director de la pobreza y marginación alcanzan elementos que sobrepasan el ámbito cinematográfico. **Sinopsis:** El Jaibo, un adolescente, escapa de la correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Junto con Pedro y otro niño, trata de asaltar a Don Carmelo. Días después el Jaibo mata en presencia de Pedro al muchacho que supuestamente tuvo la culpa de que lo enviaran a la correccional. A partir de este incidente, los destinos de Pedro y Jaibo estarán trágicamente unidos.

El Lugar sin Límites, 1972, Arturo Ripstein. Adaptación de la novela homónima del escritor chileno José Donoso, concebida en una de las épocas más difíciles para la realización de cine en el país, es una de las primeras cintas en retratar abiertamente la temática homosexual en México. **Sinopsis:** En el prostíbulo de un pequeño pueblo sobreviven La Manuela, un travesti, y La Japonesita, una joven prostituta, hija de un desliz de La Manuela con la fallecida Japonesa. Don Alejo, el anciano cacique del lugar, quiere comprar el prostíbulo para venderlo a un consorcio junto con el resto del pueblo. El regreso de Pancho, un joven camionero ahijado de Don Alejo, desata las tensiones entre los personajes.

PROTOCOLO DE INVESTIGACIÓN

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo podrían develarse los rasgos de identidad nacional dentro de una obra cinematográfica utilizando un diseño metodológico de análisis que contemple los factores históricos, argumentales y culturales?

HIPÓTESIS

Por medio de un diseño metodológico de análisis que contemple los aspectos históricos, argumentales y culturales se pueden desvelar aquellos elementos que marcan la trascendencia de una película y su relación con la identidad nacional del país que representa.

OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio para esta investigación será una selección de cinco películas consideradas paradigmáticas en la cinematografía mexicana, cada una de ellas representan algunas de las temáticas más frecuentes en el universo fílmico nacional.

Los títulos analizados serán:

- La mujer del puerto, 1934, Arcady Boytler.
- Vámonos con Pancho Villa, 1936, Fernando de Fuentes.
- Ahí está el detalle, 1940, Juan Bustillos Oro.
- Los olvidados, 1950, Luis Buñuel.
- El lugar sin límites, 1972, Arturo Ripstein.

OBJETIVO GENERAL

Analizar una selección de cinco películas emblemáticas de la cinematografía mexicana por medio de un diseño metodológico que contemple los factores históricos, argumentales y culturales para desvelar los rasgos identitarios existentes dentro de ellas.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- 1.- Analizar el valor del contexto histórico en las películas con base a los estudios de relación entre cine e historia.
- 2.- Analizar los criterios teóricos empleados para el análisis argumental cinematográfico.
- 3.- Analizar las representaciones culturales que integran cada película.
- 4.- Construir un diseño metodológico de análisis con base en los resultados obtenidos en los campos anteriores.
- 5.- Emplear el diseño metodológico obtenido para analizar cada una de las películas seleccionadas.
- 6.- Desvelar los rasgos de identidad nacional obtenidos en las películas a través del análisis realizado.

JUSTIFICACIÓN

El cine desde sus orígenes ha sido una herramienta de consolidación de valores culturales e identitarios en la sociedad, como lo dijera el cineasta ruso Sergei Eisenstein en cierta ocasión, " Toda sociedad recibe las imágenes en función de su propia cultura".

Actualmente dichos rasgos de identidades nacionales se comienzan a difuminar de manera constante, en gran parte debido a los fenómenos de la nueva era, ya sean globales, digitales, posmodernos o como se quieran clasificar. Lo que es un hecho es que el mundo actual rompe las barreras físicas de frontera, por lo menos en materia del pensamiento, nos identificamos más como ciudadanos del mundo que de un país en concreto. Esta aseveración no debería ser tomada con tono de preocupación, al contrario significaría un avance en el pensamiento global, el problema es que las identidades adoptadas no corresponden a una contribución democrática mundial de culturas, donde cada región aporta lo mejor de sus valores para enriquecer la identidad dominadora, al contrario, las identidades que terminan imponiéndose provienen siempre de una zona geográfica específica (Estados Unidos) que poco toma en consideración la opinión de otras culturas. Tomando en cuenta estas implicaciones se considera importante el reconocimiento de los rasgos identitarios nacionales como una pequeña contribución a la lucha que se da contra estos fenómenos desde las trincheras institucionales de la academia.

La justificación particular para realizar este proyecto nace de un apasionamiento personal por el cine, y lo que dicho arte representa dentro de la sociedad, esta curiosidad por explorar campos alternativos a la observación y la creación de filmes encuentran en el análisis cinematográfico un sinfín de panoramas para complementar una formación académica relacionada con esta disciplina.

La razón por la que se propone la división del análisis de los filmes en tres categorías como lo son: argumental, histórico y cultural, es porque opino que la separación en estos tres ejes responde a los principales cuestionamientos que automáticamente se debería hacer un espectador al sentir fascinación tras ver una cinta, estas cuestiones serían: ¿De qué trata la película?, pregunta que se responde citando el contenido argumental. ¿Cuándo fue realizada la película?, pregunta que se responde explicando el contexto histórico, y ¿Qué nos refleja la película como sociedad? pregunta que se respondería detallando las representaciones culturales, por ende el énfasis en utilizar los términos históricos, argumentales y culturales tan repetitivamente a lo largo del proyecto.

JUSTIFICACIÓN DE LA SELECCIÓN

La selección de películas a analizar en este proyecto se realizó tomando como base una lista elaborada en 1994 por la revista SOMOS (#100) titulada *Las cien mejores películas del cine mexicano*, de la cual se optó por elegir cinco títulos con base a los siguientes criterios:

1.- Elegir de preferencia dentro de los títulos mejor posicionados de la lista: Los cinco títulos seleccionados se encuentran entre las diez primeras posiciones en el listado; *Vámonos con Pancho Villa* ocupa la primera posición, *Los Olvidados* se encuentra en el segundo lugar, *La Mujer del Puerto* en el lugar número siete, mientras que *El Lugar sin Límites* y *Ahí Está el Detalle* en la novena y décima posición respectivamente. Cabe recordar que las jerarquías de posición solo fueron utilizadas de referencia para el proceso de selección, una vez en marcha el transcurso de la investigación se le otorgó la misma validez a cada uno de los filmes.

2.- **Que dichos títulos no repitan temática:** *Vámonos con Pancho Villa* pertenece al género del drama revolucionario, *Los Olvidados* es un drama urbano, *La Mujer del Puerto* pertenece al subgénero de melodrama de cabaret, *El Lugar sin Límites* constituye un drama rural y por último *Ahí Está el Detalle* se clasifica fácilmente como comedia de enredos. De esta manera se espera abarcar un espectro más amplio de resultados y no caer en el riesgo de sonar repetitivos en las conclusiones obtenidas.

3.- **Que dichas temáticas abordadas sean de uso frecuentes a lo largo de la historia de la cinematografía mexicana:** Cada una de los temas tratados en las películas seleccionadas constituyen algunas de las cuestiones y problemáticas más abordadas a lo largo de la historia de la cinematografía nacional. Ya sea desde distinto enfoque o bajo otro contexto las tramas principales suelen repetirse ineludiblemente.

ANTECEDENTES Y ESTADO DEL ARTE

En la industria fílmica Hollywoodense cada cierto tiempo el *American Film Institute* (Asociación independiente sin fines de lucro dedicada a la conservación y divulgación de material cinematográfico) elabora una lista que engloba lo que a su consideración son *Las 100 mejores películas de todos los tiempos*. Esta selección como es de esperarse no deja de estar fuera de polémica, en gran parte porque se le otorga un valor universal a un recuento meramente enfocado en la cinematografía norteamericana. Sin embargo, uno de los puntos trascendentales de este ejercicio es la acción que intenta resaltar las aportaciones culturales e históricas que contienen dichos filmes al haber destacado dentro de un acervo tan amplio como el que solo podría presumir la industria estadounidense (*El Ciudadano Kane*, 1941, de Orson Welles encabeza la primera posición desde hace décadas, relegando a segunda y tercera casilla a las memorables *Casablanca*, 1941, de Michael Curtiz y *El Padrino*, 1972, de Francis Ford Coppola).

De igual manera revistas impresas y electrónicas como *Times*, *La Monde* o *Cachiers Du Cinema* han elaborado sus respectivos listados, cada uno siguiendo sus propios parámetros y criterios.

En México la primera ocasión que se llevó a cabo dicha dinámica fue en el año de 1994. Con motivo de su edición número 100 la revista de información y variedades *SOMOS* reunió a diversos especialistas en el campo de la teoría cinematográfica para seleccionar las “*100 mejores películas del cine mexicano*”. Entre los invitados a colaborar en este proyecto se encontraron cineastas, críticos, académicos e historiadores de la talla de Jorge Ayala Blanco, Tomás Pérez Turrent, Gustavo García, Carlos Monsivais, e incluso el cinefotógrafo Gabriel Figueroa, solo por mencionar los nombres más conocidos. Dicho listado constituyó el primer ejercicio de esta naturaleza en el país, y aunque el resultado no deja de ser debatible, nadie

pone en duda la autoridad y conocimiento de los especialistas convocados a realizar el recuento.

En primer lugar se posicionó el filme *Vámonos con Pancho Villa*, 1936, de Fernando de Fuentes, drama revolucionario que cuestiona los principios que llevaron a la sociedad mexicana a la lucha armada. En segunda posición fue relegada la emblemática cinta de Luis Buñuel, *Los Olvidados*, 1950, retrato crudo de la marginación en México, y que es de las pocas cintas en ser consideradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Sucesivamente aparecen distintos títulos llamativos a lo largo del listado, conjugándose en una misma selección títulos memorables e identificables por la memoria colectiva del ciudadano (como el clásico humorístico *Ahí Está el Detalle*, 1940, de Juan Bustillos Oro) con otros que encontraron en este ejercicio un vehículo apropiado para ser rescatados del limbo del olvido (sería el caso de los dramas; *La Mujer del Puerto*, 1932, de Arcady Boytler, y *El Lugar sin Límites*, 1972, de Arturo Ripstein). Esta labor de rescate sería posiblemente el atributo más grande en la acción de realizar este tipo de selecciones, independientemente de la jerarquización de valor que dicha lista asigna.

En el ámbito editorial existen distintitas publicaciones en relación al estudio del cine en México, la gran mayoría de ellas enfocadas al repaso histórico de la evolución de dicho arte en el país, algunas otras publicaciones se enfocan en diseccionar estereotipos, tendencias y lugares comunes dentro de los universos fílmicos, pero de entre toda la gama de autores cuya carrera profesional se ha enfocado específicamente en el estudio del cine podríamos destacar algunos trabajos notoriamente más completos, cuyas revisiones filmográficas abarcan panoramas muy extensos, ya sea en cuestiones temporales o temáticas, como lo son el trabajo realizado por Jorge Ayala Blanco en su colección "*Abecedario del cine mexicano*" o el que realiza Emilio García Riera en la colosal *Historia documentada del cine mexicano*.

En el caso de Jorge Ayala Blanco, famoso catedrático del *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM)*, su trabajo consiste en una serie de publicaciones que el mismo bautiza como “*Abecedario del cine mexicano*”, cuya primera publicación se dio con *La aventura del cine mexicano*, (Era, 1968). Dicho texto es considerado por muchos como el primer estudio formal crítico e histórico sobre cine nacional, enfocando dichas observaciones al análisis de arquetipos, mitos y temáticas recurrentes en la filmografía, muy en específico a la época de oro del cine mexicano (periodo que abarcan las décadas de los cuarentas y cincuentas). Posteriormente, tras el éxito obtenido del autor y las expectativas por parte de los lectores de que continuara con dicho ejercicio su obra se ha ido secundando periódicamente con posteriores títulos que siguen la misma línea de observación, todos enfocados en el análisis histórico- crítico de ciertas películas correspondientes a dicho periodos, hasta el momento ésta serie de libros va en su onceava volumen, citando algunos de los más relevantes se encuentran; *La búsqueda del cine mexicano* (Era, 1974), donde analiza las producciones nacionales concebidas tras la época de oro, en particular las realizadas entre 1968 y 1972. Subsiguiente aparecieron *La condición del cine mexicano* (Posada, 1968), donde analiza el periodo de la década de los setenta, el periodo más convulso en la historia de la cinematografía. Seguido por *La disolvencia del cine mexicano: Entre lo popular y lo exquisito* (Grijalbo, 1991), publicación donde teoriza sobre los componentes y las contrapartes del cine de los ochenta. Con *La eficacia del cine mexicano* (Grijalbo, 1996), aborda el nacimiento del nuevo cine mexicano (nombre con el que se acuñó al cine que nace a partir de la década de los noventa, en pleno auge del Salinismo). En *La fugacidad del cine mexicano* (Océano, 2001), analiza las producciones nacionales del nuevo milenio, hasta el momento esta serie totalizadora va en su décimo título llamado *La justeza del cine mexicano* (UNAM,2011), donde analiza el cine contemporáneo realizado entre 2006 al 2010.

Otro de los trabajos que se tomarán como referencia es el que realiza el escritor e historiador Emilio García Riera en sus textos de recopilación historiográfica titulados *Historia documentada del cine mexicano* (Era,1969), serie de publicaciones titánicas que constituyen una especie de fichero técnico y de información de un gran número de filmes relevantes en ciertos periodos de tiempo. La primera publicación de estos escritos ocurrió en 1969, y se ha ido extendiendo hasta alcanzar hasta el momento los 18 tomos, abarcando la producción cinematográfica nacional más destacable desde 1929 hasta 1976. A diferencia del *abecedario* de Ayala Blanco el trabajo de García Riera suele ser más sintetizado y concreto, priorizando (como buen historiador) la recolección de datos e información al análisis particular de los filmes.

En el campo hemerográfico se resalta una serie de publicaciones realizadas por *Editorial Clío* que constituyen crónicas ilustradas sobre las distintas épocas que ha recorrido el cine nacional a través de los años, la primera de estas publicaciones surge con *Albores del cine mexicano*, (1996, Dávalos Orozco, Federico), investigación documental y fotográfica que recopila información desde 1986 (año de la llegada del cinematógrafo a México) hasta la etapa previa a la época de oro. Continuando con esta serie aparece *La época de oro del cine mexicano*, (Clío, 1997, García, Gustavo y Rafael Acuña), crónica ilustrada que se enfoca en la esplendorosa y productiva época de oro del cine nacional. La trilogía de publicaciones cierra con *Nuevo cine mexicano* (Clío, 1997, García, Gustavo y José Felipe Coria), donde analizan la etapa actual del cine, abarcando desde el cine de la década de los setenta hasta el realizado en los noventa (década de la publicación de la revista).

Si bien todos estos textos sirven de ilustración y complemento para el proceso de la investigación, aunado a las aportaciones cuantiosas que se puedan desprender de sus contenidos, la información obtenida a través de ellos no deja de ser generalizada y manejada

desde perspectivas muy ajenas a los objetivos generales y propósitos planteados en este proyecto.

En el ámbito académico se han encontrado investigaciones enfocadas en el análisis particular de algunos de los títulos seleccionados para este proyecto, pero teorizadas desde diferentes enfoques, en específico la película de interés *El Lugar sin Límites* es en quien se basan los trabajos académicos encontrados, las tesis fueron localizadas en plataformas digitales institucionales de UNAM, a continuación se enlistaran los proyectos encontrados:

La performatividad del género en El lugar sin límites de Arturo Ripstein, Aguirre Barrera, Dulce Isabel, 2010; Ensayo para la obtención del título de Maestría en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) donde teoriza los elementos que componen la película desde una perspectiva de género.

La narratividad en El lugar sin límites: Análisis de la novela de José Donoso y la película de Arturo Ripstein, Granados Garnica, Víctor Manuel, 2004; proyecto para la obtención del título de Maestro en Letras Latinoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que teoriza, igual que el trabajo anteriormente mencionado, sobre las diferencias existentes entre la novela y la adaptación al cine, solo que en esta ocasión desde enfoques narrativos más específicos.

En cuanto al tema de identidad en el cine nacional se encontró el registro de una tesis doctoral en la UNAM titulado *La construcción fílmica de nación: análisis desde dos encuadres: las estilísticas del cine clásico y las formulas contemporáneas*, García Benítez, Carlos, 2015; Esta tesis para la obtención del grado de Doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) aborda los elementos que construyen la noción de nación a través del cine.

Muchas de las publicaciones, investigaciones y actividades mencionadas anteriormente abordan el tema del cine nacional desde distintas perspectivas que pueden emparentarse con

la investigación de este proyecto, ya sea por tratar los valores paradigmáticos de algunas obras, ya sea por enfocarse en el análisis de alguna película en concreto o por abordar los componentes que marcan la identificación de nación a través del cine, aun así se considera que a pesar de similitudes los proyectos anteriormente mencionados toman un camino y enfoque distinto a lo que esta investigación desea enfocarse, como se ha planteado anteriormente a lo largo de este protocolo es que este proyecto contribuirá no solo al rescate de valores identitarios en las obras seleccionadas, sino que plantea aportar a futuras averiguaciones la propuesta de diseño metodológico de análisis.

CAPÍTULO 1.- IDENTIDAD NACIONAL

1.1.- DEFINICIONES DE IDENTIDAD NACIONAL

A lo largo del tiempo se ha abordado de manera muy profunda sobre el tema de la Identidad, tanto se ha tratado dicha cuestión que, dependiendo del enfoque desde donde sea observado más que concretizar un concepto específico se diversifican sus significados abriendo una extensa gama de ejemplos referentes al asunto, con esto se quiere argumentar que el tema de Identidad modifica sus interpretaciones dependiendo la disciplina desde donde se observe, por ejemplo; si hiciéramos la pregunta básica ¿Qué es la Identidad? a distintos especialistas de disciplinas diferentes, ya sea un antropólogo, sociólogo o teórico del arte, las respuestas que dichas personalidades nos darían variarían considerablemente, si bien habrá consensos y similitudes a la hora de hacer ejemplificaciones, la definición como tal gozará de diversas alteraciones, esto no significaría que algunas de las definiciones sea errónea, o que alguna de las disciplinas mencionadas carezca de fundamentos, simplemente ilustra la complejidad del término mencionado. Dicha complejidad no significa que sea difícil de abordar, al contrario, su rica variedad de interpretaciones contribuye a que sea un tema que pueda analizarse desde distintos enfoques, dando como resultado un vasto acervo de interpretaciones que al contrario de dificultar su entendimiento lo nutre.

Se podría entender el concepto de Identidad como "Aquellos elementos o características que hacen que un individuo o grupo de individuos se sienta miembro de una comunidad, nación, clase o etnia".

Al anexar a este concepto el adjetivo Nacional las dimensiones de interpretación se acortarán un poco más, aun así, dependerá mucho de la entidad geográfica a la que se haga referencia para aterrizar el rumbo que tomaría el estudio. Una muestra de esto sería que no es lo mismo abordar la identidad de una nación europea que la de una africana, o de una

nación de Latinoamérica a una ubicada en América del norte. El factor esencial que determina estas disyuntivas será por ende el término Nación.

Para abordar las implicaciones que conlleva el concepto de Nación primero tendríamos que saber diferenciarlo del concepto de Patria, dado que la confusión entre ambos términos puede llevar a un erróneo manejo de conceptos como si se tratará de sinónimos, siendo que sus particularidades son diferentes. Realizando una pertinente aclaración entenderemos por Patria como el lugar de nacimiento o lugar de origen y Nación como una identificación de un espacio geográfico y cultural más amplio. (Blancarte,1994:131)

Tratando de ser más claros en este planteamiento, el término Patria" consistiría meramente en una zona geográfica cuyos límites territoriales se establecen de manera jurídica, en el caso del termino Nación se incluirán otros factores implícitos que van desde lo cultural, lo histórico e incluso lo psicológico.

Volviendo al caso de la identidad nacional mexicana, podremos encontrar distintos estudios que ilustran la complejidad de encontrar una respuesta concreta que defina aquellos rasgos que nos caracterizan como mexicanos, dichas interpretaciones tienden a diferir dependiendo el punto de vista desde donde sea observado. Por ejemplo, en diversas ocasiones se le ha querido asignar una explicación al concepto desde posturas intelectuales muy rígida, las cuales, aunque muchas resulten idóneas gran parte de la ciudadanía no asimila o logra apropiarse de ellas en su día a día, Roberto Blancarte lo define de este modo:

La formación de la conciencia nacional es un problema ligado básicamente a un esfuerzo intelectual muy preciso e intencional, y por otro, puede haber una diferencia entre dichas elites intelectuales y las masas populares en la forma de concebir esta identidad nacional. (Blancarte, 1994:19)

La búsqueda de la identidad nacional mexicana es comúnmente confundida con una alegoría a lugares comunes y estereotipos sobre el carácter del mexicano, en su mayoría gran

parte asociados a concepciones centralizadas, al hablar de centralizadas se refiere a la tendencia de generalizar las características de la zona centro del país con las de la República entera. Identificando de esta manera automáticamente al mexicano como el charro, el azteca o con el peladito capitalino cuando en realidad la diversidad de elementos que podrían caracterizar a un mexicano suele ser más plural y por ende más compleja. Tal es el caso de como el lazo con el indigenismo azteca y la conquista española se ha convertido en el parámetro de vinculación predilecto para dar punto de partida a los estudios de identidad en el país, ignorando a las zonas limítrofes, tanto Sur como Norte, lugares donde ese nexo no suele ser tan directo (la frontera Sur siempre se ha identificado más con la cultura maya, mientras que en la frontera Norte los vínculos de identidad están más ligados a la interacción migratoria de nacionales y extranjeros)

En todo caso, independientemente de limítrofes geográficos, como mexicanos si contamos con ciertas peculiaridades que nos identifican como una nación integral. Dichos elementos, ya seamos del Norte, Sur, Este u Oeste, se han impregnado en el imaginario colectivo con tal fuerza que es innegable una identificación. Estas particularidades van desde un lenguaje común para comunicarnos (si bien el país cuenta con muchos dialectos, el español es considerado el idioma oficial), una historia nacional inculcada oficialmente dentro de los programas educativos, valores humanos en común entre los ciudadanos, costumbres arraigadas, hábitos, etc. Como lo mencionara Blancarte:

En todo caso, sea en términos religiosos y seculares, esta lucha por demostrar que no se es extranjero, que se tienen raíces en lo nacional, muestra la necesidad de todos los grupos de obtener su carta de naturalización y reafirmar sus lazos con lo que se considera la verdadera y auténtica nacionalidad mexicana. (Blancarte, 1994:28)

La investigadora Ida Rodríguez Pamprolini argumenta que las primeras ideas de concepción de Nación en México tienen sus orígenes en el siglo XIX, poco después de su independencia de la corona española, la autora deduce:

Las primeras generaciones del siglo XIX se encontraron, improvisadamente, con la responsabilidad de formar una nación. Existía, como es natural, una tradición, pero era la tradición odiada, la incómoda, la que había ocasionado el atraso en las colonias con respecto a los países más adelantados de la tierra como eran los Estados Unidos, Inglaterra y Francia, y es hacía ellos que se dirigen las miradas. Hay que imitarlos, hay que vincularse culturalmente a ellos y desprenderse de todo lo que ostente el sello español. (Rodríguez Pamprolini,1964:15)

A partir de esta desvinculación de las raíces españolas es que se comenzó a construir una base identitaria oficial que enlazaría un pasado indígena, más artificial que autentico, con la imitación de sistemas gubernamentales aplicados en otros países considerados potencias culturales del momento. Negando tajantemente más de trecientos años de existencia colonial:

Esta incómoda situación que vivió el hombre del siglo XIX de pisar terreno poco firme y movedizo, ya que repudiaba las bases de su sistema de vida tradicional porque no correspondían a sus necesidades, sin haberlas sustituido por otras propias que lo satisficieran, lo condujo a buscar a su alrededor todo aquello que pudiera servir de base y fundamento sobre el cual levantar el edificio de la nueva nación. (Rodríguez Pamprolini,1964:19)

El objetivo principal de la investigación no es el redescubrir el significado de la identidad nacional mexicana, sino el encontrar y posteriormente desvelar aquellos rasgos identitativos nacionales contenidos dentro de las obras cinematográficas.

1.2.- LA IDENTIDAD NACIONAL EN LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS

El arte ha desempeñado un papel preponderante en la difusión de las identidades de naciones enteras, muy en específico expresiones artísticas como la literatura y la pintura han

aportado significativas contribuciones a la construcción de rasgos identitarios, ya sea de manera directa o indirecta las aportaciones del arte en este campo han sido inconmensurables.

En el caso de la literatura, su capacidad de profundidad y concentración por parte del lector ha servido para conocer a fondo los comportamientos e idiosincrasias de las sociedades de muchas naciones (Bordat,2010), ya que por medio de los ejercicios narrativos que incorpora se han llegado a comprender actitudes, lenguajes y costumbres de distintas nacionalidades, esto se obtiene en gran medida por medio de las descripciones de los personajes y los lugares en donde acontece la narración.

En la pintura la construcción de la identidad deriva principalmente gracias al poder estético de la imagen, por medio de los lienzos y trazos se han podido expresar estéticamente los rasgos identitarios de naciones y épocas con una gran exactitud, e incluso la cualidad de la pintura de ofrecer propiedades simbólicas dentro de la misma imagen ayudan a comprender situaciones y contextos específicos que el autor intentó plasmar dentro de la obra.

Pero es hasta finales del siglo XIX que una nueva expresión artística nace, la cinematografía, con ello una nueva vía de difusión de rasgos identitarios. El cine marcaría nuevos parámetros en la concepción de las identidades de las naciones, y esto es debido a su capacidad de penetración en masa, aunado a ciertas características propias de las imágenes en movimiento; por ejemplo, si se le compara con la literatura el cine cuenta con una capacidad más efectiva de transmitir una cantidad de información en un lapso más breve de tiempo. En comparación con la pintura, el cine cuenta con una cualidad de amplia difusión (difusión sin barreras) que lo hace ser captado por un gran número de personas, en diversas

salas, en distintos lugares y tiempos, sin estar atado al espacio específico del museo o de la exposición.

