



CINE MEXICANO Y REALIDAD SOCIAL

DISTINTAS MIRADAS

AMAURY FERNÁNDEZ REYES
(COORDINADOR)



Universidad Autónoma
del Estado de México



ARCHIVO HISTÓRICO
DEL MUNICIPIO DE COLIMA





Cine mexicano y realidad social
Distintas miradas

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Educación
Alfredo Barrera Baca
Rector

Doctor en Artes
José Edgar Miranda Ortiz
Secretario de Difusión Cultural

Doctor en Administración
Jorge E. Robles Alvarez
Director de Publicaciones Universitarias

ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUNICIPIO DE COLIMA

Noé Guerra Pimentel
Director

Liliana Cervantes Gutiérrez
Coordinadora de Enlace Institucional

Cine mexicano y realidad social

Distintas miradas

AMAURY FERNÁNDEZ REYES

(Coordinador)



Universidad Autónoma
del Estado de México



“2020, Año del 25 Aniversario de los Estudios de Doctorado en la UAEM”

Primera edición, diciembre 2020

Cine mexicano y realidad social

Distintas miradas

Amaury Fernández Reyes

(Coordinador)

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel: (52) 722 277 3835 y 36

<http://www.uaemex.mx>

Archivo Histórico del Municipio de Colima

Independencia núm. 79, Colima, Colima, México

C.P. 28000

Tel: (52) 312 312 28 57

archivodecolima@gmail.com



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-247-4 (Universidad Autónoma del Estado de México)

ISBN: 978-607-701-068-5 (Archivo Histórico del Municipio de Colima)

Hecho en México

Editor responsable: Jorge E. Robles Alvarez

Coordinación editorial: Ixchel Díaz Porras

Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis

Corrección de estilo: Lucina Ayala López y Eva Gabriela Gómez Velásquez

Diseño: Eva Laura Rojas Almazán



CONTENIDO

EL CINE MEXICANO COMO REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD DEL PAÍS A MANERA DE INTRODUCCIÓN <i>Amaury Fernández Reyes</i>	11
ANTECEDENTES DEL CINE EN COLIMA <i>Ana B. Uribe Alvarado</i>	25
EL ENTORNO COSTERO COLIMENSE A TRAVÉS DEL CINE MEXICANO <i>Teresa Evangelina Martínez Díaz</i>	45
CARTOGRAFÍA Y CINE: UNA RELACIÓN POSIBLE PARA MIRAR EL ESPACIO GEOGRÁFICO <i>Miguel Ángel Flores Gutiérrez</i> <i>María América Luna Martínez</i>	67
PRÁCTICAS RITUALES EN “NUESTRA SEÑORA” (<i>RAÍCES</i>) DE BENITO ALAZRAKI <i>Krishna Naranjo Zavala</i>	101
IDENTIDAD, GÉNERO Y CONTEXTO CULTURAL EN EL LARGOMETRAJE <i>EL SIGNO DE LA MUERTE</i> <i>Fernando González Zozaya</i> <i>Faviola Esquivel Alcantar</i>	111
CUATRO DÉCADAS DESDE EL CUERPO FEMENINO: MÉXICO 1960-2000 <i>Emilio Gerzain Manzo Lozano</i>	125

LA DÉCADA DEL SETENTA EN MÉXICO.

REPRESENTACIÓN DE LA PROSTITUTA EN EL CINE DE FICHERAS

Tania Betzabel García González

145

CUANDO LAS ILUSIONES DEJARON DE VIAJAR EN TRANVÍA.