Otra de las cualidades más relevantes que tiene el cine es la de mostrar, a través de sus imágenes en movimiento, una narración totalmente completa, alternando la profundidad de la literatura con el impacto estético de artes visuales como la pintura y la fotografía. Como lo citará Vicente Benett:

Lo más importante es que el resultado de esa experimentación será un tipo de discurso artístico en el que se entrelazan dos elementos hasta entonces alejados. De una parte, una tradición cultural que sirve para dar sentido a nuestra realidad: la narración. Por otra parte, una máquina producto de la revolución industria: el cinematógrafo. Actuar esta máquina a la narratividad permitiría que el cine se convirtiera en un fenómeno social de primera magnitud. (Benett, 2004:50)

Estas cualidades no son mencionadas con la intención de menospreciar otras disciplinas artísticas, al contrario, se expresa un enorme respeto a las diversas expresiones del arte, y no se descarta que algún otro estudio enfocado a dichas disciplinas pueda demostrar su tremenda capacidad para resaltar los rasgos de identidad de las naciones, pero al tratarse esta investigación del campo cinematográfico es necesario inclinar la balanza hacia nuestro campo de interés en dichas comparaciones. Como lo mencionará Francesco Casetti:

Mientras con un libro puedo moverme libremente, detenerme, volver atrás o comparar dos enunciados, en el cine me encuentro inevitablemente sometido a la concatenación de las imágenes, al flujo sonoro, a su ritmo alejado. El film se desarrolla externamente a mí, sin ninguna intervención de mi parte. (Casetti, 2010:19)

Tales son los atributos del cine como constructor de las identidades nacionales de muchos países que no podría negarse, por ejemplo, las grandes aportaciones del cine de Akira Kurosawa en la construcción del imaginario japonés medieval, o el caso de la Italia onírica y romántica que construyó Federico Fellini a lo largo de sus filmes.

Parte de esto es debido a la capacidad del cine de llevar a la mente del espectador a una serie de procesos mentales únicos al momento de visualizar la película, dichos procesos logran una repercusión tan fuerte que los contenidos de las imágenes proyectadas se quedan grabados rápidamente en el imaginario del espectador, ya sea consciente o inconscientemente. Bordwell explica que dicho proceso parte de una manipulación de factores:

La imagen mental de un pájaro es un esquema para el reconocimiento visual, y el concepto de una frase bien construida funciona como un esquema en la percepción del habla (...). Un estudio constructivista consideraría, en consecuencia, el visionado de películas como un proceso psicológico dinámico, que manipula una diversidad de factores: 1.- Capacidades perceptivas; 2.- Conocimiento previo y experiencias; 3.- El material y la estructura del propio filme. (Bordwell, 1996:31)

En el caso mexicano, el arte ha moldeado, por medio de distintas técnicas y estilos, muchas características que representan nuestra identificación como mexicanos, aun cuando dichas representaciones han sido cambiantes a lo largo de los años, mutando constantemente por la influencia de las construcciones impuestas por el Estado, de esta forma se ha transitado de un enfoque modernista europeizante (en el caso del porfiriato), o un nacionalismo con tinte social y raíces campesinas (promovido por los gobiernos posteriores a la revolución), a un híbrido entre modernización y nacionalismo (las nuevas vanguardias que surgieron a mediados del siglo XX).

Así como lo hiciera Fellini o Kurosawa, México también cuenta entre su filmografía con prestigiados artistas audiovisuales que aportaron no solo a la difusión, sino también a la construcción de los imaginarios de identidad. No se podría hablar de identidad nacional en el cine sin mencionar los nombres de directores de la talla de Emilio "El Indio" Fernández, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón; de cinefotógrafos como Gabriel Figueroa o Alex

Philips; o estrellas de la pantalla como María Félix, Pedro Infante, Pedro Armendáriz, solo por citar algunos de los nombres más resonantes de la historia fílmica nacional.

Muchas de las películas en las que participaron algunas de estas personalidades traspasaron las fronteras del país con enorme éxito, formando construcciones imaginarias en el extranjero acerca de las cualidades que nos definían como mexicanos, de la misma manera en que en México atribuimos ciertas características a los ciudadanos de otra nación basándonos en los elementos que observamos en su cine (volviendo al ejemplo de Kurosawa y Fellini).

El cine, como arte de las imágenes en movimiento hace que dicha propagación de elementos culturales se potencialice debido a las características mencionadas. En el caso mexicano, el cine ha reforzado la aceptación de la sociedad a una identidad propia por medio de la visualización constante de dichos elementos a través de la pantalla:

Las imágenes proyectadas en la pantalla a grandes públicos favorecieron el reconocimiento de lo mexicano y los discursos verbales, evidentemente, hicieron otro tanto. Si la literatura, la pintura y la fotografía hablan, ciertamente, captado y fijado a la nación, el cine la puso en movimiento. (García Benítez, 2008:301)

De tal manera la sociedad mexicana encontraba una identificación apacible hacia los personajes que aparecían en los filmes, sus formas de hablar, de comportamiento y vestimenta de los individuos vistos en pantalla se asimilaban con las formas cotidianas del ciudadano real, o al menos esto era lo que el ciudadano real pensaba. No existía esa desvinculación entre lo real y lo imaginario.

Esta desvinculación entre realidad e imaginarios conllevó a que poco se cuestionara sobre lo verosímiles que podrían ser los elementos vistos a través de la pantalla, ¿Esos aparentes comportamientos mostrados por los personajes eran realmente basados en comportamientos

de ciudadanos reales o se estaba recurriendo a estereotipos? dicho de otro modo, se estaba recurriendo a ese lugar común y fácil de implementar que es el cliché.

Una de las formulas discursivas para anclar la identidad nacional consistió en llevar a la pantalla cinematográfica los hábitos y las prácticas cotidianas con el propósito de subrayar cierta exclusividad colectiva. Las historias dejaban de ver, entre otras cosas, los vestidos, los lenguajes y conflictos que padecían los personajes. De esta manera reconocía lo propio y se ubica la otredad. (Benítez 2008:302)

Lo impráctico en el abuso del cliché y de los estereotipos es que contribuyen a moldear una identidad, si bien no del todo falsa, sí errónea y hasta cierto punto estática. Con estática se refiere a que no avanza junto con las transformaciones sociales que devienen tras el paso de las modernidades. Ejemplo de ello es que en la década de los cincuentas y sesentas algunas de las ciudades importantes de la Republica habían alcanzado un grado de modernidad y vanguardia notorios mientras que el espectador seguía prefiriendo ver películas de charros, pues eran estos mexicanos con sombrero y pistola en mano más afines a su mexicanidad. Como lo describe Ella Shohat (1959). "Los modelos narrativos en el cine no son simplemente microcosmos que reflejan los procesos históricos; son también coordenadas de experiencias a través de las cuales la historia puede ser escrita y la identidad nacional figurada" (pág. 118).

CAPÍTULO 2.- EL ANÁLISIS CINEMATográfico

2.1.- DEFINICIONES DE ANÁLISIS CINEMATográfico

Antes de hablar de los patrones que se utilizaron en la investigación para diseñar el método de análisis cinematográfico primeramente se debe definir el concepto de análisis, así como sus funciones principales. Según el concepto de análisis de Francesco Casetti:

Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consiente en su descomposición, y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento (...) en suma, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa. Cuál es su mecanismo. (Casetti, 2010:17)

Con esto se entiende que la finalidad principal del análisis es poder observar a detalle los mecanismos que complementan un objeto de estudio, en este caso dicho objeto de estudio se entiende meramente como la obra cinematográfica.

El análisis cinematográfico es una herramienta muy importante para conocer a detalle los aspectos más importantes de un filme, a lo largo de los años se han propuesto diferentes métodos para deconstruir el filme, dichos métodos de análisis varían dependiendo los objetivos deseados, y estas variaciones se demuestran tanto en las fases a seguir como en los enfoques desde donde se observa.

Para poder llevar a cabo un análisis pertinente sobre un filme, primero se debe tomar en cuenta aquellos aspectos que se desea analizar, pues una de las capacidades de esta implementación es que puede tomar elementos de otras disciplinas ,como ejemplo, si lo que se desea es enfocarse en los aspectos sociales contenidos en el filme se puede llevar a cabo un análisis desde la perspectiva sociológica, así mismo si se desea indagar en los comportamientos y actitudes internas de los personajes se podría implementar un análisis psicológico, y así sucesivamente, las metodologías para el análisis se convierten en variables dependiendo del objetivo a alcanzar.

Lo que es prácticamente un hecho es que para poder llevar a cabo un análisis pertinente y completo es necesario la visualización constante y consecutiva del objeto de estudio, que en este caso será la obra cinematográfica, como lo explica Vicente Benet:

Ni que decir que lo más importante en la fase previa de un análisis es ver bien la película. Esto quiere decir verla varias veces, y en la medida de lo posible, intentar distanciarse de los mecanismos que buscan nuestra identificación o apelan a nuestras emociones para fijarse en ella como construcción. (Benet, 2004:283)

Para evitar una de las confusiones recurrentes en este ejercicio, y que es conveniente aclarar antes de avanzar al siguiente paso, hay que explicar la diferencia entre análisis cinematográfico y crítica cinematográfica.

Al referirnos a crítica cinematográfica nos referimos, por supuesto, a aquella crítica analítica, la que se fundamenta teóricamente y no esa crítica superficial orientada a la nota rosa y el espectáculo, la intención de marcar dicha discrepancia es debido a la constante confusión que se da entre ambas categorías. Para diferenciar rápidamente las funciones del análisis y la crítica lo resumiremos en un apartado sencillo; la crítica cinematográfica parte de un juicio de apreciación cimentado teóricamente, mientras que la función del análisis es generar conocimiento. Es decir, realizar crítica lleva implícito una opinión personal acerca del filme, que se intenta justificar por medio de la teoría:

Esto nos lleva igualmente a situar el discurso crítico en relación al discurso "cinefílico". Este último surge de una actitud basada en la efusión amorosa dirigida hacia el objeto y es extraño que se lleve bien con el placer de la operación analítica. (Amount, Marc, 1990:20)

Si bien ambos comparten algunas características similares que los pueden ligar. Tal es el caso de que tanto la crítica, como el análisis hayan encontrado un respaldo dentro de la academia, esto ha contribuido a que se pueda confundir la implementación de uno con el otro. El elemento más característico que marca dicha diferenciación entre ambas teorías es el del discurso cinéfilo, este se encuentra impregnado dentro de la crítica, parte de una subjetividad apasionada, no es que el análisis cinematográfico carezca de este

apasionamiento, simplemente que, al momento de intentar ser analítico, su primer paso es tomar distancia del objeto, que en este caso se trata del filme.

La confusión recurrente entre crítica y análisis nace de una serie de similitudes entre ambas categorías, pero también hay que tener muy en claro sus diferencias para evitar que se conduzca al error metódico.

2.2.- TIPOS DE ANÁLISIS CINEMATOGRAFICOS

Como bien lo mencionan Jaques Amount y Michel Marc (1990) "No existe, a pesar de lo que se ha dicho en muchas ocasiones, un método universal de análisis de films" (pág.23). Con esto se hace referencia a lo mencionado en el capítulo anterior, dependiendo el objetivo se tendrá que utilizar metodologías diferentes, aunque es habitual que los análisis en su mayoría son de un enfoque meramente cinematográfico, y por ende los procedimientos más habituales son aquellos que desmenuzan la obra en sus componentes más significativos como lo son el guión, la fotografía, la dirección, las actuaciones y el montaje. Esto no quiere decir que no se pueda recurrir a otros procedimientos e inclusive a diferentes clasificaciones a la hora de separar componentes, lo que será un factor común es que para llevar a cabo dicho proceso se tiene que hacer la separación de elementos o lo que algunos autores conocen como el "Decoupage":

Un decoupage o descripción por secuencias se trata de un análisis exhaustivo (incluso plano por plano) para desentrañar todos los mecanismos de la puesta en escena: composición, iluminación, montaje, segmentación, espacio, ritmo, etc (Benet, 2004:285)

Francesco Casetti propone en su libro *Cómo analizar un film (1990)* varios pasos a seguir para realizar un análisis cinematográfico pertinente. Primero nos propone como consejo

mantener una *distancia óptima* del objeto de estudio (película), esto quiere decir despojarse de cualquier afección o sentimiento de apreciación referente a la obra, con ello se evitaría emitir un juicio de apreciación que podría confundir el análisis con una crítica. Seguidamente se proponen los tres pasos esenciales para cualquier función analítica; *analizar, describir e interpretar*. La correcta utilización de dichos pasos nos llevaría a alcanzar los resultados concretos que se desean obtener del objeto de estudio (película). Por último propone mantener constantemente *la presencia del analista*, esto es, pese a la distancia recomendada anteriormente el analista no debe perderse de sus objetivos principales, aun cuando en el proceso de análisis hubiera encontrado otros elementos que le resulten interesantes pero que no aporten a las necesidades planteadas desde un principio.

También existen propuestas de análisis fílmico en Latinoamérica, tal es el caso de una propuesta más metódica como la de Jorge Ramírez Cano (2016), proveniente de Costa Rica, donde separa los componentes de un filme en tres ejes principales: verbal, gráfico y sonoro. Dichos ejes a la vez se componen de subdivisiones; en *la parte verbal* (correspondiente al relato) se hace la división en título, contexto, estructura y estrategias discursivas; *la parte gráfica* (correspondiente a la imagen) se divide en planos, ángulos, movimientos de cámara, iluminación; como último componente se encuentra *la parte sonora* (correspondiente al sonido dentro del filme) la cual divide en voces, música, ruidos, silencios y sus funciones y valores.

Una vez ubicado cada uno de estos componentes la propuesta de Ramírez Cano sugiere volver a relacionar estos elementos para observar los conflictos, armonías y niveles de relación existentes entre ambos. Posteriormente propone a analizar la parte simbólica y semántica del filme, las cuales titula *estructuras de medición*, compuesta por los intertextos, interdiscursos, cogniciones y símbolos. Como fase final se realiza un análisis de los *contextos sociales, históricos y culturales* reflejados dentro del filme.

Así se podrán encontrar infinidad de propuestas de metodologías de análisis cinematográficos, cada uno enfocado a distintos objetivos, aunque en su mayoría se encuentran enfocados a revisar la calidad artística y discursiva de la obra.

Como esta investigación tiene como objetivo principal el encontrar rasgos de identidad nacional dentro de la obra cinematográfica fue necesario construir un diseño metodológico propio, el cual se hace énfasis en los elementos necesarios para encontrar los rasgos de identidad nacional.

CAPÍTULO 3.- PROPUESTA DE DISEÑO METODOLÓGICO DE ANÁLISIS PARA DEVELAR RASGOS IDENTITARIOS DENTRO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

Uno de los valores del cine como arte de las imágenes en movimiento, que lo caracteriza a diferencia de otras artes, es la cualidad única de transmitir mensajes en un lapso más corto de tiempo y con una efectividad precisa. Esto debido a sus particularidades semióticas y pragmáticas. A diferencia de las otras disciplinas artísticas referentes a la imagen, como lo son la pintura y la fotografía, el cine transporta al espectador a una experiencia única ligada a esa cualidad de concatenación de imágenes sucesivas. Como lo planteara Gilles Deleuze:

El cine como arte industrial alcanza el auto- movimiento, el movimiento automático, hace del movimiento el dato inmediato de la imagen. Este movimiento ya no depende de un móvil o de un objeto que lo ejecutaría, ni de una mente que lo reconstruiría. La propia imagen en sí misma se mueve. (Deleuze, 1986:209).

Esta proyección simultánea de imágenes conlleva a que el cerebro asimile dicha información de manera diferente en comparación con la imagen fija, la imagen no puede ser contemplada con lujo de detalle en cada uno de sus elementos de composición, por lo tanto no se puede realizar un análisis denotativo y connotativo por cada fotograma, al contrario, será este proceso de cambio constante de fotogramas lo que implica la utilización de un nuevo lenguaje de entendimiento diferido de los utilizado en la imagen fija.

Es por estas características que el cine se convierte en una herramienta esencial para producir conocimiento o transmitir un discurso, ya sea de manera intencional o meramente espontanea. el arte de las imágenes en movimiento nos ha enseñado a través de los años su poder de penetración y permanencia en el imaginario colectivo.

Dichas cualidades consolidan al cine como un referente para obtener información más precisa de distintas culturas, es en este aspecto en que se cimientan los puntos torales de la investigación; el cine como referente de la identidad nacional, y el análisis cinematográfico como herramienta principal para develarla. Jaques Ranciere explica:

En general el cine es considerado un arte que inventa imágenes y encadenamiento de imágenes visuales. Lo que constituye las imágenes no es la mirada ni la imaginación ni el arte. La imagen debe ser constituida. Existe en sí. (Ranciere, 2001:131).

Para llevar a cabo la investigación se tuvo que tomar de base a una selección de películas emblemáticas dentro de la cinematografía mexicana, el objetivo fue encontrar dentro del extenso acervo un grupo de cintas que contuvieran algunos de los elementos que caracterizan los rasgos de identidad nacional más emblemáticos. Para llegar a esta meta se tomó de referencia una lista realizada en 1994 por la revista SOMOS, catalogada como *Las 100 mejores películas del cine mexicano (#100)*, dicha selección cobra relevancia por distintas razones: 1) Se trata del primer ejercicio de esta índole realizado en México para una publicación, 2) El grupo de seleccionadores convocados se integró por renombrados personajes dentro de la industria y la academia, 3) Dicha publicación de la lista es anterior a la época digital actual donde la proliferación en el área de comunicaciones ha contribuido a que distintos medios realicen ejercicios similares. Una vez tomado como base dicha selección se eligieron cinco películas dentro del listado tomando los siguientes criterios: 1) Elegir dentro de los títulos mejor posicionados de la lista, 2) Que los títulos no repitan temática, 3) Que dichas temáticas sean de uso frecuentes a lo largo de la historia de la cinematografía nacional mexicana.

Con base a dichos criterios se seleccionaron los siguientes filmes; *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes como ejemplo del drama revolucionario; *Los Olvidados* de Luis Buñuel como drama urbano; *La Mujer del Puerto* de Arcady Boytler como melodrama

de cabaret; El Lugar sin Límites de Arturo Risptein como drama rural, y por último Ahí Está el Detalle de Juan Bustillos Oro ejemplificando la comedia de enredos. Considerando que cada una de estas cintas representa de manera individual un paradigma dentro de la filmografía mexicana, y que en conjunto constituyen una amalgama de rasgos identitarios nacionales en sus contenidos, es pertinente y justificada su inclusión para los objetivos de la investigación.

Para explicar el valor paradigmático de dichas obras se tomó de referencia el argumento que Vicente Benett (2004) hace sobre el valor paradigmático de una cinta, donde explica que este se basa fundamentalmente en la posibilidad de ser actualizada, de dialogar y ser efectiva en distintas épocas y culturas:

Todo proceso de análisis debe partir de los condicionamientos que permiten la aparición de un producto artístico para aproximarse a las razones por las que se convierte en paradigma (Benet, 2004:281)

Para la investigación se elaboró una propuesta de diseño metodológico de análisis cinematográfico cuya intención primordial es la de encontrar rasgos de identidad nacional dentro de los filmes, para ello se tuvo que recurrir a la separación del análisis en tres elementos: el contenido argumental, el contexto histórico y las representaciones culturales.

El contenido argumental indaga principalmente en la trama de la película, cuál es el tema principal, sus temas secundarios y personajes principales, así como un desarrollo pormenorizado de las acciones importantes secuenciadas que componen la narración, en pocas palabras, una especie de sinopsis extendida que pueda ilustrar el contenido del filme, también se analizan los dispositivos narrativos utilizados para el desarrollo del argumento y las funciones que estos cumplen.

El contexto histórico trata de una revisión del entorno social y político de la época en que se realizó y estrenó cada una de las películas, y si dichos factores conllevaron a propiciar

alteraciones que se reflejen dentro de la obra, así mismo se enfoca en revisar los elementos históricos, políticos y sociales en los que se contextualiza la historia dentro de la película. En este apartado se comparan las relaciones entre dichas segmentaciones para ver la influencia que pudieran haber repercutido en su contenido.

Las representaciones culturales se enfocan en aquellas características que implican elementos referentes a nuestra cultura marcados dentro del filme, ya sea en las representaciones de los personajes como modelos de la mexicanidad o en la representación de los entornos, ya sean costumbres o hábitos representativos de la nación que se visualiza en pantalla.

Mencionado todo esto, la investigación propone segmentar el análisis en categorías que ilustren adecuadamente los elementos torales que ayuden a encontrar los objetivos planteados, llevar a cabo esta disociación contribuye a enfocarnos directamente a ciertos componentes de la obra y desdeñar cualquier otro para posteriores visualizaciones. Como lo mencionara Amount y Marc:

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen. (Amount y Marc, 1990:19)

3.1.- EL CONTENIDO ARGUMENTAL DE LA PELÍCULA

Para adentrarnos en la materia argumental de una película se realizó la segmentación en dos componentes: el fondo y forma, se va a entender el fondo como el argumento y la forma como el relato, el primero se enfoca en resolver la cuestión ¿qué trata la película?, el segundo explica la cuestión ¿cómo está contada la película? Realizar esta división nos ayuda a enfocarnos en los aspectos narrativos evitando alguna confusión entre apartados.

3.1.1.- EL ARGUMENTO

Como se mencionó anteriormente el argumento compete a la forma de la narración, o sea, aquello de lo que trata la película, cuáles son sus temas, cuál es el desarrollo de estos, y las acciones emprendidas por los personajes a lo largo de la narración para resolver sus problemáticas. Como lo menciona Francis Vayone:

La mayor parte de los guiones tienen su origen en tres puntos de partida: Los puntos de partida referentes a una historia; Los puntos de partida referentes al propio cine; Los puntos de partida referentes al tema. En el vocabulario cinematográfico, la palabra tema es problemática. (Vayone, 1996:23)

Cabe mencionar que las cinco películas analizadas corresponden a distintas épocas de la historia, por ende, cuentan con diversas características narrativas. *Vámonos con Pancho Villa* y *La Mujer del Puerto* corresponden a la década de los treinta, etapa donde el estilo narrativo fílmico estaba aún en una fase de construcción y una década antes de que se diera el auge conocido como época de oro del cine mexicano (periodo que circula entre la década de los cuarenta y mediados de los sesenta), a dicha época sí corresponde por el contrario *Ahí Está el Detalle* y *Los Olvidados*, mientras que *El Lugar sin Límites* se concibe en la década de los setenta bajo un contexto totalmente desfavorable en cuestión de producción nacional (pero favorable en cuestión de libertades artísticas). Si bien este punto se resalta en el apartado referente al contexto histórico cabe hacer la anotación pues estos factores de época influyen bastante, tanto en el aspecto argumental, como en el tratamiento de los temas, recordemos que el cuidado de las buenas formas y las censuras han sido siempre factores con los que han lidiado guionistas, directores y productores desde que el cine ha tenido razón de ser, estas limitaciones contribuyeron a que los creadores se ingeniarán para encontrar métodos para sugerir discursos escondidos entre líneas o implementando algunas técnicas para tratar ciertos temas que se consideraban escabrosos para la época:

Estas prohibiciones y exhortaciones fueron, por supuesto, frecuentemente soslayadas; incluso permitieron a los guionistas hacer alardes de ingenio para decir, sugerir o dar a entender entre líneas. (Vayone, 1996:25)

Otro factor importante dentro de la narrativa de una historia es la *verosimilitud*, aquellos factores que hacen parecer real el universo mostrado a través de la pantalla. Hay que primeramente hacer la diferencia entre verosimilitud y veracidad. La veracidad es aquello que trata de plasmar en su totalidad la realidad para ser lo más cercano posible a la verdad, mientras que la verosimilitud se enfoca en hacer creíble el mundo de la ficción a partir de elementos reales. La veracidad es una característica utilizada en ramas como el periodismo, en el cine se emplea usualmente en el género documental con el fin de mostrar los hechos narrados lo más parecido a tal cual sucedieron. Por otra parte, la verosimilitud es un elemento meramente aplicable a la ficción, en el campo de la escritura encuentra su mejor exponente en la literatura novelesca, mientras que para las imágenes en movimiento el cine de ficción se convierte en su mayor exponente desde que este empezó a adaptar las obras literarias a la pantalla grande.

La verosimilitud parte de un principio básico, lo creíble. Aquello que veamos a través de la pantalla, aunque pertenezca a un mundo inventado tiene que tener lógica, hacer creer al espectador que existe una mínima posibilidad de que los sucesos que acontecen a los personajes tienen cabida de suceder en el entorno real. Esta concepción en la mente del espectador crea empatía hacia el filme, y es, por consiguiente, uno de los elementos esenciales a la hora de idear el argumento, ya que un argumento inconexo con la realidad difícilmente podría devenir en una identificación del espectador a su entorno real, tal vez, bajo ciertas circunstancias funcione en otros contextos, como lo serían algunos géneros como la ciencia ficción o el fantástico, pero eso sería una cuestión perteneciente a otras investigaciones:

Lo verosímil no es lo verdadero ni lo real, ni siquiera la representación global que pueda formarse de lo que sucede en la vida del modo más común. Lo verosímil deriva de lo necesario, es decir, de un conjunto de encadenamientos lógicos dispuestos por el autor. (Vayone, 1996:29)

3.1.2.- ANÁLISIS DE LA PARTE VERBAL (EL RELATO)

La parte verbal corresponde a la construcción del relato, mencionado en los campos literarios en algunas ocasiones como la forma, está responde a la pregunta ¿cómo está contada la historia?, es decir, el estilo como se van hilvanando las acciones que componen la narración.

Las narraciones pueden estar elaboradas por distintos modelos, el más habitual es el considerado lineal, aquel en que hay una sucesión de acciones narradas de forma cronológica, así mismo esta narración lineal se complementa también con ciertos matices, por ejemplo; las acciones que dan sentido a la narración pueden suceder a lo largo de un día, meses o años, e incluso en muchas ocasiones se alternan estos factores temporales para otorgar fluidez a la historia.