LA TRATA DE PERSONAS EN EL CINE MEXICANO

Lucila Gutiérrez Santana

Marco Antonio Pérez Gaspar

159

CINE Y POLÍTICA: USO DE DISPOSITIVOS CULTURALES

PARA EL EMPODERAMIENTO SOCIAL EN EL SIGLO XX

Ma. del Carmen Zamora Chávez

171

AUTORES

183

*Dedicado con cariño a mi esposa
Esmirna Chávez Chapa
y a mi hijo Dashen Fernández Chávez
por todo su apoyo*


EL CINE MEXICANO COMO REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD DEL PAÍS

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

AMAURY FERNÁNDEZ REYES

*El cine mexicano hoy está de luto, mientras nos sigan matando
estudiantes de cine, o estudiantes que no sean de cine, la cultura mexicana está de luto, y no
vamos a continuar de luto, se los aseguro.*

FELIPE CAZALS, CINEASTA MEXICANO

 El día primero de mayo de 2018, fecha en que se conmemora el Día Internacional del Trabajo, el prestigiado director de cine mexicano, Felipe Cazals, presentó una memorable *master class*¹ denominada: “El cine nacional y la verdad histórica” en el Auditorio del Archivo Histórico del Municipio de Colima (AHMC) ante un espacio lleno de jóvenes, artistas, representantes de gobierno, cineastas regionales y videastas, investigadores, periodistas y público en general.²

El director mexicano, agradecido por los espectadores que se han quedado hasta el final de sus películas en las salas cinematográficas, comentó que para ser un buen director de cine, éste debe ser un “director universal”. Reconoció en su película *Canoa* (1975), el rompimiento de una tradición del cine nacional, misma que marcó una línea divisoria entre el cine mexicano de antes, y otro posterior, el cual debía tener una base de fondo para incrustar historias de amor o venganza a partir de marcos de referencia comunes, como por ejemplo: el revolucionario, el independentista, los amores prohibidos, la prostitución, entre otros. Pero lo que le importaba a ese cine, según Cazals, era destacar el nudo dramático de la historia y no hacer referencia al marco del contexto que integrara historias reales, en los cuales se ejercía la acción.

¹ Agradezco la generosidad de la Dra. Lucila Gutiérrez Santana, profesora investigadora de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, al proporcionarme la audiograbación de la *master class*.

² El día primero de mayo del 2018 el director de cine mexicano, Felipe Cazals, autor de películas como *Las Poquianchis* (1976); *Canoa* (1975) o *El apando* (1975), recibió por parte del cabildo capitalino colimense, la presea “Alejandro Rangel Hidalgo” por su trayectoria artística y su contribución a la cultura del país, en el marco del tercer Festival Internacional del Volcán.

Trajo a la memoria que los productores de las primeras décadas del cine mexicano buscaban marcos de referencia para que el público nacional no se extraviara, recurriendo regularmente al melodrama o temas de venganza, y no atendían los hechos memorables auténticos, debido a que en la mayoría de los casos cometían errores históricos o desfiguraban la realidad, por ejemplo mencionó el caso de intérpretes famosos como Jorge Negrete cuando cantaban repetidamente en películas de la Época de Oro del cine mexicano:

esto sucedió durante muchos años y entonces llegamos nosotros (...) El cine mexicano mentía para complacer al espectador, para darle gusto, para ver la belleza de la novia, pero era falso (...) Los productores preferían ganar presencia con María Félix, que contar la verdad de la amante revolucionaria. Y esto acabó con [la aparición de] *Las Poquianchis*, *El Apando* y muchas otras (Cazals, 2018).

Al respecto, reconoció en *Canoa* el film que influyó toda su vida como espectador, y luego para él vendrían otras más. Mencionó que si bien no hay verdad histórica en ella:

sí hay unos sucesos narrados como un periodista anticipando el final y que constantemente detiene la acción antes de que caiga el melodrama en la habitual interpretación del cine mexicano, de tal manera que el espectador mexicano reencontrará su país y lo que sí sabe y no dice; y sobre todo, el terror de saber que cuando el pueblo sin justicia decide hacer justicia por propia mano, el horizonte desaparece (Cazals, 2018).

La posición de cineasta con la cámara —tal como lo mencionó Cazals en su clase magistral— “era tomar distancia y generar en los espectadores sensaciones de incapacidad para intervenir y ver el salvajismo real del acontecimiento” (Cazals, 2018). En ese momento, el cine mexicano cambió; además reconoció que en esa época, mientras una película podría llegar a doscientos mil espectadores, un libro vendía máximo dos mil ejemplares, lo que implicaba para el cine, un mayor alcance de públicos y espectadores. Es decir, que la importancia que vio su generación en el cine era mucho mayor que en la literatura.