Otro elemento importante del relato es el punto de vista, es decir, a partir de quien estamos viendo la historia contada, este elemento viene impuesto ya sea desde la elaboración del guión por medio de los diálogos o con implementaciones técnicas de la cámara al momento de la realización. Como lo explica Guilles Deleuze:

El relato concierne en general a la relación sujeto- objeto, y al desarrollo de esta relación (mientras que la narración concernía al desarrollo del esquema sensoriomotor). No obstante, hay que precisar que son el objeto y el sujeto en las condiciones del cine. Por convención, se llama objetivo a lo que se ve a la cámara, subjetivo a lo que ve el personaje. Esta convención sólo se rige en el cine, no en el teatro. (Deleuze, 1986:198)

Para ejemplificar más sencillamente el punto de vista podemos deducir que si los sucesos que aparecen en pantalla los observamos al mismo tiempo que el o los personajes principales

se supondría que es a través de él o ellos por donde observamos, la cámara representa, hasta cierto punto la visión de los protagonistas. Por otra parte, si nosotros como espectadores observamos sucesos que nos brindan información que los protagonistas desconocen, al enterarnos primero de dichos sucesos podemos asimilar que el punto de vista utilizado en la narración compete a otra categoría. Jaques Amount y Michel Marc ejemplifican este asunto de manera más clara cuando argumentan:

Para la pregunta ¿Quién ve?, existen tres respuestas posibles: 1.- Un narrador omnisciente que dice más de lo que saben los personajes. 2.- Un narrador que sólo dice aquello que ve un determinado personaje. 3.- Un narrador que dice menos de lo que ve el personaje. (Amount, Marc, 1990:151)

3.2.- EL CONTEXTO HISTÓRICO

Analizar el contexto histórico de la película conlleva a hacer hincapié en dos factores: En primer lugar, indagar en la situación socio- política que se vivió en el año en que fue realizada y estrenada la cinta, esto con la intención de comprender algunos aspectos que influyeron en sus contenidos. Posteriormente se analiza la época retratada dentro del filme, en caso de que la cinta se ubique dentro de una época específica de la historia nacional. Los factores mencionados se basan en la separación de la relación entre cine e historia que propone Marc Ferro (1980) donde recomienda separar los estudios en dos ramas: la lectura histórica de la película, y la lectura cinematográfica de la historia. La implementación de esta separación permite indagar con más claridad los elementos históricos dentro y fuera del filme, evitando confusiones cotidianas. Como caso general, si se propone encontrar información del contexto de una época concreta, pongamos de ejemplo, el fascismo en la Italia de Musollini; el investigador puede recurrir a dos opciones, analizar la información dentro de una película que se contextualice en dicho periodo, citemos para este ejercicio *1900* de Bernardo Bertolucci (realizada en 1976 pero que trata específicamente el tema de

la época fascista), o analizar una película que, aunque no trate ese tema en concreto si se haya realizado dentro de ese periodo histórico, supongamos *Obsesión* de Lushino Visconti (estrenada en 1943, bajo plena dictadura de Musollini). Ambas cintas brindarán información sobre ese periodo en particular, pero los resultados variarán considerablemente, sin que ninguno de los dos sea necesariamente erróneo, simplemente el analista tendría que inclinarse por aquella cinta que se adecue más hacia sus metas principales. El ejemplo anterior intenta ilustrar la diferencia al indagar entre *la lectura historia de la película* y el hacerlo entre *la lectura cinematográfica de la historia*. A continuación se explicará cada uno de estos sub-apartados.

3.2.1.- LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA

La lectura histórica de la película es, como se explicó anteriormente, aquella enfocada en ubicar el contexto social, político, e ideológico que predominaba en la época de origen de la obra. Esta modalidad de estudio tiene entre sus finalidades encontrar aquellos factores que repercutieron, tanto al momento de la realización como en la exhibición, también ayuda a diagnosticar las tendencias ideológicas predominantes de dicho periodo y como influyeron en el tratamiento de las temáticas. Bajo este enfoque se han podido descubrir varios casos de censura en diversos filmes a lo largo del tiempo:

La lectura histórica y social de la película ha permitido alcanzar zonas no visibles del pasado de las sociedades; revelando, por ejemplo, las autocensuras y lapsus de una sociedad, de una creación artística o también el contenido social de la práctica burocrática durante el stalinismo (Ferro, 1980:16)

3.2.2.- LECTURA CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA

La lectura cinematográfica de la historia consiste en sumergirse en los elementos históricos representados dentro de la película, es aplicable sobre todo en los casos donde la

cinta contiene una temática épica, es decir, narra sucesos de la historia que no corresponden al año en que se realizó. Por medio de este enfoque se pueden apreciar las alteraciones intencionales u obligadas a las que recurrieron algunos cineastas, por medio de presiones políticas o afinidades ideológicas, para suavizar los retratos de las épocas narradas, cabe señalar que muchas ocasiones las alteraciones parten de presiones totalitarias, en ciertos casos dichas faltas de congruencia pueden ser propiciadas también por problemas o carencias en la producción, como lo son, por ejemplo, el reciclaje de utilería y vestuarios que se emplea en las compañías productoras con fines de practicidad y economía de recursos, dichas medidas de austeridad terminaban por dotar de inverosimilitud a las épocas representadas en las imágenes, en algunos casos llegando a ser risibles.

Como todo proceso cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee una historia que es Historia, con su trama de relaciones personales, su estatuto de objeto y personas, en donde se regulan privilegios y fatigas, honores y jerarquías (Ferro, 1980:15)

La idealización de contextos históricos con fines ideológicos ha sido una práctica muy afín en la cinematografía mundial desde que está comenzó a tomar forma como vehículo de conciencia propagandística. Desde la década de los veinte en la recién instalada Unión Soviética hasta las épocas actuales de las superproducciones millonarias de Hollywood, el cine siempre ha intentado retratar la historia a conveniencia del Estado de origen. En algunos casos alterando completamente los contextos y las sucesiones de los hechos históricos, en otros casos de una manera más matizada y superflua, pero siempre enarbolando los discursos a conveniencia de la ideología en el poder. Como lo cita Marc Ferro (1980) "Eisenstein ya había observado que toda sociedad recibe las imágenes en función de su propia cultura".

3.3.- REPRESENTACIONES CULTURALES DE LA PELÍCULA

Para desarrollar el campo correspondiente a valor cultural se llevó la tarea de realizar una separación entre las representaciones culturales individuales y las representaciones culturales de los entornos.

Con la representación cultural de individuos se hace énfasis en la imagen cultural que proyectan los personajes de la trama, aquello que muestran en su modo de vestir, sentir y comportarse. En pocas palabras la imagen que proyectan al espectador en base a lo que representan.

La representación cultural de los entornos se enfocará en aquellos elementos, tanto estéticos, como simbólicos que aportan a las imágenes características propias, tanto de la zona geográfica, como de la época que reproducen.

El motivo de hacer esta separación es, como en las categorías anteriores, ser más incisivo en la búsqueda de los elementos culturales que enriquecen la obra y aportan al reconocimiento de los rasgos de identidad.

3.3.1.- REPRESENTACIÓN CULTURAL DE LOS PERSONAJES

La representación cultural de individuos se enfoca en aquellas características que se muestran en el individuo representado en pantalla, ya sean sus actitudes, formas de vestir, de comportarse y de expresarse. Para esto se concentró en dos tipos de representaciones individuales principales: los arquetipos y los estereotipos.

Los arquetipos se refieren a aquellas características de un sujeto que se implementan como modelo a seguir, en este caso va muy ligado a los elementos que convierten a la película en cuestión en paradigma, es decir, muchas de las representaciones mostradas en los filmes fungieron posteriormente como punto de partida para construir estereotipos.

Con estereotipos se refiere, como se mencionó anteriormente en capítulos anteriores, a aquellos modelos repetitivos, que a falta de originalidad se establecen, en muchas ocasiones de manera despectiva y generalizada (Bordat,2010).

3.3.2.- REPRESENTACIÓN CULTURAL DE LOS ENTORNOS

Con representación cultural de los entornos se quiere decir aquellos elementos y características establecidos dentro de la imagen por los cuales el espectador puede observar los hábitos y costumbres que definen la cultura del lugar y época representada. Como lo mencionará Ella Shohat:

Los modelos narrativos en el cine no son simplemente microcosmos que reflejan los procesos históricos; son también coordenadas de experiencias a través de las cuales la historia puede ser escrita y la identidad nacional figurada. (Shohat, 1959:118)

Con esto se entiende la capacidad que tiene el cine, en su cualidad de proyector de imágenes en movimiento, de construir universos propios alimentados y enriquecidos de una cultura real, para luego ser representada en pantalla con las alteraciones ideológicas del autor. Por ejemplo, fue muy común en el auge de la etapa conocida como época de oro del cine mexicano que se enarbolará excesivamente el ambiente rural y campirano como parte de una política de exaltación de los valores de la mexicanidad que se impuso tras la revolución, aunque en ocasiones esta enarbolación llegaba a ser excesiva al momento de representar las comunidades rurales con una saturación de costumbres que a veces excedía notoriamente la realidad de aquellos años. Entendemos que los sombreros charros fueron por mucho tiempo una característica esencial del campesinado del país, pero eso no significa que en todas las comunidades se utilizaba el mismo tipo de sombrero. Ella Shohat (1959) dice sobre esto "Las ficciones fílmicas ponen en juego ideas reales no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales" (pág. 186).

3.4.- ESQUEMA DE METODOLOGÍA DE ANÁLISIS POR PELÍCULA

CONTENIDO ARGUMENTAL	CONTEXTO HISTÓRICO	REPRESENTACIONES CULTURALES
<p style="text-align: center;">ARGUMENTO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sinopsis breve • Sinopsis extendida • Tema principal • Temas secundarios 	<p style="text-align: center;">LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Año de realización y exhibición. • Contextos políticos del país. • Contextos sociales del país. • Tendencias artísticas de la época. 	<p style="text-align: center;">REPRESENTACIONES DE LOS PERSONAJES</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arquetipos • Estereotipos
<p style="text-align: center;">ANÁLISIS DEL RELATO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estructura del relato • Punto de vista del narrador • Empleo de dispositivos narrativos 	<p style="text-align: center;">LECTURA CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Época representada • Contextos políticos del país. • Contextos sociales del país. • Correspondencia con la representación. 	<p style="text-align: center;">REPRESENTACIÓN DE LOS ENTORNOS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Costumbres reflejadas • Tradiciones y hábitos

- Las conclusiones derivadas del análisis equivaldrán a los rasgos de identidad encontrados.

APLICACIÓN DE ESQUEMA /LA MUJER DEL PUERTO

CONTENIDO ARGUMENTAL	
ARGUMENTO	<p>Sinopsis: Rosario, una joven campesina, se entrega por amor a su novio sin sospechar que él la engaña con otra. La decepción y el dolor por la muerte de su padre hacen que la joven huya de Veracruz y se convierta en prostituta. Una noche, Rosario conoce a Alberto, un marino del cual queda prendada. Tras pasar una noche de amor juntos, el destino les revelará una gran sorpresa.</p> <p>Tema principal: Prostitución</p> <p>Temas secundarios: Marginación, Incesto, Denigración a la mujer, vida de cabaret.</p>
ANÁLISIS DEL RELATO	<p>Estructura del relato: Estructura lineal, dividido en dos segmentos principales: La desgracia que manchará a Rosario de por vida, y la vida de Rosario como prostituta.</p> <p>Punto de vista del narrador: Narrador subjetivo que acompaña a Rosario en todas sus acciones, salvo por un fragmento donde se observa la vida de los marineros.</p> <p>Empleo de dispositivos narrativos: Los dos segmentos en que se divide la película son separados por un fundido a negro. En una secuencia posterior en medio de una canción aparecen pequeños flashbacks que ilustran algunos periplos de Rosario en su oficio, dichos flashback aparecen difuminados haciendo evocación de recuerdos.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ LA MUJER DEL PUERTO

CONTEXTO HISTÓRICO	
LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA	<p>Año de realización y exhibición. 1934</p> <p>Contextos políticos del país: Presidencia de Lázaro Cárdenas, política de discurso nacionalista, reformas agrarias y energéticas.</p> <p>Contextos sociales del país: Sentimientos encontrados respecto a la postura de la revolución, últimos movimientos armados en zonas rurales.</p> <p>Tendencias artísticas de la época: Clara influencia estética de la visión de Sergei Eisenstein a México, Auge del movimiento muralista en las artes plásticas.</p>
LECTURA CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA	<p>Época representada: La época retratada en la película es correspondiente a la época en que se realizó, por ende los apartados anteriores se repiten.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ LA MUJER DEL PUERTO

REPRESENTACIONES CULTURALES	
REPRESENTACIONES DE LOS PERSONAJES	<p>Arquetipos: La mujer sufrida que termina ejerciendo la prostitución.</p> <p>Estereotipos: Los marineros intrépidos, las vecinas chismosas del vecindario, las prostitutas del burdel.</p> <p>Actitudes: La valentía de los marineros, la misoginia masculina, el conservadurismo rural, la frialdad entre mujeres dedicadas a la prostitución.</p>
REPRESENTACIONES DEL ENTORNO	<p>Representación geográfica: La vida en el puerto de Veracruz, La vida en las comunidades rurales de Veracruz.</p> <p>Tradiciones y hábitos: La fiesta del pueblo, las máscaras, los trajes folclóricos, la fiesta en el burdel, el convivio entre marineros.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA /VÁMONOS CON PANCHO VILLA

CONTENIDO ARGUMENTAL	
ARGUMENTO	<p>Síntesis: Durante la revolución mexicana, un grupo de campesinos conocidos como "Los leones de San Pablo" se unen al ejército de Pancho Villa. Después de algunas batallas, con más derrotas que victorias, el grupo se va reduciendo poco a poco hasta quedar solo dos: Tiburcio Maya y el joven "Becerrillo"</p> <p>Tema principal: El movimiento revolucionario en México</p> <p>Temas secundarios: El heroísmo, la crueldad de la guerra, la amistad.</p>
ANÁLISIS DEL RELATO	<p>Estructura del relato: Estructura lineal, narrada en episodios largos acompañados por una introducción de los personajes.</p> <p>Punto de vista del narrador: Narrador subjetivo que acompaña las aventuras de los Leones de San Pablo.</p> <p>Empleo de dispositivos narrativos: En cada episodio se va mostrando como pierden la vida cada uno de los Leones hasta quedar con los personajes principales en el desenlace.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ VÁMONOS CON PANCHO VILLA

CONTEXTO HISTÓRICO	
LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA	<p>Año de realización y exhibición. 1935</p> <p>Contextos políticos del país: Presidencia de Lázaro Cárdenas, movimiento de corte nacionalista, reformas agrarias y energéticas.</p> <p>Contextos sociales del país: Movimiento de reivindicación de la lucha armada revolucionaria.</p> <p>Tendencias artísticas de la época: Muralismo. Comienzos de la época de oro del cine mexicano.</p>
LECTURA CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA	<p>Época representada: 1910- 1917</p> <p>Contextos políticos del país. Dictadura de Victoriano Huerta.</p> <p>Contextos sociales del país. Revolución armada mexicana, revolución villista</p> <p>Correspondencia entre épocas: La película intenta ser una representación fidedigna de los conflictos políticos, sociales y armados de la revolución mexicana.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ VÁMONOS CON PANCHO VILLA

REPRESENTACIONES CULTURALES	
REPRESENTACIONES DE LOS PERSONAJES	<p>Arquetipos: La figura contrastante del caudillo Pancho Villa.</p> <p>Estereotipos: Los revolucionarios valientes, Los federales malévolos.</p> <p>Actitudes: El machismo y la rudeza de los revolucionarios, la fe ciega hacia los caudillos.</p>
REPRESENTACIONES DEL ENTORNO	<p>Representación geográfica: Las zonas rurales de México.</p> <p>Tradiciones y hábitos: Los ambientes de cantina, la importancia del uso del ferrocarril.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ AHÍ ESTÁ EL DETALLE

CONTENIDO ARGUMENTAL	
ARGUMENTO	<p>Sinopsis: La confusión entre el perro "Bobby" y un gánster del mismo nombre desencadenan una serie de enredos entre un celoso marido, su nerviosa esposa, una picara criada, una esposa abandonada con sus ocho hijos y el singular Cantinflas</p> <p>Tema principal: La confusión de identidad.</p> <p>Temas secundarios: La holgazanería,</p>
ANÁLISIS DEL RELATO	<p>Estructura del relato: Lineal</p> <p>Punto de vista del narrador: Subjetivo</p> <p>Empleo de dispositivos narrativos: Gags cómicos.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ AHÍ ESTÁ EL DETALLE

CONTEXTO HISTÓRICO	
LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA	<p>Año de realización y exhibición: Ahí está el detalle</p> <p>Contextos políticos del país: Presidencia de Manuel Ávila Camacho</p> <p>Contextos sociales del país: Inicio del auge conocido como "Momento mexicano"</p> <p>Tendencias artísticas de la época: Inicios de la época de oro del cine mexicano.</p>
LECTURA CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA	<p>Época representada: La época retratada en la película es correspondiente a la época en que se realizó, por ende los apartados anteriores se repiten.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ AHÍ ESTÁ EL DETALLE

REPRESENTACIONES CULTURALES	
REPRESENTACIONES DE LOS PERSONAJES	<p>Arquetipos: El peladito</p> <p>Estereotipos: el marido celoso, la esposa sumisa, el gánster desalmado.</p> <p>Actitudes: la servidumbre chismosa, la clase burguesa torpe.</p>
REPRESENTACIONES DEL ENTORNO	<p>Representación geográfica: La clase burguesa acomodada de la capital, los tribunales de justicia.</p> <p>Tradiciones y hábitos: La dinámica entre patrones y servidumbre.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ LOS OLVIDADOS

CONTENIDO ARGUMENTAL	
ARGUMENTO	<p>Sinopsis: El Jaibo, un adolescente, escapa de la correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Junto con Pedro y otro niño, trata de asaltar a Don Carmelo. Días después el Jaibo mata en presencia de Pedro al muchacho que supuestamente tuvo la culpa de que lo enviaran a la correccional. A partir de este incidente, los destinos de Pedro y Jaibo estarán trágicamente unidos.</p> <p>Tema principal: la marginación,</p> <p>Temas secundarios: la pérdida de la inocencia, la falta de amor familiar, la delincuencia juvenil.</p>
ANÁLISIS DEL RELATO	<p>Estructura del relato: Estructura lineal</p> <p>Punto de vista del narrador: Narrador subjetivo, objetivo. El relato inicia con una voz en off de narrador que introduce la ciudad y los personajes de la trama.</p> <p>Empleo de dispositivos narrativos: Utilización de escenas oníricas para enfatizar el complejo debate psicológico de los personajes.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ LOS OLVIDADOS

CONTEXTO HISTÓRICO	
LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA	<p>Año de realización y exhibición: 1950</p> <p>Contextos políticos del país: Presidencia de Miguel Alemán Valdez, política de industrialización del país.</p> <p>Contextos sociales del país: Época de oro del cine mexicano en pleno auge.</p> <p>Tendencias artísticas de la época: El estreno de Los Olvidados contrasta con el reciente éxito que había obtenido la contrastante Nosotros los Pobres de Ismael Rodríguez.</p>
LECTURA CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA	<p>Época representada: La época retratada en la película es correspondiente a la época en que se realizó, por ende los apartados anteriores se repiten.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ LOS OLVIDADOS

REPRESENTACIONES CULTURALES	
REPRESENTACIONES DE LOS PERSONAJES	<p>Arquetipos: Los niños de la calle como protagonistas, el discapacitado visual como mala persona.</p> <p>Estereotipos: Los ciudadanos de clase baja con poca honestidad, los funcionarios del gobierno como figuras redentoras.</p>
REPRESENTACIONES DEL ENTORNO	<p>Representación geográfica: las comunidades marginadas de la Ciudad de México, el ambiente dentro de las correccionales para menores.</p> <p>Tradiciones y hábitos: Las dinámicas y comportamientos entre las personas de clase baja, los usos de jerga en su vocabulario.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ EL LUGAR SIN LÍMITES

CONTENIDO ARGUMENTAL	
ARGUMENTO	<p>Sinopsis: En el prostíbulo de un pequeño pueblo sobreviven La Manuela, un travesti, y La Japonesita, una joven prostituta, hija de un desliz de La Manuela con la fallecida Japonesa. Don Alejo, el anciano cacique del lugar, quiere comprar el prostíbulo para venderlo a un consorcio junto con el resto del pueblo. El regreso de Pancho, un joven camionero ahijado de Don Alejo, desata las tensiones entre los personajes.</p> <p>Tema principal: Machismo</p> <p>Temas secundarios: Homosexualidad, marginación, caciquismo, prostitución.</p>
ANÁLISIS DEL RELATO	<p>Estructura del relato: Estructura lineal, intervenida por un largo flashback en forma de episodio en la parte media del filme.</p> <p>Punto de vista del narrador: Narrador subjetivo</p> <p>Empleo de dispositivos narrativos: Flashback extenso en forma de capítulo.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ EL LUGAR SIN LÍMITES

CONTEXTO HISTÓRICO	
LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA	<p>Año de realización y exhibición. 1977</p> <p>Contextos políticos del país: Presidencia de José López Portillo</p> <p>Contextos sociales del país: fuertes movimientos sociales, polarización política.</p> <p>Tendencias artísticas de la época: Declive de la industria fílmica nacional, cine financiado por el Estado.</p>
LECTURA CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA	<p>Época representada: La época retratada en la película es correspondiente a la época en que se realizó, por ende los apartados anteriores se repiten.</p>

APLICACIÓN DE ESQUEMA/ EL LUGAR SIN LÍMITES

REPRESENTACIONES CULTURALES	
REPRESENTACIONES DE LOS PERSONAJES	<p>Arquetipos: El travesti.</p> <p>Estereotipos: El cacique, las prostitutas rurales, el macho violento.</p>
REPRESENTACIONES DEL ENTORNO	<p>Representación geográfica: La vida cotidiana en las comunidades rurales pequeñas.</p> <p>Tradiciones y hábitos: Los festejos del pueblo posterior a triunfos electorales, el ambiente bohemio de los burdeles.</p>

CAPÍTULO 4.- ANÁLISIS DE CINCO PELÍCULAS PARADIGMÁTICAS APLICANDO EL DISEÑO METODÓLOGICO PROPUESTO

4.1. LA MUJER DEL PUERTO

FICHA TÉCNICA

Año: 1936

Duración: 76 Minutos.

Productora: Eurindia Films

Dirección: Arcay Boytler

Guión: Antonio Guzmán Aguilera

Basado en relato Le Port de Guy de
Maupassant.

Música: Max Urban

Fotografía: Alex Philips.



Reparto: Andrea Palma, Domingo Soler, Joaquín Busquets, Consuelo Segarra.

4.1.1. CONTENIDO ARGUMENTAL

ESCENA ILUSTRATIVA¹

INT. HABITACION. NOCHE

Rosario y un marinero charlan plácidamente dentro de la habitación tras haber consumado el acto de amor. El marinero se sienta en una mesa y enciende un cigarrillo, Rosario se acerca, toma la otra silla y se sienta junto a él. Lo acompaña bebiendo una copa y encendiendo también un cigarro.

ROSARIO

-Dime, ¿Has conocido marinos de estos rumbos?

MARINERO

-Si

ROSARIO

-¿Conoces a un marino, Alberto Venegas?

MARINERO

-¿Alberto?... ¿Le conoces?

ROSARIO

-No, yo no... Una amiga.

MARINERO

-¿Es de las de aquí?

ROSARIO

-No, de junto.

MARINERO

-¿Quién es?

ROSARIO

-Una, una como yo.

MARINERO

-¿Qué quiere esa mujer?

ROSARIO

-No sé, serán paisanos.

MARINERO

-¿Dónde puedo verla?

ROSARIO

-¿Ahora?, no se... Pero, y si la vieras, ¿Qué le dirías?

¹ La siguiente es una transcripción de la escena por parte del tesista en formato guión cinematográfico, no corresponde al guión original.

MARINERO

-Le diría que he visto a Alberto.

ROSARIO

-¿Dónde?

MARINERO

-Lo vi en La Habana.

ROSARIO

-¿Para dónde iba?

MARINERO

-Creo que a Buenos Aires.

ROSARIO

-¿Pero deberás conocer a Alberto?

MARINERO

-¿Porque insistes tanto?, ya te dije que sí. ¿Qué le quieres?

ROSARIO

-Yo nada.

MARINERO

-A lo mejor le conoces.

ROSARIO

-No.

MARINERO

-Entonces, ¿porque tanta insistencia?

Rosario se incorpora bruscamente de la mesa y se arrincona contra la pared, El marinero la sigue, la toma del brazo y la voltea bruscamente para encararla.

ROSARIO

-Prométeme no decirle que me has visto, ni que has hablado conmigo.

MARINERO

-Prometido.

ROSARIO

-Bueno, quiero que sepa que sus padres han muerto.

Rosario se desvanece en un sofá el marinero la toma del brazo fuertemente y la vuelve a incorporar.

MARINERO

-¿Cómo lo sabes?

ROSARIO

-Júrame que guardarás el secreto.

MARINERO

-Te lo juro.

Rosario hace un breve silencio.

ROSARIO

-Soy su hermana.

El marinero se queda pasmado.

MARINERO

-¡Rosario!

Rosario se extraña del comportamiento del marinero, por fin lo reconoce.

ROSARIO

-¡Alberto!

ARGUMENTO

Rosario es una joven campirana de Córdoba, Veracruz que vive junto a su padre mayor y enfermo, Rosario se encuentra fervientemente enamorada de su novio Víctor, junto a él suele escapar frecuentemente a visitar los campos y arroyos de la región mientras este le promete un futuro juntos en cuanto su situación económica lo permita. El padre de Rosario, un carpintero que elabora ataúdes, no mira con buenos ojos esta relación. Víctor por su parte, aprovecha cualquier situación para coquetear con otras chicas del pueblo, negando su relación con Rosario.

Mientras la salud del padre de Rosario se agrava, ella no tendrá otra alternativa que recurrir a distintos lugares en busca del dinero para los medicamentos, entre ellos se encontrará con el patrón de su padre, un dueño del taller de carpintería, quien ofrece ayudarlos a cambio de que Rosario acceda a sostener con él relaciones sexuales, propuesta que por demás Rosario niega rotundamente.

Al regreso a su vecindario, y con la enfermedad de su padre agravándose, Rosario encuentra su prometido con otra mujer, esto ocasiona una terrible discusión que presencian

las vecinas indiscretas, y la cual culminaría con un enfrentamiento entre el padre enfermo y el novio de Rosario, el padre fallecerá en un accidente propiciado por la discusión. Este hecho marcará a Rosario de por vida, orillándola a abandonar el pueblo ante la inquisitiva crítica de la gente.

Tras el pasar de los años, Rosario se mudará al puerto de Veracruz, donde con un semblante, tanto físico como mental totalmente cambiado termina ejerciendo la prostitución.

A este puerto arribarán un grupo de marineros a los cuales se les ha dado la noche libre. Ambientados y alegres, el grupo de amigos deciden recorrer la vida nocturna de la región, desembocando en una cantina de mal augurio donde la música, el alcohol y las mujeres se mezclan con el ambiente.

Entre la efervescencia de la fiesta ingresa Rosario, atrayendo las miradas de los marineros a causa de su enigmática belleza. Uno de ellos terminará totalmente cautivado y en el transcurso de la noche ella corresponderá las miradas.

Tras un altercado propiciado por un individuo borracho, el marinero y Rosario terminan juntos y deciden subir a las habitaciones de arriba de la cantina, ahí consumarán su amor sin contratiempos.

Después de consumir el acto sexual, ambos se enfrascarán en una larga charla propiciada por la curiosidad de marinero por conocer un poco más del pasado de Rosario. Tras una serie de cuestionamientos encontrarán que ambos tienen varias similitudes entre sí, a lo largo de la conversación se irán desvelando nombres y pasados que darán como fruto una respuesta reveladora y escalofriante. Ambos resultarán ser hermanos de sangre.

La verdad desvelada llevará a ambos a expresar un desconcierto lleno de pena e indignación, mientras que el marinero se maldice a grito abierto contra sí mismo, Rosario

buscará la salida del suicidio, la cual logra saltando al mar por uno de los desfiladeros. El marinero llegará tarde para salvarla, solo encontrará parte de su vestido entre las rocas.

ANÁLISIS DEL RELATO

La estructura narrativa de la que se compone *La Mujer del Puerto* consta de una dirección lineal dividida en dos segmentos. La primera parte ilustrará la serie de desgracias que marcarán profundamente a Rosario (la traición del prometido, la muerte del padre y la estigmatización del pueblo hacia ella). El segundo fragmento que resulta ser más anecdótico, y curiosamente más interesante, se enfoca en las acciones que se desarrollarán a lo largo de una noche especial, mostrando a una Rosario totalmente diferente a la presentada en la primera parte del filme. Evidentemente el cambio radical del personaje se relaciona con la serie de situaciones plasmadas en el primer segmento.

Cabe señalar que la narrativa supone un lapso de años transcurridos entre las acciones del primer y segundo segmento. Aunque en ningún momento se hace alguna acotación que desvele el tiempo transcurrido se prevé que no pasaría de algún par de años.

Curiosamente estos dos fragmentos en los que se divide la cinta no solo muestran diferencias en el comportamiento y actitudes del personaje de Rosario, existe también una discrepancia tanto en el uso de los tiempos narrativos, como en la estética.

En el caso de los tiempos narrativos, mientras que las acciones de la primera parte se desarrollan a lo largo de un par de días en los que transcurren varios sucesos (el enamoramiento de Rosario, la enfermedad del padre, las desventuras de Rosario por conseguir sus medicamentos, el descubrimiento de la otra relación del prometido, la muerte y el posterior sepelio de padre), por otra parte, como se mencionó anteriormente, la segunda parte del filme cuenta únicamente lo relacionado a una noche específica, si bien no se trata

de una noche cualquiera. Los sucesos acontecidos a lo largo de este episodio comienzan con el arribo de un grupo de marineros al puerto, se prolonga a mostrar las acciones de su noche de parranda y culmina con el encuentro furtivo entre uno de ellos con el personaje de Rosario.

Si bien existe un motivo narrativo para explicar el porqué de dicha segmentación también existe otra explicación mucho más pragmática, y esta es el hecho de que el filme sea la adaptación libre de un relato corto titulado *Le Port*, del autor francés Guilles de Maupausant. El relato en que se basa corresponde únicamente a la segunda parte del filme, con excepción claro de que, al tratarse de una adaptación libre, tanto los nombres, escenarios y contextos cambian radicalmente, pero en esencia se trata de la misma situación principal. Dicho esto, habrá quienes supongan que la primera parte del filme se trataría simplemente de un relleno para extender la duración de la historia, pero bajo una perspectiva más congruente y ponderando el valor de la adaptación se argumentaría que dicho primer segmento es totalmente necesario para dotar el dramatismo conveniente en la siguiente parte.

Ahora bien, como se mencionó anteriormente existe también una diferencia notable en las estéticas manejadas en ambos segmentos, mientras que la primera parte abundan los días cálidos y la iluminación, en el segundo todo se lleva a cabo entre claroscuros, bajo la luz de los faroles, entre sombras. Una explicación simple sería el hecho de que las acciones se desarrollan a lo largo de una noche, por ende, esto lleva a que la única fuente de iluminación permitida sea la luz artificial que proveen las lámparas, sin embargo, recordar que anteriormente algunos sucesos se llevaron a cabo de noche sin que estos nos dieran un aire tan expresionista. Viéndolo de esa manera una explicación más adecuada estaría en el hecho de creer que estos ambientes oscuros van muy de la mano con la situación bohemia y sombría que vive Rosario en el segundo segmento del filme. No ha oscurecido solo su alma, sino también su vestimenta e inclusive el mundo que la rodea.

4.1.2 CONTEXTO HISTÓRICO

LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA

La película fue realizada en el año de 1934, para dicha época la situación social, política y cultural en México estaba pasando por una etapa llena de contrastes y reivindicaciones.

La película vio la luz durante el año de cambio de mandato entre el presidente Abelardo L. Rodríguez y el General Lázaro Cárdenas del Rio, dentro de un contexto tanto nacional como internacionalmente muy rebuscado.

En el ámbito cultural artístico las tendencias y vanguardias se inclinaban hacia un corte nacionalista que embonaba perfectamente con los programas educativos de reivindicación nacional implementados durante el Cardenismo (Bordat,2010), un ejemplo fehaciente de ello sería el caso del auge del muralismo dentro de la disciplina de las artes plásticas o la proliferación del bolero ranchero dentro de las industrias de ámbito musical.

En el apartado social, México aún continuaba sufriendo los estragos del movimiento armado revolucionario, aun cuando ya había transcurrido más de una década del armisticio que propicio el fin de las hostilidades, todavía continuaban sintiéndose frescas las heridas derivadas del conflicto, por ende, los gobiernos implementarían unas políticas de reivindicación de la revolución que incluso llevaría a alcanzar dotes de mitificación del movimiento armado.

Así mismo en México aún se respiraba un ambiente de conservadurismo, promovido en gran medida por su fuerte formación católica. Todos estos factores influyeron, en pequeña o gran medida, dentro del proceso de creación, producción y exhibición de la película, esto propició que dichas circunstancias voluntaria e involuntariamente se muestran reflejados dentro de la obra.

En el caso de la creación se puede observar tanto en la temática elegida, la prostitución; como en la forma de tratar tal tema ante una sociedad mexicana conservadora, no en balde el hecho de que en la mayoría de las cintas de la época el destino de la mujer que ejerce la prostitución termina siempre en tragedia, esto puede explicarse debido al entorno de valores católicos que se promulgaban en dicho periodo. Recordemos el hecho mencionado anteriormente referente a la adaptación, en el relato corto francés el destino de la protagonista será totalmente diferente al de la protagonista mexicana, esto en gran medida por la concepción de valores diferentes que existían entre ambas naciones, en Francia se abogaba por un pensamiento más liberal mientras que en México la fuerte influencia del catolicismo condenaba dichos actos, por lo menos dentro del discurso.

La exhibición se llevó a cabo en 1936, dicha cinta tenía como antecedente temático las dos versiones realizadas de *Santa* (una muda y la otra sonora), lo cual indica que no era novedad la personificación de la prostituta dentro del cine nacional, sin embargo, existen ciertos factores, tanto estéticos, como argumentales que propiciaron la consagración de la cinta de Arcady Boytler, evidentemente uno de los factores que abonaron a esto fue la excelente interpretación de Andrea Palma como Rosario.

SOBRE ARCADY BOYTLER:

El realizador Arcady Arcadievic Boytler Rososky nació el 31 de agosto de 1895 en Moscú, Rusia, primeramente, incursionó en el teatro en su país natal, donde llegó a trabajar con el artista Konstantin Stanislavsky. Se mudó posteriormente a Ucrania tras los sucesos de la revolución rusa de 1917. En la década de los veinte viaja a Latinoamérica donde inicia su carrera cinematográfica, radica unos años en Argentina y posteriormente en Chile donde filma su primera película *El Buscador de la Fortuna* (1927). Obtiene un contrato en Estados Unidos con la productora *Empire Production* donde realiza distintos cortometrajes en

español. Su llegada a México será en 1931 donde colabora con su compatriota Sergei Eisentein en la película experimental *¡Que Viva México!*, actuando en el segmento titulado Fiesta. Será uno de los pioneros del cine sonoro en México con el cortometraje *El Espectador Impertinente* (1932) y realiza su primer largometraje en el país un año después con el filme *Mano a Mano* (1933). Arcady Boytler realizó distintos proyectos de éxito dentro de la cinematografía mexicana, incluyendo su colaboración con Cantinflas en *Águila o Sol* (1937). Falleció el 24 de noviembre de 1965 en la Ciudad de México.

4.1.3.- REPRESENTACIONES CULTURALES

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS PERSONAJES

El personaje principal de la película, Rosario, forma parte de uno de las ya recurrentes prostitutas que han tenido vida en el cine nacional. La representación de este tipo de mujeres lastimadas por la vida, cuyo destino incipiente y cruel las lleva a ejercer el oficio de la venta de sexo como único modo de supervivencia se ha vuelto tan repetitivo que cae en el artefacto del estereotipo, pero contextualizando la temprana edad de esta cinta es muy probable que dicho mote no le sea tan adecuado. Si bien antes de aparecer *La Mujer del Puerto* ya habían aparecido películas que trataban personajes de similar situación, como lo serían por ejemplo las dos versiones de *Santa*, la prostituta que encarna Rosario conlleva unas características propias que la hacen fácilmente desligarse de comparaciones previamente realizadas, precisamente dichos dotes constituyeron inspiración para moldear futuros personajes a posteriori, tal sería el caso de la presencia enigmática, casi gótica que logra transmitir en muchas de las escenas, logrando un aspecto muy parecido al de los personajes caracterizados en las películas del cine expresionista alemán (Gubern, 1969), corriente que se encontraba en pleno auge por aquellos años.

Otros personajes importantes mostrados en la cinta son los marineros, acompañados estos mismos por un sinnúmero de características comúnmente ligadas a su profesión; altaneros, valientes, parranderos y vaciladores, la figura del macho encarnada en personas que pasan más de la mitad de su vida lejos de casa. En la parte intermedia del filme se observan una serie de dinámicas entre los marineros que hace denotar la ola de comportamientos que se rigen entre ellos durante su convivencia en la mar, como las conversaciones donde recuerdan su hogar, o una reunión donde atentos escuchan el chiste de uno de sus compañeros más graciosos. Posteriormente al arribar al puerto de Veracruz se les otorgan unas horas libres para que puedan divertirse en el lugar, inmediatamente recurrirán a las cantinas y bares de la zona, como si la vida nocturna fuera necesariamente el catalizador que desfogue todos sus cansancios.

Una de las actitudes recurrentes encontradas dentro de los personajes se encuentra en el conservadurismo, ejemplificado notoriamente con los personajes de las vecinas chismosas de la vecindad. Las consecutivas críticas hacia la relación de Rosario con su novio expresan esas creencias particulares de las comunidades pequeñas sobre el rol de la mujer dentro de la sociedad, de cómo se antepone sobre todo la conservación del honor de la mujer a través de su virginidad. La supuesta entrega de Rosario hacia su novio y la falta de claridad por parte de este para la contracción de matrimonio la estigmatizan notoriamente ante sus vecinas, al grado de que una vez ocurrida la desgracia de la muerte del padre, una de ellas niega absolutamente la visita de su hija para consolar a su amiga, argumentando que al tratarse de una mujer impura dicha condición podría contagiar a la otra persona, esta represalia social se contagiará hacia todo el pueblo una vez esparciéndose la noticia del embrollo.. Este escándalo se convertirá en uno de los motivos más contundentes que obligarían a Rosario a abandonar el pueblo para siempre.

Posteriormente Rosario se encontrará con otro tipo de apatía en su nueva faceta, una vez adentrada en el mundo de la prostitución se topará con la frialdad y desconfianza de las demás chicas del puerto dedicadas a la misma profesión, este tipo de segregación aparentemente surge por su condición de foránea, aunado a que la belleza y peculiar aspecto de Rosario le hace llamar la atención de los hombres que deambulan por el puerto causando la preferencia hacia ella y despertando la envidia entre las demás mujeres.

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS ENTORNOS

En la época se ubican dos lugares geográficos donde se desarrollan las acciones, la primera parte del filme se ubica en una comunidad rural del estado de Veracruz, que posteriormente se develará su ubicación dentro del municipio de Córdoba, la segunda parte se desarrollará en el famoso puerto de Veracruz.

En la parte desarrollada en la comunidad rural se pueden observar una serie de tradiciones regionales representadas dentro de las secuencias de la fiesta popular del pueblo, como los son los trajes folclóricos utilizados por los habitantes o la pirotecnia como símbolo de festejo, es usualmente conocido que las fiestas patronales en las comunidades rurales no suelen durar solamente un día, sino que se extiende a lo largo de una semana como mínimo, en el transcurso del filme se da a entender que mientras se dan lugar los sucesos trágicos que condenarán a Rosario, que inician con la enfermedad del padre hasta su repentino fallecimiento, el pueblo se encuentra festejando sus tradicionales rituales, momentos en los cuales el prometido de Rosario aprovecha la indisponibilidad de esta para cortejar a otras chicas en medio de las fiestas, inclusive una vez que el padre fallece existe un momento climático que yuxtapone fiesta con tragedia, la secuencia en que el carro funerario donde se transporta el cuerpo del padre se topa con la marcha de pueblerinos quienes lo confunden con un carro alegórico y se montan en él para continuar con la diversión, no es hasta que una

de las personas observa el acongojamiento de Rosario que reclama orden por parte de la muchedumbre. En dicha secuencia se puede observar la utilización de antifaces y máscaras llamativas por parte de los asistentes, muchas de ellas haciendo representaciones de diablos o de la muerte misma, una tradición común dentro de los festejos patronales en México.

4.2.- VÁMONOS CON PANCHO VILLA

FICHA TÉCNICA

Año: 1936

Duración: 92 Minutos

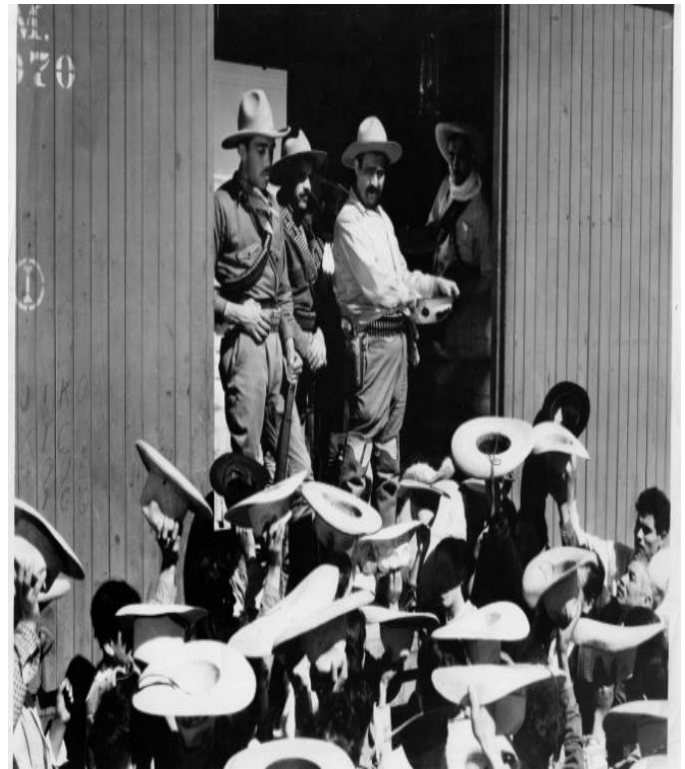
Productora: Cinematografía Latino Americana
S.A. (C.L.A.S.A)

Dirección: Fernando de Fuentes.

Guión; Fernando de Fuentes y Xavier
Villaurrutia

Basado en la novela de Rafael F. Muñoz

Fotografía: Jack Draper.



Reparto: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Manuel Támes. Ramón Vallarino.

4.2.1. CONTENIDO ARGUMENTAL

ESCENA ILUSTRATIVA²

EXT. VAGON. NOCHE

Tiburcio Maya es llamado por sus superiores para conocer el estado de salud de su compañero Becerrito, quien se encuentra gravemente enfermo de viruela, y del cual Tiburcio se ha encargado de cuidar por días dentro de uno de los vagones.

TIBURCIO

-A la orden mi general.

GENERAL

-¿Veo que tienes por ahí un enfermo?

TIBURCIO

-Si general, Miguel Ángel.

GENERAL

-¿Viruela?

TIBURCIO

-Creo que sí.

GENERAL

-¿Y qué vas a hacer con él?

TIBURCIO

-Pos esperar a que se cure.

El general voltea a ver al doctor del regimiento.

DOCTOR

-La viruela puede invadir al ejercito mi general, si no se obra con energía se pueden dar muchos casos.

TIBURCIO

-Bueno, ¿Y qué quiere que hagamos?, ¿Dejarlo tirado en mitad del llano como un perro?, ¿Qué no es hombre igual que nosotros y mejor que muchos?

GENERAL

-Cálmate Tiburcio, cálmate, el doctor dice que hay peligro que se le pegue la viruela a los otros muchachos.

TIBURCIO

-Bueno pues que lo cure.

² La siguiente es una transcripción de la escena por parte del tesista en formato guión cinematográfico, no corresponde al guión original.

El doctor voltea hacia el general.

DOCTOR

-Tenemos elementos de hospital de sangre, pero no para curar sus enfermedades.

El general medita un instante la situación.

GENERAL

-Ahorita mismo voy a tomar una medida. ¿Dice usted doctor de que hay peligro de que a todos nos de la viruela?

DOCTOR

-Indudablemente.

TIBURCIO

-General, estamos en campana, usted es el jefe, ordene pues lo que debe de hacerse que yo seré el primero que lo cumpla.

El general y el doctor voltean a ver la zona.

GENERAL

-¿Qué hacemos?

DOCTOR

-Todo debe desaparecer, sus armas, sus ropas, sus cobijas, el mismo.

TIBURCIO

-¿Desaparecer?, no entiendo.

DOCTOR

-Es necesaria la cremación del cuerpo y de todos los objetos.

TIBURCIO

-¿La cremación?

DOCTOR

-Hay que incinerar el cuerpo. ¡Quemarlo hombre, quemarlo!

Tiburcio no da cabida a las órdenes.

TIBURCIO

-¿Así como esta?, ¿Vivo?

GENERAL

-Vivo o muerto a mí que me importa, pero ya lo oíste, hay que quemarlo y ahorita mismo.

TIBURCIO

-¿Quemarlo?, ¿Quemarlo vivo?, pero se han vuelto ustedes locos?, ¿Este es el pago a un soldado de la revolución?, ¿Este es un ejército de hombres o una tropa de perros?

GENERAL

-¡No se me discute!, la vida de un hombre no vale nada si es para salvar la de los demás, y sobre todo aquí mando yo, ¿Oíste?, cuádrese y obedezca la orden.

Tiburcio se diezma ante las ordenes, levanta su brazo para saludar a su superior.

GENERAL

-Ahorita mismo va quemando a ese con todo y trapos, te doy cinco minutos, si no lo haces tú lo hará otro cualquiera, no faltaba más.

ARGUMENTO

En plena revolución armada un grupo de amigos conocidos como *Los Leones de San Pablo* es inculcado por las autoridades federales de traición y complot hacia el ejército. Tras poder huir de los militares, el grupo decide incorporarse al ejército rebelde del norte, este grupo de nuevos revolucionarios se conforma de seis individuos; Tiburcio Maya (hombre de familia respetado y líder moral del grupo), Rodrigo Perea, Melitón Botello, Máximo Perea, Martín Espinoza y Miguel Ángel del Toro (quien debido a su joven edad se le dará el apodo del Becerrillo).

Los Leones de San Pablo se presentan ante el famoso general Pancho Villa, quien sin dudarlo los acepta en su regimiento. Rápidamente probarán en batalla sus virtudes y ganarán fama de aguerridos y valientes, escalando de esta manera posiciones dentro de la división y ganándose la confianza del general.

En cierta ocasión después de triunfar tras una cruenta batalla *Los Leones de San Pablo* festejan por la noche al calor de una fogata, en ese momento cada uno confiesa la manera en que quisieran morir y como querrían ser recordados si esto llegase a suceder. Todos coinciden en que quieren fallecer de manera valiente.

Conforme transcurre el tiempo las batallas se tornarán cada vez más difíciles y *Los Leones de San Pablo* correrán riesgos cada vez más peligrosos, aun así, su gallardía los hará

salir con la frente en alto y ganarse cierto misticismo dentro de la tropa. Pronto los primeros dos miembros fallecerán en plena acción de campaña, entre ellos Máximo Perea al intentar despojar una metralleta a los enemigos, y Martín Espinoza en el asalto a un fuerte.

Posteriormente, tras el intento de liberar a sus compañeros de un ahorcamiento por parte de los enemigos Rodrigo Perea fallecerá, solo que en esta ocasión será por parte de un disparo equivocado por parte de su bando.

Ya disminuidos a la mitad de su número el grupo de amigos son ascendidos por Pancho Villa como parte de su escolta personal conocida como *Los dorados*, emocionados por el ascenso deciden festejar en la cantina del pueblo, ya embriagados y dentro de la vacilada terminan discutiendo junto con otros colegas del regimiento quien es más valiente. Para demostrarlo terminan apostando sus vidas en un juego de ruleta rusa colectiva, en dicho juego Melitón Botello corre con mala suerte y termina siendo al que le impacta la bala, antes de fallecer les sugiere a sus amigos que no lo recuerden como cobarde.

Cuando el regimiento se dispone a emprender camino hacia una de las campanas más importantes y decisivas del conflicto, el joven Becerrito comienza a sentirse mal, Tiburcio se queda a atenderlo, pero su enfermedad comienza a complicarse y la preocupación de que se trate de algo más grave comienza a crecer.

Mientras el batallón completo atiborra los vagones del ferrocarril para dirigirse a la batalla, en un vagón solitario Tiburcio atiende preocupadamente a Becerrillo, quien se encuentra convaleciente. Uno de los superiores acompañado con el médico acuden al lugar, el médico dictamina que Becerrillo se encuentra enfermo de viruela y que esta puede ser contagiosa para todo el regimiento, el superior considera una pérdida de tiempo atrasarse por culpa de un solo elemento y ordena la eliminación de todo objeto transmisor de la enfermedad, incluido el paciente enfermo, Tiburcio se rebela ante esta ordenanza pero

termina doblegándose ante la autoridad, decide sacrificar a su compañero en pos de la revolución, posteriormente el haber tenido contacto con el joven contagiado hace que el mismísimo Francisco Villa rehúya de él y decida dejarlo en la estación.

Desconsolado y triste Tiburcio Maya abandona el movimiento y emprende el camino de retorno a su hogar.

ANÁLISIS DEL RELATO

La estructura del relato de *Vámonos con Pancho Villa* se conforma de un estilo lineal compuesto por una serie de episodios largos (Vayone, 1996, pág. 79) que narran las aventuras, y posteriormente las desventuras de los personajes conocidos como *Los Leones de San Pablo*.

La historia comienza con la presentación de los personajes, explicando el motivo por el cual estos tienen que abandonar su pueblo para unirse a las fuerzas rebeldes de Pancho Villa, recordemos que al inicio de la cinta el personaje conocido como Becerrito es descubierto por los militares como orquestador de una serie de atentados en contra de su regimiento, tras escapar de una presunta represión notificará a sus amigos, con los cuales orquestaba los ataques, de que su estancia en la comunidad es peligrosa, esto obligará a que el grupo por fin decida pasar a la acción inmediata e incorporarse al regimiento revolucionario del norte.

A partir de este primer acto, y tras la presentación de cada uno de los personajes ante el general Francisco Villa, la narrativa de la película se volverá episódica. Si bien, esta segmentación no se encuentra señalada gráficamente en ningún momento del filme, es la congruencia del espectador la que lo dotará del conocimiento de haber pasado de un episodio a otro. Dicha separación de anécdotas es esencial para entender la lógica narrativa del filme.

En cada uno de los segmentos que se darán a continuación se irán ilustrando diferentes batallas y situaciones, donde aparte de demostrar el coraje, la valentía y el valor de la amistad

entre el grupo, también funcionará para observar como este mismo grupo se ira diluyendo en número conforme transcurre el conflicto armado.

Curiosamente conforme avanzan los episodios también se puede observar cómo se distorsionan las causas, ideales y legitimidad del conflicto. Por ejemplo, los primeros miembros de los Leones perderán la vida de manera heroica, realizando acciones aguerridas que contribuyen a ganar las batallas, conforme el metraje transcurre, dichas acciones perderán su calidad de heroicas para mostrarse más como acciones sinsentido y en muchas ocasiones barbáricas. Una metáfora clara sobre las distorsiones ideológicas y absurdas que proliferaron cuando el conflicto armado revolucionario se extendió al trascurso de los años.

Este filme cuenta con un final alternativo encontrado en la década de los setenta por investigadores de la UNAM, dicho final alternativo consiste en una secuencia de alrededor de diez minutos. En dicho final, tras un lapso de tiempo y una vez reincorporado el personaje de Tiburcio a su familia y a la vida como campesino vuelve a encontrarse con el regimiento del General Villa, esta vez diezmado en elementos tras una serie de derrotas constantes, tras la declinación por parte de Tiburcio a volverse a unirse al movimiento por motivos familiares Francisco Villa opta por asesinar a su esposa e hija, desencadenando la furia de Tiburcio quien será asesinado por uno de los escoltas, posteriormente del altercado el General Villa decide llevarse al hijo varón de Tiburcio para adiestrarlo como futuro revolucionario.

Es preciso mencionar en este apartado el valor argumental e ideológico que constituye este final alternativo pues de incorporarse dentro de la visualización del filme dota a la obra de un discurso totalmente diferente al originalmente incorporado. La cinta como tal ya se pronuncia críticamente a atacar los valores de la revolución, pero dentro de lo que cabe lo hace de una manera mesurada y figurativa, al incorporar los elementos del final alternativo el discurso crítico hacía la revolución y sus consecuencias se vuelve directo y agresivo,

satanizando de manera contundente la figura del General Villa y desidealizando las mitologías creadas alrededor del caudillo.

4.2.2. CONTEXTO HISTÓRICO

LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA

En el contexto político en el que se realizó *Vámonos con Pancho Villa* la etapa conocida como Cardenismo se encontraba en pleno auge, para aquel entonces la percepción positiva hacia la figura del General Villa gozaba de gran impacto tanto en las altas esferas políticas como entre la mayor parte de la sociedad, sobre todo en aquellas de estratos sociales más vulnerables, esto en gran medida debido al constante empleo de programas sociales durante su administración.

En el ámbito internacional se encontraba una tensa disputa fáctica entre las grandes superpotencias (Estados Unidos, Alemania y La Unión Soviética) por obtener una influencia ideológica mayoritaria dentro de otros países en caso de un futuro conflicto bélico. Disputa fáctica en la que México no tuvo mucha disposición a elegir por su cercanía con la unión americana.

En el aspecto nacional México se encontraba en una etapa de reivindicación de valores nacionalistas, impulsados por las recientes políticas del presidente Cárdenas del Rio que significaban un cambio drástico a las implementadas anteriormente por los gobiernos pasados. Esta implementación de valores nacionales llegó a permear en distintos campos del fomento humano, tanto la educación como en la cultura y las artes.

Evidentemente el cine no iba a ser la excepción, el gobierno de Cárdenas, de fuerte corte populista, fomentaría la vinculación de la identidad del mexicano con la del Estado mediante

herramientas culturales y del cual el cine sería instrumento principal (Bordat,2010). Por ello implementaría una serie de medidas para garantizar el buen funcionamiento del cine mexicano, primeramente garantizando un espacio en pantalla para producciones nacionales, lo cual logró mediante la ley de espacio en pantalla promulgada en 1939, evitando con esta medida una proliferación y posterior predilección de cintas extranjeras por parte del espectador, por otra parte se garantizó que existiera una producción constante de películas nacionales, esto último lo logró mediante la financiación a productoras de origen nacional, incluso constituyendo algunas nuevas productoras como en el caso de la compañía llamada Cinematografía Latinoamericana S.A. , mejor conocida por sus siglas CLASA, y a la que Fernando de Fuentes debe la realización de su filme *Vámonos con Pancho Villa*.

SOBRE FERNANDO DE FUENTES:

Fernando de Fuentes fue un importante realizador de cine mexicano que cuenta en su haber con una enorme trayectoria que conjunta cintas de enorme éxito taquillero con otras que, si bien no supusieron un éxito mediático en sus tiempos, a la posteridad encontraron una consolidación entre los sectores intelectuales y académicos, su trilogía de la revolución, conformada por *El Prisionero Trece* (1932), *El Compadre Mendoza* (1935) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936) conforman una de las críticas más agudas y concisas sobre el movimiento revolucionario y lo han catapultado a convertirse en uno de los cineastas más prestigiosos dentro de la historia del cine nacional.

Fernando de Fuentes nació en el Estado de Veracruz, el 13 de diciembre de 1894, se incorporó al cine en 1931 asistiendo en la dirección a Antonio Moreno en la película *Santa*, primer filme sonoro dentro de la industria mexicana, un año después realizó su primer largometraje *El Anónimo* (1932). Comienza la trilogía de la Revolución en 1932 y en medio de dicha trilogía experimentó con el género de terror en la cinta *El Fantasma del Convento*

(1934). Entre sus logros se encuentra el haber filmado la primera película mexicana a color en 1942 con *Así se Quiere en Jalisco*, pero el verdadero éxito en su carrera le llegó hasta 1943 con el estreno de *Allá en el Rancho Grande*, película que significó un enorme impulso mediático e inauguraría el famoso género de comedia ranchera. Fuentes falleció el 4 de Julio de 1955.

LECTURA CINEMATOGRAFICA DE LA HISTORIA

La trama contada dentro de la película está ubicada dentro del momento histórico conocido como Revolución Mexicana, dicha etapa consistió en una serie de movimientos armados insurgentes que tuvo lugar en México entre 1910 y 1920 (aunque muchos historiadores discrepan sobre la fecha exacta del término del conflicto), esto constituye un parteaguas histórico, social, político y cultural que cambiará para siempre las directrices que marcarán el rumbo de la nación.

Aunque el origen y motivo de la insurgencia fue el derrocamiento de la dictadura encabezada por el general Porfirio Díaz, quien contemplaba más de 30 años en el poder, con su posterior renuncia en 1911 se fueron resaltando una serie de discrepancias entre los principales movimientos insurgentes que devino en una ola de represiones, asesinatos políticos y golpes de estado que se extendieron a lo largo de la década y evitaron el final de las hostilidades entre los diversos grupos.

Entre los movimientos insurgentes más destacados se encuentra el surgido de la zona Norte del país, encabezado por el caudillo Doroteo Arango, mejor conocido por el seudónimo de Francisco Villa, o coloquialmente Pancho Villa. Dicho movimiento revolucionario conocido como la División del Norte inició sus ofensivas en estados del Noroeste como Chihuahua, Coahuila y Nuevo León, pero rápidamente se fue fortaleciendo y expandiéndose hasta a los estados del interior de la República. Constituyéndose de esta

manera como uno de los ejércitos decisivos dentro de la lucha armada, así como una amenaza latente para los gobiernos federales que ostentaban el poder desde la capital del país.

A lo largo de los años el personaje de Pancho Villa, como muchos otros protagónicos de la revolución, se ha envuelto en una serie de glorificaciones y misticismo que nublan ciertos aspectos oscuros de su personalidad, dichas mitificaciones son derivadas evidentemente de las políticas culturales nacionalistas impuestas durante el régimen posrevolucionario que ostentó el poder durante más de 70 años en México, y dentro del cual no se podía discernir sobre las enormes diferencias existentes entre de los caudillos revolucionarios, se aclara esta información por el hecho de que precisamente el filme *Vámonos con Pancho Villa* dio a la luz pocos años antes de que dichas políticas se concretizarán, lo cual lo dota de una visión crítica hacia el movimiento y hacia el caudillo en particular que difícilmente pudieron encontrar cabida en las décadas posteriores. Y es que no son pocos los relatos que denuncian ciertas acciones violentas y sanguinarias perpetuados por órdenes del general Villa, dicha perspectiva contrastante se mantuvo por muchos años oculta hacía la sociedad. Tal es el caso de que en las décadas de los cuarenta a los sesenta se realizaron multitud de producciones referentes a dicho contexto y lejos se encuentra cualquiera de ellas de contener una visión tan negativa como la que si se muestra en el filme de Fernando de Fuentes.

Aunque no se llega a mencionar en la película la etapa del movimiento o el lugar exacto donde se dan a lugar las batallas transcurridas en el filme, se asume que estas se tratan de las batallas suscitadas en el estado de Chihuahua, así como la toma de Torreón en el estado de Coahuila, poco antes de la famosa batalla de Zacatecas. Precisamente el episodio donde Tiburcio Maya asesina a su compañero Becerrillo por órdenes superiores se da antes de que el batallón aborde los vagones rumbo a Zacatecas. Por ende, se daría a entender que los sucesos ocurridos dentro de la película bien podrían asumirse entre los años 1912 y 1914 respectivamente.

En dicha etapa todavía existía un reconocimiento formal por parte de los líderes revolucionarios constitucionalistas hacia el ejército liderado por Francisco Villa. Posteriormente tras una serie de discrepancias ideológicas Venustiano Carranza, ya como presidente constitucional de la república desconoce el movimiento villista y designó a su líder el mote de bandolero, ordenando una captura que nunca se pudo concretar. Esta última etapa del movimiento corresponde dentro del filme a las acciones presentadas dentro del final alternativo.

4.2.3.- REPRESENTACIONES CULTURALES

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS PERSONAJES

La película trata constantemente el tema de la idealización del caudillo, en este caso representado abiertamente en la figura de Francisco Villa, como se ha mencionado anteriormente la figura del caudillo del Norte ha causado diferentes debates sobre su verdadera personalidad, curiosamente aunque dicho personaje es un elemento vital en la trama la cinta resulta enfocarse más sobre los soldados que lucharon a su lado, retratando la visión personal que tiene cada uno de ellos sobre su líder, esta fiel idea de seguir al jefe a donde sea y acatar sus órdenes sin cuestionamiento alguno impregnará a cada uno de los personajes representándolos como los soldados leales, comúnmente existentes en aquella época, donde, el simple hecho de cuestionar los principios del líder era cuestionar las causas de la revolución misma. Este será precisamente el debate existencial que acosará al personaje de Tiburcio Maya en la parte final del filme.

La cinta maneja dos tipos de estereotipos recurrentes a la hora de representar a los soldados participantes del conflicto, por una parte; a los hombres que luchan del bando de la insurrección se les otorga el dote de valientes, honestos y fraternales hacia sus mismos

compañeros. Tal es el caso de Los leones de San Pablo, que aun cuando la meta principal es ganar cada una de las batallas siempre tienen entre sus objetivos el salvaguardar la vida de los otros miembros del grupo por encima incluso de sacrificar la de ellos mismos. Por otra parte, los soldados que participan en el bando contrario, los federales como comúnmente se les llamaba, son representados como sanguinarios y malévolos, personas sin escrúpulos y recurrentes a la traición. Si bien al inicio de la cinta hay una aclaración en forma de epílogo donde se especifica que se debe exculpar a cualquiera de los bandos, en el contenido argumental no se emplea dicha objetividad, marcando notoriamente de esta manera ante los espectadores quienes eran los buenos y quienes los malos dentro del conflicto.

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS ENTORNOS

Las acciones del filme se ubican exclusivamente en zonas rurales, esto es correspondiente a los lugares importantes donde se llevaron a cabo muchas de las batallas del villismo, el ambiente campirano por ende es el ambiente preponderante dentro del filme, esto se puede observar desde sus inicios al presentar a los los leones de San Pablo, al inicio del filme se puede notar como aparece el personaje de Becerrillo laborando en una finca cortando leña antes de ser agredido por uno de los oficiales, posteriormente se observa al personaje principal, Tiburcio Maya, laborando las tierras antes de ser notificado de la agresión hacia su compañero o en el final de la película cuando se observa a un Tiburcio ya retirado de la lucha armada enseñando a su hijo a labrar las tierras con la yunta de bueyes antes de ser interceptado nuevamente por el ejército villista.

En cuanto a las formas de comportamiento los leones de San Pablo caracterizan notablemente los hábitos y formas de hablar del campesinado, utilizando expresiones jocosas o cantando canciones que aluden a su valentía a lo largo del filme.

Otro punto relevante es la notoriedad que se le da al uso del ferrocarril, recordando que a principios del siglo XX las conexiones que existían de entre una ciudad a otra eran la mayoría de las veces erráticas, por eso la enorme importancia para controlar las vías férreas por parte de los grupos del conflicto garantizaba una considerable ventaja estratégica, precisamente estas fueron una de las características que acrecentaban los triunfos de la división del Norte, esto se ve reflejado en las secuencias donde el regimiento se decide abordar los vagones con destino a Zacatecas, y donde a causa del contagio de viruela por parte de Becerrillo los superiores se ven obligados a tomar una medida drástica para evitar cualquier retraso.

Otro de los entornos representados en la cinta es el ambiente bohemio y peligroso de las cantinas, esta se ejemplifica en la parte donde después de ganar una serie de batallas importantes el regimiento se dispone a pasar un buen rato en una de las cantinas del pueblo, y donde cegados por el alcohol, la superstición y una valentía bizarra se disponen a jugar una especie de ruleta rusa grupal para demostrar quién es el más cobarde del grupo.

4.3.- AHÍ ESTÁ EL DETALLE

FICHA TÉCNICA

Año: 1940

Duración: 112 Minutos

Productora: Grovas- Oro Films.

Dirección: Juan Bustillos Oro.

Guión: Humberto Gómez Landeros, Juan Bustillos Oro.

Música: Raúl Lavista.

Fotografía: Jack Draper.

Reparto: Mario Moreno "Cantinflas", Joaquín Pardavé, Sara García, Sofía Álvarez.



4.3.1. CONTENIDO ARGUMENTAL

ESCENA ILUSTRATIVA³

INT. TRIBUNAL. DÍA.

La sesión del tribunal se encuentra con asistencia llena, el motivo es el juicio por asesinato a sangre fría de un peligroso criminal por parte del acusado Cantinflas, quien se encuentra muy campantemente sentado delante de un par de guardias. Después de una estrafalaria y risible intervención del fiscal acusador toca turno de intervención a la defensa.

JUEZ

-¿La defensa desea interrogar al acusado?

DEFENSOR

-Si señor juez

El abogado defensor se levanta de su asiento y se dirige a tomar la tribuna.

DEFENSOR

-Deseo demostrar a los señores del jurado que este inocente solo obró al matar al occiso en legítima defensa de su vida.

FISCAL

-Hago notar que es la tercera vez que la defensa cambia su tesis y advierto que la tendrá que cambiar una vez más porque está tampoco va a servirle.

JUEZ

-El señor agente se servirá de no hacer advertencias de esa clase, tiene la palabra el señor defensor para interrogar al acusado.

DEFENSOR

-Muy bien.

El defensor se dirige a interrogar a Cantinflas.

DEFENSOR

-Dígame usted señor Del Paso.

CANTINFLAS

-¿Es a mí?

DEFENSOR

-Naturalmente, dígame usted, cuando usted requirió el arma.

³ La siguiente es una transcripción de la escena por parte del tesista en formato guión cinematográfico, no corresponde al guión original.

CANTINFLAS

-¿Cuándo yo qué, con el arma qué?

DEFENSOR

-Cuando usted tomó el arma con que mató al occiso.

CANTINFLAS

-¿Ah, ora maté a Narciso?, ¿Ora ya les gusté para otro muertito?

DEFENSOR

-El que mató usted.

CANTINFLAS

-Pos yo no maté a Narciso, yo nomas maté al Bobby.

DEFENSOR

-Bueno, cuando usted tomó la pistola con que mató a Bobby su intención no era matarlo, sino más bien defenderse.

CANTINFLAS

-No señor, más bien matarlo.

DEFENSOR

-Bueno, naturalmente, pero su intención...

CANTINFLAS

-Mi intención era echármelo al pico lo más pronto posible.

DEFENSOR

-Bueno, pero de hombre a hombre, cara a cara.

CANTINFLAS

-Al revés, no que va, pos si no ve usted que, si me ve él primero a lo mejor me madruga, no si lo agarré por sorpresa.

El fiscal muy soberbio interviene

FISCAL

-Queda demostrada la premeditación, la alevosía y la ventaja.

JUEZ

-El señor agente del misterio público no tiene la palabra, deje concluir a la defensa.

FISCAL

-Bueno, si la defensa quiere seguir ayudándome.

El abogado defensor se molesta por el comentario, pero continua con el interrogatorio, se baja de la tribuna y se acerca hacia el acusado.

DEFENSA

-Vamos a ver señor Del Paso, dese usted cuenta que de sus respuestas saldrá una condena terrible o la salvación, ¿Se da usted cuenta?

CANTINFLAS

-No señor, ¿Tanto arguende por matar un perro?

DEFENSOR

-¿Dese usted cuenta!

CANTINFLAS

-Esta bueno, me doy cuenta, pero no me grite hombre.

DEFENSOR

-Bueno, yo voy a decirle como estuvo todo.

CANTINFLAS

-¿Usted me va a decir a mí?

DEFENSOR

-Sí señor. Usted tenía miedo de Bobby, un miedo terrible y justificado.

CANTINFLAS

-Bueno, un poco.

DEFENSOR

-Su vida corría peligro al encontrárselo.

CANTINFLAS

-No, ni tanto, pos si nomas me vio y meneó la cola.

DEFENSOR

-Por dios, cállese, cállese y déjeme hablar.

CANTINFLAS

-Pos no diga mentiras hombre.

DEFENSOR

-Cállese señor, al verlo a usted él lo atacó.

CANTINFLAS

-No, no señor.

DEFENSOR

-Él lo atacó y usted llevaba un arma que iba a empeñar porque estaba muy mal de recursos.

CANTINFLAS

-Bueno, eso sí, si me dan tiempo si la empeño.

DEFENSOR

-La iba usted a empeñar, al verlo a usted, el disparó.

CANTINFLAS

-No, ahí si no.

El defensor se desespera y le tapa la boca a Cantinflas para poder continuar su exposición mientras Cantinflas no para de balbucear.

DEFENSOR

-El disparó, disparó primero, usted a su vez viéndose perdido y solo porque su vida peligraba disparó también, y su rival cayó por tierra y usted todo acongojado se presentó a la policía, ¿Verdad que fue así?

El abogado suelta por fin a Cantinflas para que responda.

DEFENSOR

-¡Tiene que ser así o se lo lleva a usted la planta!

CANTINFLAS

-¡Pos no fue así señor, ni, ni me atacó, yo lo maté a traición, yo lo maté y ni me agarró la policía, y si me garró, no yo me entregué!

DEFENSOR

-No, no diga usted que fue así, diga que fue como yo digo.

CANTINFLAS

-Y porque voy a decir yo, señor juez, ¿Quién va a saber más?, este señor que está inventando o yo que me lo eché al pico?

ARGUMENTO

En una lujosa mansión de la Ciudad de México, el matrimonio conformado por Don Cayetano y su esposa Dolores pasa por una mala situación, en gran medida debido a los celos infundados y exagerados del primero, esta situación parece agravarse cuando un gánster conocido como El Bobby, quien había sido novio de Dolores, decide chantajearla aprovechando la actitud celosa del marido.

Por su parte la sirvienta de la casa sostiene una relación con un vago parlanchín conocido como Cantinflas, quien aprovecha la menor ocasión para comer gratis en la casa, cierta ocasión se le condiciona la cena a cambio de que asesine al perro de la familia, curiosamente también llamado Bobby, quien se ha vuelto agresivo debido a la rabia.

Después de efectuado la muerte del perro, Cantinflas en un abuso de confianza ingresará al interior de la casa, posteriormente será encontrado por un Cayetano furioso quien cree que se trata del amante de su mujer, Rosario en un intento de salvarlo y aprovechar así la confusión para ocultar el tema de los chantajes de Bobby, argumenta falsamente que se trata de su hermano Leonardo, desaparecido desde hace años. Cayetano terminara creyéndose el engaño y al recordar que dicho hermano es beneficiario de una herencia opta por comportarse de manera muy amable y servicial, Cantinflas sacará provecho sustancioso sobre esta situación.

Al transcurso de los días posteriores Cantinflas vivirá lleno de lujos y exceso, en su mayoría solapados por Cayetano, la extrema holgazanería pondrá incómodos a los señores del hogar, pero para Dolores le resulta más fácil aceptarlo que revelar la verdad sobre su antiguo novio. Cantinflas también aprovecha esta situación para vengarse de los menosprecios de su novia sirvienta.

La situación dará un giro drástico cuando aparece Cleotilde, la real esposa de Leonardo, junto con sus 8 hijos, los cuales, al igual que Cantinflas, decidirán aprovechar la situación para sacar beneficios, aun sabiendo que se trata de una farsa. La aparición de esta nueva familia arruinará la comodidad en la que se encontraba Cantinflas, pero en un gesto de solidaridad hacia Dolores y a su novia opta por no desvelar el enredo.

Cantinflas continua la simulación muy a pesar de su incomodidad, pero dicha resignación llegará a su culmen al momento de querer efectuar una boda donde se oficializa su matrimonio con Cleotilde, dicha ceremonia será interrumpida por la policía, quien se llevará a Cantinflas (en su calidad de Leonardo) bajo el cargo de asesinato, Cantinflas por su parte mira la intervención policiaca como la manera ideal de huir al matrimonio.

Se realiza el juicio por el asesinato de el gánster Bobby, Cantinflas por su parte cree que se trata del perro que mató, lo cual lo hace estar muy tranquilo y despreocupado al momento del juicio, se lleva a cabo la comparecencia, la cual termina en disparatados y risibles enredos entre abogados y jueces al tratar de entenderse con los argumentos y la peculiar forma de hablar del acusado.

Siguiendo en su confusión Cantinflas admite haber asesinado a Bobby y en el momento preciso en que el juez se disponía a dictar una cruenta sentencia aparece el verdadero Leonardo del Paso, quien confiesa haber sido el verdadero asesino actuando en legítima defensa. Los enredos comienzan a aclararse dejando a Cantinflas exonerado y a los jueces totalmente confundidos.

Al paso del tiempo las cosas vuelven a la normalidad, Cantinflas se reconcilia con su novia sirvienta y continuará aprovechándose del menor descuido para seguir comiendo gratis.

ANÁLISIS DEL RELATO

Es conocido que las fórmulas narrativas preestablecidas funcionan de excelente manera, por más repetitivas que sean sus acciones garantizan un grado de empatía hacia la audiencia, este hecho se puede ejemplificar en distintos géneros y estilos, uno de ellos sería sin lugar a dudas la comedia. Este género de comedia se ha caracterizado por el empleo de lugares comunes y gags recurrentes que funcionan para desatar el buen humor del espectador, en el caso de la cinta de Juan Bustillos Oro ésta maneja los elementos de la típica comedia de enredos para adentrarnos a la trama, este estilo consiste en introducir a un personaje hacia una serie de consecuencias complicadas y sin sentido, y de las cuales cada vez que intente salir de ellas el personaje termina acumulando más embrollos. Evidentemente dichas

peripecias son tratadas con humor por más peligrosas o dramáticas que pudieran parecer si se llegaran a plantear bajo condiciones u ópticas diferentes.

Ahí Está el Detalle se desarrolla a través de una peripecia demasiado absurda, la confusión entre el asesinato de un perro con el de una persona que se llama del mismo nombre. A partir de este esperpéntico principio Bustillos Oro construye una serie de situaciones complejas que se irán tejiendo a lo largo del filme, la confusión de un vago con el heredero de una fortuna familiar desaparecido por años solo será el parteaguas para dar cabida a una infinidad de sucesos por demás estrambóticos.

La estructura del filme corresponde a una implementación lineal de secuencias, sin la incorporación de dispositivos narrativos que complementen fluidez en la historia, por el contrario, será a través de sus irrisorios sucesos que se garantiza la fluidez y el ritmo de la película.

La historia bien se podría dividir en tres actos: la introducción de los personajes (la serie de acciones que crearán la confusión de la que se desatará el conflicto), El desarrollo (la prolongación de dicha confusión) y el final (el famoso juicio a Cantinflas)

4.3.2. CONTEXTO HISTÓRICO

LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA

En la década de los cuarenta México iniciaba un auge en los procesos de modernización e industrialización de la nación, dicha etapa inició durante la administración del presidente Manuel Ávila Camacho y se conoce como "El milagro Mexicano", entre muchos de sus detonantes se cuenta como factor determinante la postura de neutralidad mantenida durante la Segunda Guerra Mundial, una neutralidad entre paréntesis pues la inclinación de la

balanza siempre dictaba hacia un apoyo incondicional al vecino del norte en caso de cualquier emergencia, dicha postura contribuyó a que las compañías extranjeras vieran con buenos ojos el invertir en la Nación, garantizando de esta forma la estabilidad de sus ganancias, gracias a ello el país comenzó a expandirse en el campo industrial, las ciudades rápidamente comenzaron a modernizarse y hubo una explosión demográfica en las zonas urbanas. Muchas ramas fueron beneficiadas directamente de estos factores de desarrollo, el cine mexicano fue sin lugar a dudas una de ellas.

Desde la llegada del cine al continente hasta la década de los treinta la competencia directa de México como productor y distribuidor de filmes de habla hispana era Argentina, ambos países se consolidaron como los precursores de la producción latinoamericana, y precisamente entre ambos existía una disputa por ser los proveedores mayoritarios hacia las otras naciones hispanohablantes, esta competencia se vino abajo entrando la década de los cuarenta. La dudosa neutralidad del país argentino en el conflicto mundial no convencía del todo a Estados Unidos, el cual dio preponderancia a la accesibilidad de película virgen a un país aliado como México, a partir de dicha circunstancia en cuestión de poco tiempo la producción cinematográfica en México rebasó considerablemente a la de cualquier otro país latinoamericano (Bordat,2010). Auspiciando las inversiones de sectores privados en un campo tan fructífero y próspero como sería el de la cinematografía, de este modo nacería una industria que sería redituable tanto en el interior del país como por fuera. Daba inicio la llamada "Época de Oro" del cine mexicano.

Esto contribuyó a que se creara un *star system* nacional con estrellas de renombre al más puro estilo del implementado en Hollywood, dichos personajes dotaban de carisma y galanura las pantallas garantizando el éxito en taquilla de las películas con solo aparecer su nombre dentro las marquesinas (Hinojosa,2003), entre los rostros que conformaban este listado se encontraban actores como Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz y

German Valdez "Tin Tan", también se encontraban las actrices Dolores del Río, María Félix y Sara García, entre otros.

Entre los personajes del *star system* mexicano que lograron consolidarse con notoriedad durante esta época de oro se encuentra el actor cómico Mario Moreno "Cantinflas", quien, proveniente como muchos otros de sus coetáneos de los espectáculos populares conocidos como carpas, supo implementar dotes de parlachinería, al más puro estilo de los merolicos de barrio con un estilo particular y sarcástico que le significó una empatía inmediata entre los espectadores. Si bien ya había tenido algunas incursiones en el cine no es hasta después de su participación en el filme de Juan Bustillos Oro "*Ahí está el detalle*" que encontraría la consagración total dentro del sistema y que posteriormente solo iría acrecentándose película tras película.

SOBRE JUAN BUSTILLOS ORO

Juan Bustillos Oro fue uno de los cineastas más exitosos dentro de la considerada época de oro del cine mexicano, esto gracias a su versatilidad en estilos y su amplio conocimiento de elementos explotadores de empatía dentro de los filmes comerciales. Bustillos Oro nació en la Ciudad de México, el 2 de julio de 1904. Su primera película será *Yo soy tu padre*, en 1927. Dos años después realizó su primer filme sonoro con *Dos Monjes* (1934), cinta con tintes expresionistas que posteriormente entraría en la categoría de cine de culto por parte de un sector cinéfilo. En 1937 se une al empresario Jesús Gravas para fundar la compañía productora Oro- Gravas, a partir de ahí inician una etapa prolífica donde realizaron diversos proyectos exitosos, entre los que se encuentran *En Tiempos de Don Porfirio* (1939), cinta que inauguró un prolífico cine de añoranza a la época porfiriana, y *Ahí está el detalle* (1943), película que lo termina catapultando a las máximas alturas del éxito como creador. Bustillos Oro falleció el 19 de abril de 1989.

4.3.3. REPRESENTACIONES CULTURALES

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS PERSONAJES

Una de las características principales de Ahí está el detalle es la conglomeración de distintos personajes estrambóticos que envuelven de carisma y de mucha risibilidad los sucesos de la trama, entre ellos resaltar la figura del personaje principal encarnado por Cantinflas, su personaje corresponde a un arquetipo que posteriormente se convertirá en estereotipo; El Peladito, dicho personaje se caracteriza por encarnar todos aquellos vicios y malos hábitos que representan a la sociedad de clase baja, evidentemente utilizando un tono burlón y humorístico.

Existen muchos comparativos entre el personaje mexicano de Cantinflas creado por Mario Moreno y el de Charlot, creado anteriormente en Estados Unidos por Charles Chaplin, sin embargo, apartando el tópico del personaje torpe y humilde que termina metiéndose en mil embrollos y saca de quicio a las personas que se encuentran alrededor, existen notables diferencias entre las aptitudes y actitudes de ambos personajes. Haciendo a un lado la notable discrepancia de que las mayores gracias de Charlot era el hacer reír sin decir una sola palabra (en gran medida porque sus mayores éxitos correspondían a la época muda del cine) mientras que la cualidad especial de Cantinflas era el soltar una serie de verborreas que no llevaban a ningún punto en concreto, existe una discrepancia más ontológica entre ambos personajes. Cesar Garrizuela explica referente a este tema:

A diferencia de Chaplin, cuyo vestido de etiqueta revela una utópica voluntad de cambio, en cambio en Cantinflas no hay ninguna aspiración a superarse y no quiere un mundo mejor como sueño; desea vivir como está. El mexicano de la modernidad como hombre queda reducido a una caricatura del hombre. (Garrizuela, citado por Bartra, 2016:123)

En dicha cita se encuentra una palabra clave sin la cual no se podría entender no solo el personaje central de Cantinflas, sino la gran mayoría de los personajes principales de la película, "La caricatura".

Y es que la caricaturización de personajes se convierte en uno de los dotes especiales que se suelen emplear dentro de las comedias, si bien no es exclusivo dentro de este género se podría afirmar que es en dicho campo donde no importa llegar a la ridiculización si con esto se garantiza la viabilidad de las tramas.

Dentro de esta caricaturización se encuentra el personaje de Cayetano, el esposo millonario y extremadamente celoso cuyos delirios por encontrar al supuesto amante de su mujer caen en lo ridículo, Cayetano por otra parte se convierte en la representación de una clase burguesa que aun contando con todas las comodidades de una alta clase social no se encuentra conforme y ambiciona mucho más, dicha ambición es lo único que puede suprimir por momentos sus locuras de sospecha, esto se da a entender cuando al recibir la supuesta noticia de que Cantinflas podría tratarse del heredero perdido de la familia de su esposa olvida por completo lo inverosímil de su aparición.

Otro de estos personajes pintorescos sería el encarnado por Cleotilde, la oportunista esposa abandonada a quien no le importa que el sujeto aparecido no se trate de su verdadero marido si con esto garantiza la subsistencia de ella y de su innumerable cantidad de hijos. Este personaje bien podría representar a una de las tantas esposas abandonadas que existen en México, mujeres cuya pareja desaparece de sus vidas repentinamente y sin aviso, dejándolas al cuidado de los hijos y cuya manutención se encargan de proveer por cuenta propia, obligándolas a crear un carácter fuerte y malicioso en pos de la prosperidad de su familia. Evidentemente esta problemática nacional carece de sentido del humor, pero,

regresando al tema de la caricaturización, son estas actitudes ingeniosas y chispeantes las que dotan al personaje de Cleotilde de un grado de empatía y simpatía hacia el espectador.

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS ENTORNOS

El ambiente de la sociedad donde se da a lugar el enrollo principal de la historia es dentro de la clase burguesa de la capital del país, dicho estrato social se caracteriza por residir en colonias acaudaladas, donde el común de las casas se trata de edificaciones elegantes y de enorme proporción, así mismo dicha clase social se caracteriza por contar con empleadores de otra clase social más baja para el constante mantenimiento de sus hogares y recibir los servicios correspondientes a la cocina y limpieza, a estos empleadores injustamente se les acuña el nombre de servidumbre.

Es bajo este ambiente que la irrupción del peladito Cantinflas marca una coyuntura de enorme relevancia pues se trata de un personaje ajeno totalmente a este tipo de entornos de comodidades.

La mayoría de las acciones desarrolladas durante el filme suceden en espacios interiores, factor que en cualquier otra historia podría causar una sensación de claustrofobia, pero contrariamente en este caso funciona para representar la enormidad dentro de la mansión, resultan ser tan grandes y lujosas las habitaciones dentro de la casa que pareciera que las acciones se desarrollan en diferentes espacios.

La famosa secuencia del juicio nos muestra una sala de tribunal muy al estilo de las comúnmente utilizadas en las cintas norteamericanas, algo que no cobraría mayor relevancia si no se especificará que tanto México como Estados Unidos contienen leyes penales diferentes, por ende, no tendría por qué existir una similitud en las formas en que se desarrollan los juicios. Sin embargo, aplicar dicha modalidad va más acorde a la intención de adentrar a los personajes del tribunal a la dinámica verborreíca de Cantinflas. Dicho de

otro modo, la representación del juicio obedece más a un carácter de narrativa que a uno de verosimilitud.

4.4. LOS OLVIDADOS

FICHA TÉCNICA

Año: 1950

Duración: 88 Minutos.

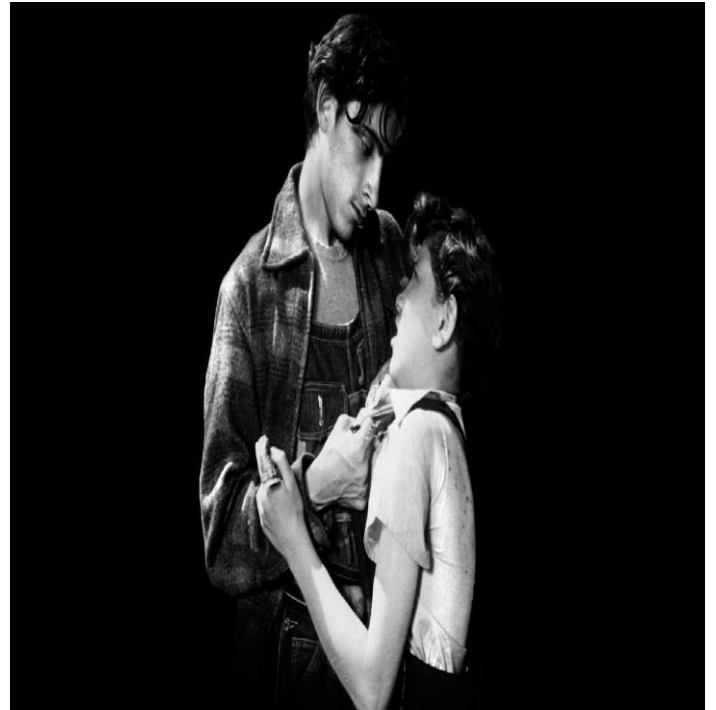
Productora: Ultramar Films.

Dirección: Luis Buñuel

Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza.

Música: Gustavo Pitaluga, Rodolfo Haffter.

Fotografía: Gabriel Figueroa.



Reparto: Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Estela Inda, Miguel Inclán.

4.4.1. CONTENIDO ARGUMENTAL

ESCENA ILUSTRATIVA⁴

INT. CELDA. DIA.

El niño Pedro se encuentra recluido en uno de los separos de la comandancia, su madre ingresa para verlo, lo encuentra solo en una esquina, la recibe con mirada retadora.

MADRE

-Hoy me platicó el señor juez, me dijo que viniera a verte. ¿No me dices nada?, te van a llevar a una escuela, ahí estarás bien.

PEDRO

-Yo no quiero ir a ninguna escuela, yo no hice nada, es usted la que quiere que me encierren.

MADRE

-Mira mijito.

Pedro se incorpora.

PEDRO

-Mijito, pues cuando volvía a la casa para verla a usted bien que me trajo pa' acá, ¿y ahora le doy lastima?, aguántese que usted tiene la culpa.

Pedro se dirige hacia la otra pared, la madre lo sigue.

MADRE

-Yo no quiero que te lleven, pero como le robaste el cuchillo a tu patrón.

Pedro responde alterado.

PEDRO

-¡Yo no robe nada!, ya se lo dije al señor juez y se lo digo a usted, ahorita ya pa que la iba a engañar.

La madre se sienta a su lado.

MADRE

-Entonces ¿Quién fue?

PEDRO

-Quien fuera, que lo adivinen los pipos que pa' eso les pagan. ¿O es que la han mandado para acá para que me saque la verdad?

⁴ La siguiente es una transcripción de la escena por parte del tesista en formato guión cinematográfico, no corresponde al guión original.

Pedro se incorpora y se dirige hacia la otra pared.

MADRE

-¡Pedro!

La madre lo sigue.

PEDRO

-Si, a eso vino, cosas peores ha hecho usted conmigo, ¿Porque no me pega?, ándele, usted me trajo aquí ¿O no?, y ahora se hace la buena.

La madre mira fijamente a su hijo.

MADRE

-Si te creo hijo.

PEDRO

-Y hasta ahora se acuerda de que soy su hijo.

Pedro se agacha y se cubre el rostro con las manos para sollozar. La madre se inclina y le da un beso en el cabello, se aleja, voltea a ver a su hijo por última vez y abandona el lugar, Pedro se incorpora repentinamente y corre a seguirla.

PEDRO

-¡Mamacita!

Lo intercepta uno de los funcionarios y no lo deja salir.

FUNCIONARIO

-¿A dónde vas?, quieto.

PEDRO

-¡Yo me quiero ir, yo no robe nada, mamacita, yo no robe nada!

Los otros jóvenes recluidos ayudan al funcionario a sostener a Pedro quien continua con el forcejeo inútilmente.

ARGUMENTO

Pedro, un niño rebelde y descuidado, se la pasa conviviendo en la calle junto con otros jóvenes de su estrato social, sin oficio ni beneficio se la pasan vagando y deambulando por las calles y terrenos baldíos de la ciudad. Una tarde escuchan atentos la noticia de que el Jaibo, un joven mayor que ellos y supuesto antiguo líder de la banda, acaba de escapar de la correccional.

Al reincorporarse Jaibo a la banda es idolatrado por los chicos, quienes se deleitan escuchando sus proezas durante su encierro, Jaibo aprovecha esta condición de autoridad para planificar formas de obtener dinero, comenzando con robos a personas mayores y discapacitados.

Una tarde Jaibo se entera que Julián, el joven que supuestamente lo delató ante las autoridades, se encuentra trabajando en un lugar cerca, le pide a Pedro que lo acompañe a platicar con él, tras una tensa discusión entre Julián y Jaibo, este último aprovecha un descuido para lanzarle una piedra a la cabeza, el muchacho se desploma al instante y es secundado por una serie de golpes con un tronco, Pedro intenta detener la agresión pero es demasiado tarde, Julián ha fallecido, los chicos huyen, posteriormente Jaibo amenaza a Pedro e incluso le hará saber de su complicidad en caso de que la policía se llegara a enterarse del suceso, Pedro decide callar por miedo.

Posteriormente los jóvenes conocerán al Ojitos, un niño provinciano al cual su padre abandonó en una de las plazas públicas, pese a ser un chico demasiado callado su nobleza le hará ganarse el afecto de La Meche, una adolescente que es asediada constantemente por Jaibo, el Ojitos será adoptado por Don Carmelo, un ciego indigente que es constantemente asediado por la banda, lo que a principios pareciera un acto de caridad terminaría convirtiéndose en un acto más de explotación infantil.

Pedro se encuentra demasiado alterado por los hechos anteriores, intenta dejar las calles y reincorporarse a su familia, pero su madre lo trata con total desprecio e indiferencia. En un afán por ganarse su afecto Pedro encuentra un empleo en un taller, empleo que tendrá que abandonar rápidamente por la desaparición de un cuchillo tras una visita del Jaibo. Pedro se cree perseguido y nuevamente se refugiará en las calles evitando cualquier presencia de la policía, por su parte Jaibo se paseará campante por la zona, e incluso realizara varias visitas

a la casa de Pedro, tras varias charlas esporádicas una de esas visitas culminará en un encuentro íntimo entre Jaibo y la mamá de Pedro.

Cansado de deambular Pedro se topa con el Ojitos, quien le comenta que Jaibo se encuentra muy campante por las calles, esto le da la seguridad Pedro de volver a su casa, pero una vez es visto por su madre ésta decide entregarlo a la policía.

Las autoridades no encuentran pruebas de que Pedro hubiera robado verdaderamente algo, pero debido a la condición de desamparo del muchacho deciden mandarlo a una casa hogar. La madre, más por presión que por convicción propia, ingresa a hablar con Pedro por última vez, el chico decide increpar a su madre y reclamarle la falta de afecto que siempre tuvo hacia él.

Dentro de la casa hogar los directivos intentan establecer una buena relación con Pedro, pero éste responde con hostilidades, la actitud problemática de Pedro lo hará meterse en varios altercados con los demás jóvenes. En un intento del director de ganarse la confianza de Pedro decide mandarlo a que salga del lugar para comprarle unos cigarrillos, Pedro recibe el dinero y piensa la oportunidad como un medio sencillo para escapar.

Cuando Pedro sale de la casa hogar es interceptado súbitamente por Jaibo, a quien le reclama estar ahí por su culpa, Jaibo descubre que Pedro lleva dinero y se lo quita a golpes para después huir. Pedro enardecido decide no regresar a la casa hogar hasta recuperar el dinero, encuentra a Jaibo junto con sus amigos en una de las calles que solían frecuentar, ahí terminan enfrascándose a golpes pero la ventaja en la edad de Jaibo lo hace terminar triunfador nuevamente, entre el forcejeo al Jaibo se le cae de entre sus ropas el chuchillo desaparecido, Pedro lo toma y reta a Jaibo nuevamente a otro enfrentamiento; colérico, Pedro confiesa ante la multitud que Jaibo fue el asesino de Julián y que él presenció todo, después de esto Jaibo decide huir no sin antes amenazar a Pedro.

Mientras tanto el Ojitos ya cansado de los abusos por parte de Don Carmelo decide abandonar el lugar, no sin antes, despedirse de La Meche.

Al no tener un lugar donde pasar la noche Pedro decide irse a refugiarse a la granja del abuelo de La Meche, lugar a donde usualmente solían ir como último recurso, pero dentro del lugar se topará sorpresivamente con el Jaibo, con el cual tendrá un último enfrentamiento antes de ser asesinado.

El Jaibo huirá a un terreno baldío para esconderse, pero ya para entonces Don Carmelo ya habría delatado su escondite a la policía, en un intento de escapar El Jaibo será abatido a balazos. Por otra parte, Meche y su abuelo encuentran el cuerpo de Pedro muerto en su granja, por miedo a una represalia deciden deshacerse del cuerpo en vez de notificar a las autoridades, terminan arrojándolo a un barranco de basura.

ANÁLISIS DEL RELATO

La historia de *Los Olvidados* se encuentra estructurada de una manera lineal, incluso podría decirse que de una forma bastante convencional para la trascendencia que marcó, puesto que el impacto del material fílmico y su posterior legado no recae tanto en su estructura narrativa como si en el impacto de su contenido argumental, esto no significa que a las formas convencionales se les reste mérito alguno.

La cinta inicia con una voz en off (Vayone, 1996, pág. 80) que introduce al espectador dentro de un contexto socio- político, dicho contexto hace referencia al crecimiento arquitectónico y demográfico de las grandes urbes modernas (París, Nueva York y por último la Ciudad de México), el punto de utilizar este prólogo será plantear como dentro de estos enormes conglomerados se van desarrollando pequeñas historias entre sus sociedades más recónditas. Una vez concluida esta introducción la cinta presentará a sus personajes, un grupo de niños de la calle jugando en pleno lote baldío.

El punto de vista del narrador utilizado como mecanismo para contar la historia dentro del filme es subjetivo (Vayone,1996: 80), este dispositivo narrativo se utilizará de manera doble, tomando como ejes principales los acontecimientos de dos personajes: Pedro y Jaibo. Si bien existen escenas vistas desde el punto de vista de personajes secundarios como El Ojitos y La Meche, estas escenas serán por demás mínimas y nuestros verdaderos vehículos narrativos serán los primeramente mencionados.

La discrepancia entre los personajes de Pedro y Jaibo ayudan en la narrativa para ver dos puntos de vista diferentes de una misma situación. Pedro y jaibo constituyen polos negativos dentro de la historia, Pedro representando esa inocencia perdida y la falta de integración familiar, pero todavía guardando un atisbo de esperanza y redención. Por otra parte, Jaibo representa una descomposición difícil de enmendar, en gran parte debido a que su entrada a la adolescencia implica elementos de madurez que contrastan notoriamente con los atributos de inocencia que aún existen en el personaje de Pedro, en gran medida, Jaibo representa en lo que puede llegar a convertirse Pedro si no encuentra un vehículo de salvación a tiempo.

Cabe resaltar la utilización de escenas oníricas como dispositivos narrativos dentro del filme, estas podrían entenderse, más allá de su interpretación surrealista, como elementos que enfatizan el complejo debate psicológico en el que viven constantemente los personajes. Estos elementos oníricos se pueden observar por ejemplo en el sueño que tiene Pedro donde forcejea por un pedazo de carne, o en la aparición constante y muchas veces ilógicas de gallinas en primer plano. Dichos dispositivos en esta ocasión cumplen una función ilustrativa que impacta dentro de la narratología del filme por su intensidad simbólica.

4.4.2. CONTEXTO HISTÓRICO

LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA

La década de los cincuenta se encuentra históricamente ubicada en pleno clímax del ya mencionado "milagro mexicano", la industrialización y modernización del país iniciada en la década de los cuarenta se encontraba en su máximo esplendor, curiosamente esta década constituiría no solo su clímax sino su posterior declive. Tras culminada la segunda guerra mundial, y con el triunfo de los aliados, las potencias mundiales rápidamente tratarían de olvidar las tensiones bélicas y se incorporarían a mejorar sus economías a través de la industria, Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia rápidamente volverían a posicionarse como países seguros para invertir, haciendo que las compañías transnacionales que tenían como base dichas naciones regresaran a su lugar de origen. Una vez terminada la guerra la competencia económica y de desarrollo tendría más participantes. A esto habría que añadirle el nacimiento de la Unión Soviética como potencia económica e ideológica.

La presidencia de Miguel Alemán Valdez estuvo marcada por un avance de la iniciativa privada, tanto nacional como extranjera, para garantizar el desarrollo de la industria. En contraste durante su mandato se cancelaron derechos laborales a los trabajadores y se declararon inexistentes las huelgas para preponderar los niveles de producción, varios movimientos sindicales surgidos tras las inconformidades de dichas medidas fueron reprimidos brutalmente por medio del Estado con la justificación de implementación de la paz y sofocación de oleadas subversivas.

En el ámbito cinematográfico la "Época de oro" del cine gozaba de su mejor momento, el *star system* se había expandido notablemente en menos de una década (Hinojosa,2003), las estrellas nacionales en nada envidiaban a las norteamericanas en cuanto a modo de vida y calidad de lujos. Vieron a la luz innumerables cintas que actualmente siguen impregnadas

en el imaginario colectivo: Pedro Infante se colocaría como la figura más carismática dentro de dicho esquema con sus colaboraciones con el cineasta Ismael Rodríguez; *Nosotros los Pobres* (1947), *A Toda Máquina* (1951) o *Dos Tipos de Cuidado* (1952) serían solo algunos de las películas más emblemáticas de dicha dupla. La internacionalización de la actriz María Félix llegó a convertirla en toda una socialité de aquella época, una mujer cuya belleza y personalidad impactaba tanto en México como en España, Argentina y Francia. Esto lo logró mediante sus colaboraciones en filmes extranjeros como *Sonatas* (1959) de Juan Antonio Bardem, *La Pasión Desnuda* (1952) de Luis César Amadorí o *French Cancan* (1954) de Jean Renoir. Así mismo nacería un nuevo género sustancialmente mexicano: el cine de luchadores, que encontró en los personajes de El Santo y Blue Demon sus mayores exponentes.

Uno de los elementos que garantizaron el éxito de los filmes de esta época consagrada fue que las temáticas utilizadas por lo regular eran tratadas mediante formas que resultaran empáticas hacia el espectador, no importaba si las historias se ubicaban dentro de los barrios marginales de la ciudad o dentro de las zonas rurales más alejadas de la modernidad, las fórmulas utilizadas para ilustrar dichos ambientes por lo regular eran más proclives a generar empatías que cuestionamientos en la conciencia del público promedio, bajo este contexto es que dio a la luz la polémica que desató el estreno de la cinta *Los Olvidados* de Luis Buñuel. Muchos sectores se molestaron del retrato crudo y pesimista mostrado dentro de la película, más aún fue la molestia de que dicho retrato no fuera mostrado por un mexicano de nacimiento si no por un español naturalizado al que ya la colgaba la fama de provocativo en su natal tierra.

SOBRE LUIS BUÑUEL:

El famoso y mundialmente aclamado Luis Buñuel nació en Teruel, España, el 22 de febrero de 1900, hijo de una familia acomodada de Andalucía, se trasladó a estudiar a Madrid en 1917, donde convivió en la Residencia de estudiantes con otros jóvenes que posteriormente serían figuras destacadas dentro de la cultura como lo son Salvador Dalí y Federico García Lorca. Fue influenciado rápidamente por la entonces fresca corriente surrealista liderada por André Bretón, la cual lo anima a realizar su primer cortometraje junto con Salvador Dalí titulado *Un Perro Andaluz* (1929), posteriormente realizó otro cortometraje de igual índole con la polémica *La Edad de Oro* (1930) y un cortometraje documental de carácter social *Las Hurdes: Tierras sin Pan* (1933). Se traslada a Nueva York donde encuentra empleo en el museo MOMA. Por razones políticas e ideológicas encuentra refugio en México donde filma como primer trabajo en el país la película *Gran Casino* (1941), a partir de este filme Buñuel desarrolla una filmografía bastante constante en materia de producción, pero irregular en cuanto a libertad artística en México, aun así, dentro de un lapso de veinte años realizó diversas obras maestras como *Los Olvidados* (1950), *Nazarín* (1959) o *Él* (1953). En 1961 regresó a su natal España a filmar *Viridiana*, cinta con la que logró ganar La palma de oro en el festival de Cannes pero que suscitó una enorme polémica dentro del público conservador europeo, este hecho lo vetó de filmar en España nuevamente, en 1962 filma en México una de sus películas más emblemáticas *El Ángel Exterminador*, también realizó el medimetraje *Simón del Desierto* (1965).

Posteriormente Luis Buñuel encontró en Francia las facilidades de producción y libertad creativa que se le negaban en otros países y culmina su carrera fílmica en dicha nación con éxitos como *Belle de Jour* (1967), con la cual obtiene el León de Oro del festival de cine de Venecia o *El Discreto Encanto de la Burguesía* (1972) con la cual sería reconocido por fin con el Oscar a mejor película extranjera.

También realizó por esa época los aclamados filmes, *Tristana* (1970) y *Ese Oscuro Objeto del Deseo* (1977). Luis Buñuel fallece en la Ciudad de México el 29 de Julio de 1983.

4.4.3.- REPRESENTACIONES CULTURALES

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS PERSONAJES

La historia de *Los Olvidados* se centra principalmente en retratar a un grupo de infantes marginados, cuyas circunstancias no favorables los obligan a delinquir y cometer todo tipo de actos violentos sin el menor escrúpulo. La falta de garantías por parte del Estado para incorporar a estos jóvenes dentro de una sociedad más equitativa y segura es uno de los problemas más grandes en la sociedad mundial, no es precisamente una característica única de México, es por ende que posiblemente el autor Luis Buñuel optó de manera acertada en introducir ese pequeño epílogo donde presenta el tema acompañado de imágenes de grandes metrópolis como París o Nueva York, para luego aterrizarlo en la Ciudad de México, desde donde el espectador será testigo de uno de los retratos más crudos sobre la marginación en la infancia, representación que continúa vigente y punzante en los años actuales.

A lo largo de la cinta podemos observar bastantes personajes que dan una representación de los estereotipos comunes del ciudadano capitalino, uno de ellos es sin lugar a dudas el personaje de Don Carmelo, anciano con una discapacidad visual que vive el día a día cantando en las plazas públicas a cambio de un par de centavos, renegando sobre las nuevas juventudes y rememorando una época pasada en la que, según él, existía un mejor orden, dicha época no significa otra que la del Porfiriato. Pero a diferencia del típico estereotipo del discapacitado noble y carismático empleado en muchos otros filmes, el personaje de Don Carmelo causó mucho revuelo en su época por tratarse de un tipo ruin y malvado, alguien que no siente el menor remordimiento en maltratar a niños, que siempre está condicionado

por la codicia del dinero y quien no oculta su carácter libidinoso ante el acercamiento de cualquier persona del sexo femenino. Esto constituye un arquetipo que posteriormente sería reutilizado a lo largo de otros filmes, series o melodramas televisivos.

En el segmento de la película donde Pedro se encuentra detenido, y posteriormente su traslado a la granja correccional aparecerán dos personajes peculiares, el agente del ministerio que regaña a la madre y el director de la granja, ambos representan una imagen positiva de las instituciones, ambos hombres educados y preocupados notoriamente por la situación, no solo de Pedro sino de todos aquellos casos similares de abandono.

Esta representación bondadosa por parte de los funcionarios del Estado podría entenderse debido a la contante observación y seguimiento que se tenía por parte de este mismo hacia las diferentes producciones de la época, si bien no hay constancia fehaciente sobre este planteamiento es bien conocido que durante la época de oro difícilmente una cinta podía cuestionar o poner en evidencia alguna situación que incomodará al gobierno, ya bastante cruda era la representación negativa que la película hace de cada uno de los personajes como para también encasillar dentro de esta hipocresía a los personajes que representaban al Estado.

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS ENTORNOS

A lo largo del filme podemos observar distintos lugares comunes que representan entornos distintivos de la Ciudad de México, si bien la mayoría de las situaciones se da a lugar dentro de zonas más marginadas nunca se menciona algún lugar específico dentro de la metrópoli, suponemos por el aspecto que se trata de las zonas colindantes a las orillas de la ciudad, sobre todo por esa mezcla entre urbanidad y ruralismo que se aprecia en varios de los escenarios, recordemos que la actual Ciudad de México consta de una mega urbe que crece con los años y se suele comer a las comunidades rurales aledañas incorporándolas al

urbanismo. Así mismo dichas colindancias se conforman de asentamientos ilegales, en la mayoría de los casos irregulares y de peligrosa cimentación de base, estas zonas son habitadas usualmente por una clase social bastante pobre y marginada que cuenta con una fuerte tasa de natalidad y prácticamente con muy pocos recursos para sustentarla, esto se puede apreciar en el hogar de Pedro, donde se puede observar una casa pequeña de techo y paredes improvisadas donde habita la familia, conformado por una madre soltera con cuatro hijos, incluyendo al propio Pedro. Las condiciones de la construcción se observan precarias, pero sí de precariedad se trata el hogar de Don Carmelo supera las expectativas, se trata de una casa improvisada en una construcción en obra negra localizada en medio de un lote baldío, aunque los cimientos se ven sólidos sería más que entendible que dicho lugar carece de los requerimientos básicos de un hogar. Aparece también la casa donde habita La Meche con sus abuelos, una especie de casa rural en medio de los suburbios, donde la mitad de ella está condicionada para hábitat de la familia y la otra mitad del terreno funge como corral para los animales, dentro de los que se encuentran gallinas, burros y cabras.

4.5. EL LUGAR SIN LÍMITES

FICHA TÉCNICA

Año: 1977

Duración: 110 Minutos

Productora: Conacite Dos

Dirección: Aruro Ripstein

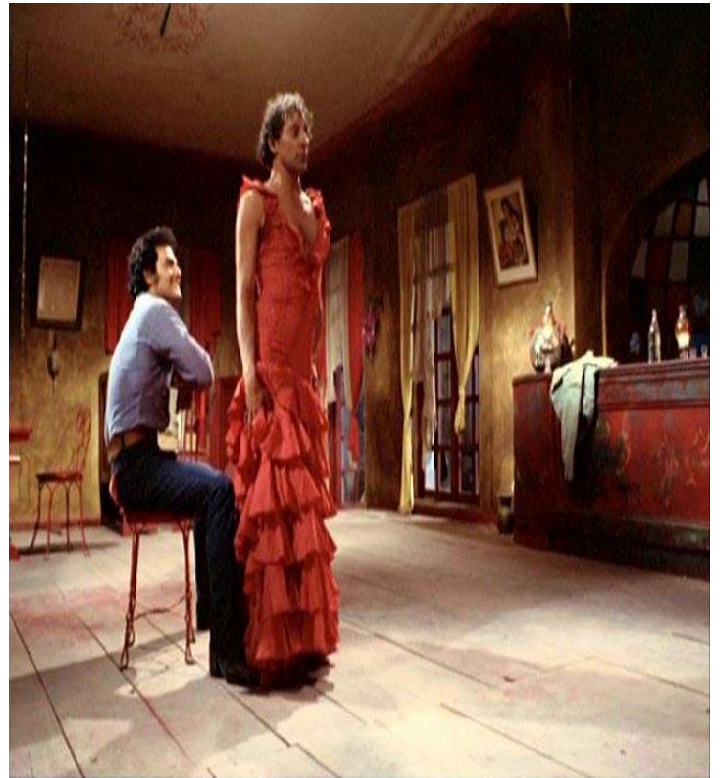
Guión: Arturo Ripstein

Basado en la novela homónima de José
Donoso

Música: Joaquín Gutiérrez Heras.

Fotografía: Miguel Garzón.

Reparto: Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Lucha Villa, Ana Martín.



4.5.1. CONTENIDO ARGUMENTAL

ESCENA ILUSTRATIVA⁵

INT. BURDEL. NOCHE

En el interior de un burdel rural se encuentra El Pancho y su cuñado, alcoholizados y alterados crean un ambiente de tensión entre las prostitutas del local. La Manuela, el travesti dueño del local, intenta tranquilizar la tensión realizando uno de sus shows, pero el Pancho se encuentra provocador. Envalentonado se acerca a La Japonesita (hija de La Manuela) quien anteriormente ya había sido agredida por él.

PANCHO

-¿Y tú porque no bailas baba de perico?, deberías aprender un poco de tu madre.

La Manuela se acerca y toma a Pancho del hombro.

MANUELA

-Déjala en paz, que más quieres que echarte a su mama.

El Pancho estira su mano hacia la Cloty, una de las prostitutas de mayor edad.

PANCHO

-¿Tu si jalas conmigo verdad Cloty?

CLOTY

-Sí, yo siempre he sido muy buena bailarina.

Ambos se ponen a bailar, mientras tanto La Manuela y su hija La Japonesita cruzan miradas retadoras. La Manuela separa a Cloty de Pancho.

MANUELA

-Sí, pero aquí la triunfadora de la noche soy yo chulita.

Manuela toma del brazo a Pancho y se dispone a bailar con él.

MANUELA

-¿Verdad corazón?

PANCHO

-Eso ni se discute mi reina.

⁵ La siguiente es una transcripción de la escena por parte del tesista en formato guión cinematográfico, no corresponde al guión original.

Pancho y Manuela comienzan a bailar muy aproximados el uno del otro, entre risas y jugueteos sus rostros comienzan a acercarse. Manuela le propina un beso a Pancho, este se exalta un poco.

PANCHO

-Un hombre debe ser capaz de probar de todo, ¿No cree?

MANUELA

-Pues cuando usted disponga.

Ambos se quedan observando detenidamente, se propinan tremendo beso apasionado, el cuñado de Pancho los mira e interviene rápidamente para separarlos.

CUÑADO

-Órale cuñado, no sea maricón usted también.

PANCHO

-¿Pues yo que hice?

CUÑADO

-No te hagas, te vi que lo estabas besuqueando.

PANCHO

-No, como cree cuñado, como me voy a dejar besar por este pinche puto, usted está loco cuñado, ¿Cómo cree que me voy a dejar hacer eso?

Pancho se altera y toma bruscamente a Manuela.

PANCHO

-A ver tú, ¿A poco me besaste?

Una de las prostitutas intenta relajar a Pancho, le toma el brazo.

PROSTITUTA

-Ya estuvo Pancho, vente, échate otro trago.

Pancho empuja violentamente a la mujer y continúa encarando a Manuela.

PANCHO

-¿Tú puto, contéstame!

MANUELA

-Era pura broma.

PANCHO

-¿Una cosa es andar de farra y otra que me vengas a besar la cara!

Pancho voltea avergonzado a ver a su cuñado.

CUÑADO

-Caray.

Pancho suelta a Manuela y se dirige a la barra del bar muy desconcertado.

PANCHO

-;Ya no jodan!

La Manuela aprovecha la ocasión para salir corriendo del lugar, el cuñado se percata y le avisa a Pancho.

CUÑADO

-;Pancho!

Ambos salen corriendo rápidamente para alcanzar a La manuela.

ARGUMENTO

En una comunidad rural marginada llamado El Olivo se encuentra un precario burdel regentado por La Manuela, un travesti cuyo show principal es el baile de flamenco, y por su hija La Japonesita, una guapa joven de carácter hostil. Dicho burdel lucha contra la circunstancia de sobrevivir en un pueblo al que le queda una mínima porción de habitantes. La situación del pueblo es aprovechada por Don Alejo, el cacique de antaño, para intentar comprar por medio de presiones los terrenos a las pocas familias que quedan en el lugar.

Los problemas se desencadenarán al regreso del Pancho, un camionero bruto y machista que anteriormente había agredido a La Manuela en una de sus tantas borracheras. La llegada de él pondrá en alerta a todas las chicas del burdel, en especial a La Manuela, quien siente una especie de atracción- miedo hacia Pancho.

Por su parte Pancho a su regreso es confrontado por su cuñado, quien le recomienda ponerse al corriente en sus deudas con Don Alejo y no desatender a su esposa, a la vez este solapa todas sus acciones con cinismo.

Don Alejo se entera de la llegada de Pancho y decide confrontarlo para reclamarle sus pagos atrasados, en el trayecto se topa con Manuela y aprovecha la ocasión para asustarlo con supuestos rumores sobre amenazas de Pancho hacia él, todo esto con la intención de

proponerle como solución la venta de su terreno para que puedan trasladarse a otro pueblo más seguro. La Manuela promete analizarlo detenidamente y consultarlo con su hija.

En una bodega Don Alejo increpa a Pancho y lo humilla fuertemente, pese a la agresividad y fuerza de Pancho, este no responde los insultos debido a un afecto personal hacia la familia de Don Alejo, con la cual se crio de pequeño, este factor incrementa las ventajas de Don Alejo para continuar rebajándolo hasta arrinconarlo en una esquina del almacén. La japonesita, hija de La Manuela, observa la situación y al retirarse don Alejo ella intenta consolar a Pancho al verlo llorando, solo que son interrumpidos por el cuñado de este. Antes de retirarse Pancho la amenaza con vengarse si cuenta que lo vio llorar.

Indignado por la humillación el cuñado propone a Pancho prestarle el dinero de sus ahorros para que salde todas sus deudas con Don Alejo.

Mientras tanto en el burdel La Manuela discute con La Japonesita sobre la propuesta de vender la casa, La Manuela se encuentra a favor de dejar todo y mudarse de lugar, por el contrario, La japonesita se niega rotundamente en abandonar la casa en memoria de su madre fallecida, el recuerdo de la madre intensifica la discusión llevándola a los insultos.

El recuerdo de la madre llevará a una serie de remembranzas de cuando La Japonesa original regentaba la casa de citas y de cómo tras una apuesta con Don Alejo termina sosteniendo relaciones sexuales con La Manuela a cambio de obtener la propiedad del terreno. De este único acercamiento carnal nacería posteriormente La Japonesita.

Pancho y su cuñado visitan por la noche la hacienda de Don Alejo, saldan la deuda monetaria y ya envalentonados le encaran no necesitar más de su ayuda. Una vez retirándose del lugar deciden ir a celebrar la acción al lugar que le habían recomendado que no volviera.

Pancho y su cuñado ingresan al burdel armando un escándalo, las chicas aconsejan a La Manuela que por seguridad se esconda mientras estén ahí, los tipos ingresan con la

condición de que no armen ningún alboroto. La Japonesita se dispone a atender a Pancho mientras La Manuela los observa por una rendija de la ventana.

Al paso de las horas y tras varias copas El Pancho comienza a ponerse agresivo, le reclama a La Japonesita el hecho de haberlo visto llorar y de que esa deuda solo podría saldarse al verla a ella hacer lo mismo. La Japonesita intenta tranquilizarlo, pero esto solo lo hace ponerse mucho más agresivo. La Manuela al observar la tensa situación decide hacer acto de presencia y realizar uno de sus shows de flamenco para menguar la situación.

El show apacigua por momentos el comportamiento hostil de Pancho mientras La Japonesita yace en una esquina todavía aterrada. Terminado el baile todo es risas y bromas entre La Manuela y El Pancho, el acercamiento entre ambos culminaría al final con un sorpresivo y tremendo beso en la boca por parte de ambos, el cuñado al percatarse de ello reprende a Pancho, el cual niega haberlo cometido tal acto.

La vergüenza y pena de Pancho por haber besado a un hombre se traduce en coraje y comienza a reprimir a La Manuela por haberlo, según él, obligado. Las demás chicas del burdel intentan tranquilizarlos, pero son salvajemente repelidas, La Manuela aprovecha un momento de distracción para huir del lugar.

Pancho y su cuñado persiguen a La Manuela por las calles del pueblo a bordo de su camión de carga, Don Alejo es despertado por el ruido de la persecución y decide ir a ver la situación acompañado de su capataz. En las afueras del pueblo es interceptado La Manuela por Pancho y el cuñado, estos le propinan tremenda golpiza hasta dejarlo muerto, Don Alejo observa la situación desde lejos, pero decide no intervenir y deja que huyan. Mientras tanto en el burdel La Japonesita acompañada de las demás chicas esperan desconsoladas el regreso a casa de La Manuela.

ANÁLISIS DEL RELATO

Como se logra observar, el filme aprovecha su condición de microcosmos para tratar diversos temas y explorar distintos personajes prototípicos dentro del imaginario mexicano, el tema principal de la historia se centra en la relación amor- odio existente entre Pancho y La Manuela, o dicho mejor aún, en una relación vergüenza- amor por parte de Pancho y otra de miedo- amor por parte de Manuela.

La historia es contada de una forma lineal, a excepción de una secuencia extendida en forma de flashback colocada justamente en la parte central de la película, dicho segmento cumple con dos funciones: la primera, ilustrar al espectador sobre aquellas dudas planteadas en la primera partes (la llegada de La Manuela al pueblo, como se adquirió la casa burdel, el origen de la procreación de La Japonesa entre una mujer heterosexual y un varón homosexual, etc.). Por otra parte, este segmento también sirve como amortiguador de tensión, un breve descanso ilustrativo, que a la par de brindarnos información nos prepara para el acontecimiento final.

Recordando que la película es una adaptación de la novela homónima de José Donoso, con esta información mediante se intuye la utilización de dispositivos narrativos comúnmente manejados dentro del campo de la literatura.

Los temas tratados dentro del filme, como ya se mencionan anteriormente, son diversos, pero podríamos destacar los más notables, entre ellos el machismo, la homosexualidad, la prostitución, la marginación y el cacicazgo. Entre muchos otros que podrían aparecer.

Si bien, el tema de la homosexualidad se encuentra integrada dentro de la narrativa debido a que forma parte de la condición del personaje principal, aunado a la trascendencia que significó el tratamiento del tema posteriormente para el cine nacional, este no debería

observarse como el tema toral de la película, ya que al hacerlo se podría incurrir en una lectura errónea si no se contextualiza debidamente.

La homosexualidad constituiría uno de los temas principales, aun así el análisis no debería enfocarse en la homosexualidad per se, sino más bien en las acciones misóginas que recaen sobre las figuras homosexuales dentro del machismo más conservador y agresivo, que en este caso se ejemplifica perfectamente dentro del escenario principal que es la comunidad rural.

4.5.2. CONTEXTO HISTÓRICO

LECTURA HISTÓRICA DE LA PELÍCULA

La década de los setenta significó una coyuntura en el pensamiento crítico de la sociedad mexicana, sobre todo en el ámbito cultural. Tras una serie de eventos lamentables y trágicos sucedidos pocos años atrás, como lo fue la matanza de estudiantes en La plaza de las tres culturas, en Tlatelolco, la sociedad mexicana, sobre todo el sector académico e intelectual, desarrollaron posturas críticas de cuestionamiento hacia el sistema que no se habían visto décadas atrás, por lo menos con tal envergadura, esto obligó al régimen a dar cabida hacia una apertura pocas veces inusitada hacia ciertos temas. Dicha apertura se vio reflejada más que nada en el ámbito cultural y artístico, pues los medios de comunicación que penetraban directamente hacia el pueblo como lo eran la televisión y la prensa escrita se encontraba todavía totalmente supervisada por los poderes facticos en materia de sus contenidos.

Atados los medios más populares y accesibles a la sociedad, el campo de las artes y la literatura se convirtió en el escaparate perfecto para expresar ideas vanguardistas y de denuncia, tal es el caso del cine realizado en dichas fechas donde se rompieron tabúes temáticos como la homosexualidad y el adulterio, se dio prioridad a la denuncia social por

encima del fácil entretenimiento, en cuestión de formas se apostó por una estética sobria y marginal emparentada con los estilos del cine europeo. Nacería pues de esta manera el término "Nuevo Cine Mexicano" que marcaría un distanciamiento con la ya conocida "Época de Oro". Sin embargo, no todo fue miel sobre hojuelas en el ámbito cinematográfico, curiosamente esta proliferación de nuevos elementos contrastó drásticamente con el hecho de que en cuestión de números no fue precisamente una década gloriosa. La intervención directa del Estado en los financiamientos y regulaciones de producción significó una caída estrepitosa en las cifras de producción. Calidad no significó precisamente cantidad.

La presidencia de José López Portillo (1976-1982) estuvo marcada en lo económico por una difícil situación; graves crisis monetaria y fuertes devaluaciones llegaron a ser las referencias inmediatas al recordar su sexenio, esto debido a la total dependencia de los ingresos petroleros para subsanar la economía nacional, medida que posteriormente pegaría con creces en el bolsillo de los mexicanos. Su famosa frase "Defenderé el peso como a un perro" emitida en conferencia de prensa en 1982 se convirtió en la frase histórica que definiría una de las crisis más graves del México contemporáneo.

En el campo cinematográfico la intervención del Estado nunca fue más evidente. Al otorgarle a su hermana Margarita López Portillo la dirección de la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.) se propiciaron varios cambios estructurales; se dieron preponderancia a las compañías extranjeras, se vetaron proyectos que se consideraban ofensivos al régimen y se desviaron recursos a producciones más enfocadas a mantener una buena imagen de su hermano presidente. Los malos manejos en la institución y la renuencia en mantener los caprichos políticos por encima de la creatividad de los autores propiciaron un declive en materia de realizaciones por año. Curiosamente es en esta misma época compañías privadas nacionales, al notar la difícil situación para mantenerse dentro de la industria oficial, optaron por invertir en la elaboración de un cine de barrio poco discursivo,

enfocado en la satisfacción de los gustos más populares y poco éticos. Nacería de este modo un subgénero que se convertiría en el más exitoso de la década: el cine de ficheras, que después pasaría a transformarse en el subgénero de sexicomedias, conformado en su mayoría por comedias simples saturadas de desnudos femeninos y lenguaje vulgar que encontró en la clase social más humilde un público bastante redituable.

Aun con todos estos factores la década de los setenta dio a la luz numerosas cintas que posteriormente pasarían a formar parte de la historia nacional, como lo serán *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, *Actas de Marusia* (1976) del exiliado chileno Miguel Littín. *Llámenme Mike* (1979) de Alfredo Gurrola o *El Castillo de la Pureza* (1974) de Arturo Ripstein, quien años después volvería a consagrarse con *El Lugar sin Límites* (1977).

SOBRE ARTURO RIPSTEIN:

Arturo Ripstein es actualmente uno de los cineastas contemporáneos más prestigiosos dentro de México, su estilo sobrio y estilizado lo han colocado como uno de los autores más reconocibles de las últimas décadas. Ripstein nació en la Ciudad de México el 13 de diciembre de 1943, su incursión en el cine llegó a una temprana edad trabajando como asistente en la cinta *El Ángel Exterminador* de Luis Buñuel. Su debut como director lo tuvo en el año de 1966 con la cinta *Tiempo de Morir*, filme co-escrito por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Fue en la época de los setenta donde el cine de Ripstein alcanzó más resonancia tras los consensos positivos que obtuvo de la crítica con los filmes *El Castillo de la Pureza* (1973) y *El Lugar sin Límites* (1977).

En 1986 adapta un texto de Juan Rulfo titulado *El Gallo de Oro* para realizar su filme *Imperio de la Fortuna*, posteriormente realizó la cinta *Principio y Fin* en 1993, adaptación libre de una novela del escritor egipcio Naguib Mahfuz. Arturo Ripstein se encuentra hasta la fecha realizando cine, aunque de una manera un poco más pausada.

4.5.3 REPRESENTACIONES CULTURALES

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS PERSONAJES

Las representaciones de los personajes en *El lugar sin límites* cobran una característica muy especial, pues la condición de microcosmos que se mencionó en apartados anteriores nutre mucho el análisis sobre los estereotipos dentro del cine mexicano, prácticamente la película cumple el objetivo de amalgamar en una sola historia a distintos personajes típicos dentro de la narrativa nacional.

Primeramente, abordemos el arquetipo de La Manuela, el travesti del burdel. Si bien no se trata del primer personaje homosexual representado en pantalla, si se cobra relevancia debido tanto al protagonismo dentro de la cinta, así como por aquellos elementos y características que aportaron una versión única en su momento. El personaje interpretado magistralmente por Roberto Cobo no solo es coqueto, promiscuo y jacarandoso, a la vez es una persona que sufre bastante al sentirse atraído por un hombre que le puede significar un daño físico brutal. La Manuela se sabe rechazado socialmente en el pueblo por su condición de homosexual, por ende, decide utilizar como herramienta el humor para encontrar la aceptación dentro de los habitantes del pueblo, esto lo hace por medio de sus shows donde baila a modo de zarzuela española, el cual es curiosamente bien aceptadas por parte de los habitantes misóginos, una vez entablada esta relación de espectáculo La Manuela tendrá que soportar todo tipo de burlas e insultos por parte de los pueblerinos, con la consecuente de que soportar dicho tratamiento le garantiza seguridad ante cualquier tipo de agresión. Los habitantes del pueblo aceptan a este "joto" porque los divierte, de tal modo que acciones como chulearlo forman parte de su show, sin embargo no sucede lo mismo con el personaje del Pancho, para quien los coqueteos y piropos lanzados hacia La Manuela van más allá de participar en el juego, muy en el fondo existe una atracción hacia este sujeto del mismo género, lo cual despierta un coraje tremendo en Pancho, cuya solución inmediata para

suprimir esta atracción es agredir físicamente a Manuela, o sea culpabilizar directamente al travesti de la atracción que él siente.

Esto nos lleva a analizar al personaje del Pancho, representación directa del macho violento mexicano. Mujeriego, mala paga, misógino, bruto y patán. Un personaje de poca fiabilidad que no entiende de razonamientos, aunque muy en el fondo Pancho se trata de un hombre bastante reprimido, una persona que se sabe bruto (lo reconoce en la secuencia donde confiesa a la Japonesa que él sí quería estudiar, pero que nomás los números no le entraban) y utiliza esa brutéz para contrarrestar las amenazas que no podría resolver de otra manera, aun así, ya sea por principios inculcados o porque en el fondo guarda una especie de afecto, Pancho es incapaz de alzar las manos hacia Don Alejo, independientemente de que los insultos sobrepasados de este lo rebajen moralmente al grado de hacerlo llorar. Otra de las actitudes reprimidas de Pancho es una supuesta bisexualidad que intenta a toda costa ocultar, junto a su solapador cuñado hace alarde de un machismo exacerbado, coquetea con las mujeres, intenta ser amoroso con su esposa, y responde agresivamente ante cualquier cuestionamiento sobre su hombría, tal es el momento donde amenaza a La Japonesa por haberlo visto llorar.

Aun con todo esto detrás del jugueteo y las burlas ejercidas contra La Manuela existe una especie de atracción, negada rotundamente por Pancho, pero reconocido perfectamente por Manuela aun cuando dicha atracción se traduzca en agresiones físicas.

En la persona de Don Alejo se representa cabalmente el prototipo de cacique rural; avaro e inescrupuloso, siente la fiel convicción en su imaginario de que el pueblo le tiene una deuda por sus aportaciones y por ende el mismo pueblo le pertenece, motivo por el cual en su plan de retiro piense venderlo, aunque para lograr este objetivo los habitantes le estorben. Don Alejo sabe que por cuestiones de salud su permanecía en la vida será muy corta por eso

planea arreglar todos sus asuntos de negocios lo más pronto posible, entre estos planes se encuentra el vender el pueblo a un grupo de inversores, para lograr este objetivo recurre a medidas de presión entre los pocos habitantes que quedan, como el hecho de cortar el suministro de energía eléctrica o embargar todos aquellos negocios donde invirtió su dinero, sin embargo este cacique aplica la doble moral de mostrarse ante la opinión pública como un rescatador de causas perdidas prometiendo a los habitantes que él solucionará los problemas aun cuando él mismo es quien los ocasiona.

En el caso de La Japonesa, ella constituye una representación de prostituta muy diferente a la de los estereotipos usualmente tratados en otras cintas, La Japonesa rehúye al tópico de la mujer mancillada que termina ejerciendo la prostitución, tema que se trató con anterioridad en *La Mujer del Puerto*, en la situación de La Japonesa ella no llegó a la prostitución por una circunstancia en específico, ella nace dentro de esa circunstancia al ser procreación de una noche de copas entre su madre La Japonesa, antigua dueña del burdel y La Manuela, bajo dicho contexto La Japonesa no concibe otra vida que no sea la del burdel, en cierta secuencia una de las trabajadoras del correo le comenta a Pancho que ella fue compañera de La Japonesa en la primaria y que siempre se trató de una muchacha muy guapa pero a la vez triste, al parecer el estigma de vivir en un burdel la marcó desde su infancia, convirtiéndola ya de grande en una mujer fría que raramente sonrío y que enarbola con orgullo los preceptos de orden que su madre le inculcó para mantener estabilidad dentro del burdel. Esta actitud fría la hace chocar constantemente con las actitudes jocosas del padre, llevándolos incluso a lanzarse insultos fuertes, pero manteniendo siempre ese lazo de amor entre familia.

REPRESENTACIONES CULTURALES DE LOS ENTORNOS

Si bien a lo largo de la cinta no se detalla específicamente de la región donde se ubica geográficamente el pueblo de El Olivo se da a entender que se trata de una comunidad rural ubicada entre los estados del centro de la República, si bien las locaciones donde se filmó la cinta corresponden al estado de Querétaro, dicha comunidad dentro de la película podría corresponder a cualquier otro.

El pueblo del Olivo se caracteriza por ser una comunidad antigua prácticamente abandonada, las pocas actividades laborales que subsisten son aquellas relacionadas con los negocios de Don Alejo, principalmente enfocadas al campo y al transporte de productos, no en balde una de las medidas de presión utilizadas por este para asfixiar económicamente a Pancho es cortar los fletes (transporte de productos) que este realiza con su camión. Los pocos negocios independientes que sobreviven también se ven asfixiados por el abandono de la población del pueblo, tal es el caso de la gasolinera de Octavio, el cuñado de Pancho, quien se ve encaminado a venderla por falta de clientela para sostenerla. Incluso la situación en el burdel es pésima, la baja en la población recae en poca anuencia de clientes, obligando a las chicas del lugar a ser menos selectivas y acostarse con cualquier tipo de persona, aun cuando muchos de estos individuos tienden a asistir con poco efectivo. La única que aún conserva este grado de selectividad es La Japonesa, más por orgullo que por solvencia económica.

Contradictorio es el ambiente del pueblo mostrado en la secuencia del flashback donde se narra el encuentro entre Manuela y La Japonesa, en dicho segmento se muestra una comunidad en plena efervescencia, con un número grande de habitantes y sus calles en perfectas condiciones, la población queda bien representada en la secuencia de la fiesta donde celebran a ritmo de banda la elección de Don Alejo como diputado. En dicha parte se observa cómo marchan los habitantes en algarabía encabezados por su nuevo representante

político, se puede observar la ferviente bienvenida que se le da en la plaza central del pueblo, adornada de manera exuberante por dicho acontecimiento, después una vez ya enfiestados los barones desembocarán en el burdel de La Japonesa donde les esperan un grupo de chicas recién traídas de las comunidades aledañas.

Estas dos representaciones de la misma comunidad en dos épocas diferentes cumplen con la función de comparativa entre una época de bonanza y otra de crisis en un mismo espacio. Dicha comparativa no solo se refleja a través de la estética del lugar sino también en el ánimo de las personas que lo habitan.

CONCLUSIONES

Pese a que el tema de identidad mexicana se ha planteado en innumerables investigaciones y textos aún sigue causando notable confusión, debate y dudas entre quienes desean abordarla, de entre toda la gama de polémicas se pueden destacar dos principales: primeramente, la existencia de un intento por querer homogenizar las características que definen la identidad de toda una nación con particularidades que corresponden a una sola región, omitiendo la variopinta riqueza cultural de otros contextos geográficos, construyendo de esta manera una identidad nacional con base a preceptos únicamente centralistas. Cabe aclarar que la enorme extensión territorial del estado mexicano es tan amplia que bien podría segmentarse en distintos sectores respetando los valores culturales ligadas a la región correspondiente, sin embargo, el concepto de nación preestablecido se ha caracterizado a lo largo de los años por una concepción enfocada en las conductas de la ciudadanía que habita en los estados del centro, homogeneizando los valores culturales e históricos del interior a toda la república, ejemplo de ello sería ver como por medio de los programas educativos se han impuesto el imaginario de que al antepasado azteca es el referente histórico con el cual se debería sentir identificado cada mexicano, independientemente de que en dichas regiones los pueblos originarios correspondan a otras civilizaciones.

Este tema ya lo trató Silvestre Revueltas cuando expresó lo siguiente:

Una comunidad humana se convierte en lo nacional de un país dado, cuando crea las condiciones para serlo y no en ninguna otra circunstancia; esto quiere decir sin embargo que una comunidad humana dentro del país dado no pueda ser lo nacional de sí misma: los yaquis, los coras, los lacandones y demás minorías idiomáticas, son lo nacional para sí mismas, respecto a sí mismas, pero no son lo nacional del país, el ser nacional mexicano (Revueltas, citado en Bartra,2016:215)

Si bien la idea de dicha homogenización por parte del Estado es la de preservar un imaginario que evite la segmentación de identidades a lo largo del país y evitar de este modo una fragmentación entre las sociedades pertenecientes a él.

El segundo de los planteamientos importantes dentro del estudio de la identidad mexicana es precisamente la concepción de identidad como construcción social por parte del Estado. Según Roger Bartra (2016) la identidad nacional mexicana no es más que una construcción social impuesta desde los mecanismos del Estado para garantizar una ideología de nacionalismo necesaria para continuar perpetuando el poder, dicha interpretación tiene enorme validez y sustentabilidad, sin embargo, caería en desacierto si en el caso del arte se llegará a concebir la idea de que entre los creadores artísticos y el Estado existiera una especie de contubernio para inclinar sus obras dentro de dicha ideología, es probable que claramente existan casos donde dicha dinámica sea más que evidente y palpable pero catalogarlo como un común denominador a todas las corrientes y grupos artísticos sería por demás erróneo. Lo que si queda claro es la enorme importancia del arte como constructor y legitimador de identidades. Al final de cuentas uno de los objetivos del arte es el concebirse como un espejo de la sociedad, al representar los valores e idiosincrasias de un grupo social ubicado en cierta época histórica y ubicación geográfica inmediatamente la obra artística termina compartiendo rasgos identitarios de la nación ya sea de manera voluntaria o involuntaria.

Esta nacionalidad la define Samuel Ramos con un concepto muy conciliador al argumentar que:

Nosotros entendemos, en este caso, la nacionalidad en un sentido más viviente y más concreto como un conjunto de experiencias colectivas del presente y del pasado que registran los resultados de todas las empresas realizadas en común;

con la memoria de los triunfos o los fracasos, de las desgracias o las alegrías de los individuos cuando actúan socialmente. (Ramos, citado en Bartra,2016:110)

La cualidad del cine como documentador de imágenes y narrador de historias lo coloca como el instrumento ideal para registrar ese conjunto de experiencias del presente y del pasado que menciona Ramos, esa dualidad única que tiene entre disciplina del arte y medio de comunicación le otorga los atributos necesarios para imponerse como el dispositivo ideal para construir, transmitir o escudriñar rasgos de identidad nacional.

Una vez mencionados estos puntos de introducción se hablará de los resultados encontrados dentro de la investigación con referencia a los rasgos de identidad y la importancia de haber utilizado esta metodología específica que separa el estudio en tres áreas, sus contenidos argumentales, contextos históricos y valores culturales.

La separación de análisis en estos tres elementos facilitó llevar una disección adecuada al momento del estudio, haciendo a un lado aquellos campos técnicos que si bien forman parte esencial de la estructura de un filme (movimientos de cámara, paletas de colores, continuidad en la edición, etc) hubieran dificultados la resolución de los objetivos planteados.

La metodología empleada profundizó en tres metas: conocer los elementos que componen la narrativa de un filme, saber la importancia de como los contextos históricos repercuten directamente en los contenidos y examinar algunos de los elementos culturales nacionales que se desprende de cada película. Dicha metodología terminó brindando innumerable información que se albergaba dentro de los filmes y ayudó a relacionar dicha información con el tema de identidad nacional mexicana.

A lo largo de la investigación se desmenuzó sustancialmente cada una de las cinco películas propuestas en pos de absorber de ellas los elementos necesarios que puedan ayudar

a dar un sentido al tema de identidad mexicana. Tras la implementación de la metodología de análisis se pudieron encontrar los siguientes puntos.

Referente a la parte argumental se puede observar que los estilos narrativos tienen una fuerte relación con los contextos históricos en los que se realiza la obra cinematográfica: Esto quiere decir que pese a que los filmes analizados corresponden todos en sus estructuras a narrativas lineales simples, conforme avanza los periodos históricos se irán incorporando dispositivos narrativos que refuerzan el avance de las tramas, dichos dispositivos se incorporaran al cine nacional de la mano de las nuevas vanguardias globales y formaran parte de los nuevos instrumentos para contar historias, así por ejemplo podemos apreciar la utilización de una discontinuidad de tiempo o flashback dentro del filme más contemporáneo como lo es *El Lugar sin Límites* o la incorporación de elementos oníricos surrealistas por parte de Luis Buñuel en *Los Olvidados*, características que difícilmente se verían incorporadas en los filmes realizados en la década de los treinta o aquellos pertenecientes a la Época de Oro.

Parte de esta inclinación a las convenciones de linealidad en los espacios fílmicos dentro del cine clásico nacional se entiende debido a las fervientes convenciones de la época, antes de la década de los sesenta la sociedad mexicana se caracterizaba por ser una sociedad bastante conservadora, tanto ideológicamente como pragmáticamente, esto se verá reflejado fervientemente dentro de un cine que si bien es demasiado exitoso es renuente a la utilización de elementos disruptivos o experimentales que se iban vislumbrando en filmografías de otras nacionalidades, sobre todo de orientación europea.

Curiosamente es en el campo del cine en el que más se tardó en incorporar elementos vanguardistas dentro de sus narrativas, recordemos que desde décadas anteriores muchos de estos elementos irruptores de la linealidad ya se empleaban dentro del campo literario, el

ejemplo más notable serían los relatos de Juan Rulfo, e incluso dentro de las estéticas en el campo de las artes plásticas con la experimentación recurrente por parte de los muralistas, pintores y escultores de la época, sin embargo es probable que la cualidad del cine como productor de cultura de masas fuese uno de los factores que impedían que dichas disrupciones no se incorporaran tan abiertamente al ámbito cinematográfico, si bien se llegaron a dar algunos casos de elementos rupturistas el común denominador a la hora de narrar las historias siempre obedecía a la utilización de las fórmulas convencionales.

Referente a los contextos históricos podemos observar que a diferencia de las formas de narrar, las temáticas abordadas y los personajes representados suelen repetirse o emparentarse independientemente del momento histórico donde estas aparecen: como ejemplo estaría el caso de la representación de la prostituta en el cine mexicano, esta encarnación de la mujer injustamente atormentada cuyas circunstancias la obligan a ejercer la prostitución como última medida de supervivencia concibe sus orígenes con *Santa* (en sus dos versiones, la de 1918 de Luis G. Peredo, y la de 1932 de Antonio Moreno), toma forma y se mitifica con *La Mujer del Puerto* (1933), se internacionaliza y ofrece un rostro más contemporáneo con *El Callejón de los Milagros* (Jorge Fons, 1992) y rompe con las buenas conciencias con *Las Elegidas* (David Pablos, 2015), como se puede apreciar en este caso dicha representación va mutando y adquiriendo nuevos matices en acorde con la etapa histórica que le corresponde pero sigue guardando su semblante interior a la hora de afrontar las atrocidades que lo rodean, aun cuando dichas atrocidades cambien al paso de los años.

En el caso del tema de la Revolución se puede observar que ha sido uno de los temas más constantes, muy en específico tuvo su proliferación dentro de las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, aunque a partir de los últimos años de dicha década comenzaron a bajar en número las producciones dedicadas a esta faceta histórica. Sin lugar a dudas la revolución mexicana se ha convertido en el evento histórico más representado

dentro de la cinematografía nacional, y es que en gran parte tanto el movimiento armado como la llegada del cinematógrafo a México fueron eventos que coincidieron en época, convirtiéndose ambos en factores trasgresores que marcarían la trascendencia y percepción del siglo que estaba por iniciar. Desde el acompañamiento que tuvieron los caudillos de los primeros cineastas para documentar los eventos políticos y batallas importantes acontecidas, hasta la filmación de las primeras cintas de ficción relacionadas al tema, sin duda el vínculo entre el dispositivo audiovisual y el evento histórico estuvieron de la mano por mucho tiempo. Dicho recorrido pasaría por la trilogía realizada por Fernando de Fuentes compuesta por *El Compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y *El Prisionero 13* (1933), pasando por el intento de glorificación y reivindicación de sus ideales y combatientes de la mano de cineastas populares como Emilio Fernández con *Enamorada* (1946) o Ismael Rodríguez con *La Cucaracha* (1959), tocando las nuevas vanguardias con *Reed, México Insurgente* (1973) de Paul Leduc o *Como Agua para Chocolate* (1992) de Alfonso Arau, hasta llegar a la época actual con adaptaciones literarias revisionistas como *Arráncame la Vida* (Roberto Sneider, 2008) o visiones individuales presentadas de manera coral como *Revolución* (varios directores, 2010)

La comedia de enredos ha sido uno de los géneros predilectos del público en México, muy en específico esa que presenta a personajes estrambóticos envueltos en situaciones embrollosas. La representación del Peladito encarnado por Mario Moreno "Cantinflas" ha sido sin lugar a dudas un referente de este tipo de cintas, la otra cara de la moneda ha sido la figura del Pachuco, la cual fue ampliamente representada por el actor German Valdez "Tin Tan", ambos figuras tremendamente exitosas que explotaron estos personajes en innumerables películas, el primero dio continuidad a lo logrado con *Ahí Está el Detalle* con posteriores filmes como *El Bombero Atómico* (1950), *Abajo el Telón* (1954) o *El Bolero de Raquel* (1956); el segundo logró consolidarse con filmes como *Calabacitas Tiernas* (1948),

El rey del barrio (1949) y *El ceniciento* (1951). Posteriormente debido al éxito de este tipo de comedias aparecerán varios actores que encarnarán sus propias versiones de Peladito o de Pachuco, incluso habrá quienes harán una simbiosis de ambos estereotipos para dar vida a personajes con nuevos elementos, de esta manera surgirán rostros como Antonio Espino Mora, mejor conocido como Clavillazo con películas como *Los fantasmas Burlones* (1965) o *Pura Vida* (1956) , o la pareja cómica compuesta por Manuel Palacios "Manolín" y su compañero Estanislao Shillinski con cintas como *Fíjate que Suave* (1948) y *Nosotros los Rateros* (1949), esta última cinta escenificará una parodia o plagia (como se quiera entender) de la famosa secuencia del juicio que caracteriza a *Ahí Está el Detalle*. Sin embargo, el ocaso de la época de oro significó también el declive de este tipo de humor en el cine, sin embargo, algunos de los elementos característicos del Peladito se fueron incorporando a otros medios, como lo sería la televisión con el famoso personaje de *Don Ramón* en la serie televisiva *El Chavo*, o en el caso del polémico cine de bajo presupuesto conocido como cine de ficheras (caracterizado en gran medida por el regreso a la exhibición en carpas populares o filmarse para pasarse directo al formato video home) donde las caracterizaciones llevadas a cabo por actores como Alfonso Zayas o Rafael Inclán indudablemente bebían directo de la representación del Peladito pero con toques mucho más vulgares, muy de acorde al tipo de cine al que pertenecían. En la época moderna se puede percibir un resurgimiento del éxito de las comedias de situación con el caso de *No se Aceptan Devoluciones* (2013) de Eugenio Derbez, aunque ya mucho más apegado a los formatos norteamericanos del *blockbuster*.

En cuanto a la temática del drama urbano referente a la marginación, este es probablemente junto con la revolución el tema más abordado en el cine mexicano, la representación de la pobreza extrema siempre ha sido un tema de debate, debido en gran parte por los distintos matices con los que se llega a tratar dicho asunto, el ejemplo más claro de ello sería la discrepancia existente entre la visión empleada por Buñuel en *Los Olvidados*

a la manejada por Ismael Rodríguez en *Nosotros los Pobres* (1948), posiblemente los dos puntos de referencia obligados para tratar este asunto. Con el paso de los años diversos filmes se enfocaron en tratar dicho tema, algunos marcando un tono social crítico, otros cayendo en pretensiones artísticas, y muchas edulcorando las condiciones de pobreza de la sociedad con personajes estereotipados. Sin embargo, la óptica cruel y bizarra que impregnó Buñuel al tema no sería retomada con mayor énfasis hasta posterior a la década de los setenta con el auge de las libertades creativas y la proliferación del cine de denuncia, de tal modo aparecerán cintas como *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Los Motivos de la Luz* (1985) de Felipe Cazals, o en la actualidad con cintas como *Amores Perros* (2000) de Alejandro G. Iñárritu o *Heli* (2013) de Amat Escalante.

Por último, el ambiente rural ha encontrado representaciones interesantes a lo largo de la extensa filmografía del país, en gran medida por esa identificación latente e inmediata del mexicano hacia los ambientes y contextos rurales, manejándose distintos géneros dentro de estos entornos desde dramas sobre venganzas al estilo western como *Los Hermanos del Hierro* (1961) de Ismael Rodríguez hasta comedias rancheras folclóricas como *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, evidentemente el drama no podría faltar, representado por películas como *La Oveja Negra* (1949) de Ismael Rodríguez o *Pueblerina* (1949) de Emilio Fernández. Sin embargo, es en *El Lugar sin Límites* donde se añade un elemento innovador a toda esta gama de tramas acontecidas dentro de pueblos; la homosexualidad. Anteriormente a este filme las apariciones de personajes homosexuales dentro del cine se habían tratado a distancia, como personajes secundarios en los cuales nunca se interiorizará, a partir de las libertades que marcaría la década de los sesenta las percepciones de la sociedad hacía la diversidad sexual comienza a tornarse más flexible sin significar por esto una aceptación tajante de la sociedad, sin embargo en cintas como *Los Marcados* (1971) de Alberto Mariscal o *La Primavera de los Escorpiones* (1971) de

Francisco del Villar ya se empezaban a interiorizar más los personajes de diferente preferencia sexual, no es hasta la cinta de Ripstein que uno de ellos se vuelve el protagonista, con el paso de los años el tema se fue expandiendo y la sociedad flexibilizándose, sin embargo las cintas que rozaban dicho tema seguían contando con dificultades para una exhibición amplia, así sucedería con el caso de *Doña Herlinda y su Hijo* (1985) de Jaime Humberto Hermosillo o el de *Carmín Tropical* (2014) de Rigoberto Perezcano. En los últimos años una cinta que conjunta la temática homosexual con los ambientes rurales es *Sueño en Otro Idioma* (2017) de Ernesto Contreras.

En cuanto a las representaciones culturales, que es el campo más ligado al tema de identidad, se obtiene que, pese a que las representaciones culturales se modifican notoriamente, con el tiempo estas siguen manteniendo una constante. Al igual que en el caso de las temáticas, con el paso de los años sucede algo parecido con los valores culturales, pese a que las representaciones que vemos de los mexicanos a lo largo de las distintas épocas se noten diferentes cambios tanto en apariencia, forma de expresarse y comportamientos, dichos personajes continúan compartiendo las mismas idiosincrasias tanto fuera como dentro de la pantalla, desde las primeras cintas mudas hasta la ola conocida como nuevo cine mexicano seguimos compartiendo una serie de estereotipos comunes que van de acorde a nuestra idealización de la mexicanidad. La misma cultura de masculinidad hegemónica que condiciona a los Leones de San Pablo a evitar ser juzgados de cobardes durante las batallas es la que condiciona a Pancho a responder agresivamente ante los coqueteos de La Manuela. Por otra parte tenemos que el hermetismo que caracteriza a las prostitutas que como Rosario deambulan por los malecones en *La Mujer del Puerto* es el mismo con el que se manejan las chicas que trabajan en el burdel que regenta La Japonesa en *El Lugar sin Límites*, como si las chicas dedicadas a vender su cuerpo no tuvieran el derecho a enamorarse o simplemente vincular un momento del trabajo con algo de placer, la idiosincrasia mexicana nos hace

relacionar a la mujer que se prostituye con una vida tormentosa que la sujeta a ejercer dicha profesión, en gran parte esta vinculación tiene algo de verídico, pero no necesariamente correspondería al cien por ciento de los casos. Y así se podrían repetir infinidad de relaciones entre las representaciones culturales manifestadas en las películas, como el caso de la disparidad de visiones que tenían la ciudadanía sobre las clases sociales, esto queda muy bien representado en las percepciones de clase entre *Los Olvidados* y *Ahí Está el Detalle*, la primera representa una clase social paupérrima, llena de antivalores y proclive a la delincuencia, visión supuestamente integrista de la pobreza, por otra parte el segundo filme retrata con un muy buen sentido del humor las clases sociales acomodadas del país, si bien los retrata ambiciosos, proclives a vivir con engaños y con dudosa moral, estas características suelen plasmarse de manera edulcorada, más allá de la explicación de que se tratase de una comedia existe una razón social para manejar este mundo con humor mientras que la pobreza extrema siempre tendrá como óptica preponderante el drama intenso.

En resumen, todas estas temáticas, elementos narrativos, contextos históricos (tanto en el exterior como en el interior de la película), representaciones culturales de los personajes, representaciones culturales de los entornos y las similitudes y discrepancias existentes entre ellas dentro de nuestro cine nacional forman parte los rasgos identitarios que nos definen como mexicanos, con base a ellos se puede ahondar en nuestro pasado, cimentar las bases del presente y aclarar una perspectiva sobre lo que nos depara el futuro. Independientemente de las nuevas etapas de pensamiento que arribarán tras el paso de la posmodernidad la identidad nacional del mexicano seguirá conservando muchas de estas características, con enfoques diferentes y quizá de formas renovadas, pero al final de cuentas los principios de esta identidad continuaran afianzados por muchos años más.

BIBLIOGRAFÍA

Amount, Jaques. (2002). *Las teorías de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores*. Paídos.

Amount, Jaques. Marc, Michel. (1990). *Análisis del film*. Paídos.

Bartra, Roger (2017). *Antología del mexicano*. DEBOLSILLO.

Bartra, Roger (2016). *La jaula de la melancolía*. DEBOLSILLO.

Baeque, Antoine de. (2001). *Teoría y crítica de cine: Avatares de una cinefilia*. Paidós compilaciones.

Bejar, Raúl, Peredo Castro, Francisco. (2008). *La identidad nacional mexicana en las experiencias artísticas*, UNAM.

Benet, Vicente J. (2004). *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.

Blancarte, Roberto. (1994). *Cultura e identidad nacional*. Fondo de cultura económica.

Bordat, Elodie. (2010). *Cine e Identidad: un análisis de las políticas de fomento a cine en Argentina y México en el siglo XX*. (Axe VI Symposium 26). Independencias-Dependencias-Interdependencias, VI congreso CEISAL 2010, Jun 2010, Toulouse, Francia.

Bordwell, David. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paídos.

Casetti, Francesco. (1990). *Como analizar un film*. Paídos.

Deleuze, Gilles. (1986). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine*. Paídos.

Ferro, Marc. (1980). *Cine e Historia*. Punto y Línea.

Gonzales. Navarro. Manuel. (2006). *Psicología de la sociedad moderna*. UAM Ixtapalapa.

Gubern, Román. (1969). *Historia del Cine*. Anagrama.

Hinojosa, Córdoba, Lucila. (2003). *El cine mexicano: La identidad cultural y nacional*. Trillas.

Lipovetsky, Guilles. Serroy, Jean. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y Cine en la era hipermoderna*. Anagrama.

Rodríguez Pamprolini, Ida (1964) *La crítica del arte en México en el siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

Ramírez, Cano, Jorge. (2016). *Como analizar de todo*. EUNA.

Ranciere, Jaques. (2001). *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paídos.

Shohat, Ella. (1959). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós.

Vayone, Francis. (1996). *Guiones modelos y modelos de guión*. Paídos.

FUENTES DIGITALES

Soto, Tania: cinemexicano.mty.itesm.mx.2001.
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>

FUENTES EN YOUTUBE

La Mujer del puerto
<https://www.youtube.com/watch?v=dh1amY9H88U>

Vámonos con Pancho Villa
https://www.youtube.com/watch?v=wUm_Y8mqAeE

Aquí está el detalle
<https://www.youtube.com/watch?v=P2fgXhQvtKw>

Los olvidados
<https://www.youtube.com/watch?v=2QRWQRDpqMw>

El lugar sin límites

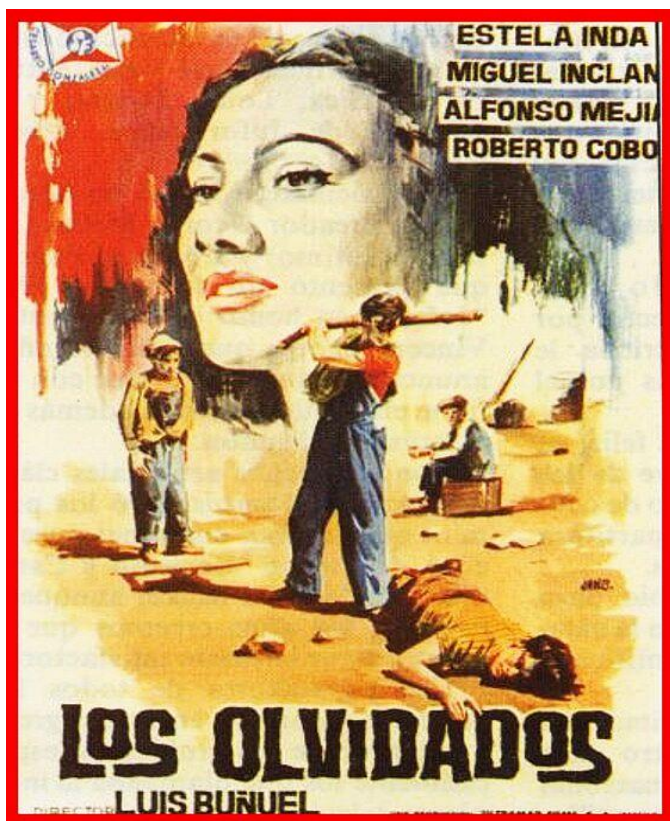
https://www.youtube.com/watch?v=kExvDF95I_E

ANEXOS

Carteles de las películas en sus años de exhibición



Carteles de las películas en sus años de exhibición.



Cuernavaca, Morelos, 05 de Agosto de 2019.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud
Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis " **EL CINE COMO IDENTIDAD HISTÓRICA Y CULTURAL DE UNA NACIÓN: ANÁLISIS DE CINCO FILMES EMBLEMÁTICOS EN LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA** ", que presenta el alumno:

HUGO CÉSAR RAZO VALDIVIA

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

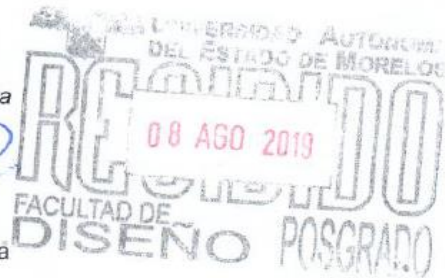
Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier duda o aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

Dra. Lorena Noyola Piña



Cuernavaca, Morelos, 08 de Agosto de 2019.

Dra. Lorena Noyola Piña
Directora de la Facultad de Diseño
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis " **EL CINE COMO IDENTIDAD HISTÓRICA Y CULTURAL DE UNA NACIÓN: ANÁLISIS DE CINCO FILMES EMBLEMÁTICOS EN LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA** ", que presenta el alumno:

HUGO CÉSAR RAZO VALDIVIA

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier duda o aclaración.

Atentamente



Dr. Joel Ruiz Sánchez

Cuernavaca, Morelos, 09 de Agosto de 2019.

Dra. Lorena Noyola Piña
Directora de la Facultad de Diseño
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "EL CINE COMO IDENTIDAD HISTÓRICA Y CULTURAL DE UNA NACIÓN: ANÁLISIS DE CINCO FILMES EMBLEMÁTICOS EN LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA ", que presenta el alumno:

HUGO CÉSAR RAZO VALDIVIA

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis postula la creación de una metodología propia para el análisis cinematográfico, que a su vez devela la estructura narrativa de la película y rastrea los contextos histórico y cultural en los cuales se desarrolló el filme. De cierto modo, la valía de la investigación no radica específicamente en el análisis del discurso, sino en la identificación de los estereotipos que atraviesan al cine mexicano de los 30' – 70's, así como su relación con los distintos géneros cinematográficos, creando de esta manera una especie de identidad validada por la industria del cine y la historia (el paso del tiempo, la taquilla, estudios académicos, textos críticos, etc.), aspectos que han validado dichas figuras como algo inamovible, pero que, a su vez beben de un imaginario colectivo deudor de la época en la que se produjeron las películas. De esta manera se justifica la selección del corpus de películas, que representan simbólicamente figuras que preponderaron en el cine mexicano y que de cierta manera han dejado su estela en el cine contemporáneo, como bien lo menciona en las conclusiones.

Los paralelismos que enuncia al final de la tesis con películas contemporáneas, es material de gran atractivo para una continuación de la investigación, brindar mayor eclecticismo y cimentar algunos axiomas sobre los estereotipos que no terminan de clarificarse por el estricto apego al corpus de trabajo, que a momentos se enfoca en la descripción de momentos históricos más que en su análisis o el desentrañamiento simbólico de los mismos. No obstante, la recopilación

de la información es un trabajo bien documentado y erudito, de cierto modo los aciertos de la tesis radican en la recopilación de dicha información que hacen, de manera implícita, la demostración de las figuras que atraviesan al cine mexicano.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad. Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier duda o aclaración.

Atentamente



Mtro. en Estudios de Arte y Literatura
Lucio Rogelio Ávila Moreno



Cuernavaca, Morelos, a 5 de agosto de 2019.

Dra. Lorena Noyola Piña

Directora de la Facultad de Diseño

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

P R E S E N T E

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis: **EL CINE COMO IDENTIDAD HISTÓRICA Y CULTURAL DE UNA NACIÓN: ANÁLISIS DE CINCO FILMES EMBLEMÁTICOS EN LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA.** que presenta el alumno:

HUGO CÉSAR RAZO VALDIVIA

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E



DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD

Cuernavaca, Morelos, a 07 de Agosto de 2019.

Dra. Lorena Noyola Piña

Directora de la Facultad de Diseño

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis: **EL CINE COMO IDENTIDAD HISTÓRICA Y CULTURAL DE UNA NACIÓN: ANÁLISIS DE CINCO FILMES EMBLEMÁTICOS EN LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA.**

que presenta el alumno:

HUGO CÉSAR RAZO VALDIVIA

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: **Considero que el proyecto ha sido planeado y realizado con un alto criterio en estructura e investigación, obteniendo como resultado un proyecto que cumple con todas las expectativas necesarias de la maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.**

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

ATENTAMENTE

Por una humanidad culta

Mtro. Héctor Cuauhtémoc Ponce de León Méndez