De manera coyuntural siguiendo con sus evocaciones, afirmó que 1968 fue un parteaguas sociocultural y político en México, una ruptura histórica más allá de un

solo movimiento estudiantil, y esto creó conciencia de cambio social en los nuevos cineastas.

Además, los nuevos cineastas de la década de 1960 se dieron cuenta de que se tergiversaba en el cine mexicano el sentido de la verdad de la historia en este país y de lo que realmente acontecía, ya que sólo usaban las referencias, salvo cuatro notables excepciones, de acuerdo con una deliberación que tuvo Cazals durante años con otros colegas, al reconocerlas como historias que eran verdad.

La primera de ellas fue *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1937-1938) de Fernando de Fuentes, en la que no hay “trafique sino un relato lleno de veracidad y sencillez descarnada que, por primera ocasión, muestra lo que significa ser un verdadero revolucionario, a pesar de su rotundo fracaso en taquilla” (Cazals, 2018). Enseguida ejemplifica la cinta *El compadre Mendoza* (1933) del mismo director, donde el personaje acaudalado en su hacienda cambia el cuadro de la figura del presidente, de acuerdo con los revolucionarios o soldados que le visitan.

Aparece entonces, por primera vez, un México hipócrita y una clase social poderosa que simula estar de acuerdo con los principios de la Revolución mexicana (...) [ambas películas] fueron piedras angulares del cine nacional, que transpiraban verdad y una realidad existente, y que son, al mismo tiempo, la documentación auténtica de cómo un fenómeno revolucionario tiene un significado diferente para las clases sociales (Cazals, 2018).

Sin embargo, el desastre económico ocasionado por estas dos películas, quizás debido a que los espectadores no entendían el mensaje, llevó a de Fuentes a filmar *Allá en el Rancho Grande* (1936), con mucho presupuesto y el público entonces se sintió complacido, por lo que tuvo un rotundo éxito, además debemos recordar que esta película es de tintes folcloristas y que algunos la consideran la cinta que da inicio al cine industrial en México.

La tercera fue *Los olvidados* (1950) en donde:

por primera vez aparece el desamparo de la niñez mexicana, sin melodrama, sin llantos y curas bondadosos, autoridades injustas y la delincuencia juvenil que crecía en un México que nunca se había visto (...) También este film transpiraba verdad y no la verdad del director (Cazals, 2018).

En este sentido, coincido con él, ya que dicha obra maestra de la cinematografía mundial, ha sido por algo reconocida como Patrimonio Cultural de la Humanidad en 2003, no solamente por su valor estético, sino por su crítica social, misma que refleja influencias del neorrealismo italiano, como también, y de manera paradójica, del surrealismo de Luis Buñuel, tal como ya lo he afirmado anteriormente en un medio impreso local (Fernández, A. en: *Ecos de la Costa*, 26 de noviembre 2017) y en la ponencia denominada: “Modos de representación de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel. Patrimonio Cultural de la Humanidad”.

La cuarta y última de ellas fue “la pieza capital de la historia del cine mexicano” perfectamente ignorada: *Coca Cola en la sangre*, llamada al final: *La fórmula secreta* (1960), de Rubén Gámez.

Es la película que, en cierto modo, desencadena lo que va a seguir después con las nuevas generaciones de cineastas. Basada en textos de Juan Rulfo y [Rubén] Gámez. Realizador y fotógrafo. [El director] es preciso y da una idea concreta de lo que significa una imagen y cómo representa un país o la humanidad. En similitud a *2001 Odisea* [película de Stanley Kubrick de 1968], cuando el mandril tira el hueso para arriba y se da cuenta que es un arma, y sintetiza el concepto de la primera arma, Rubén Gámez retrata con su cámara un recorrido por El Zócalo. Se muestra el águila presa. Antítesis de lo que sabemos sobre México y el mito. El águila se quedó atrapada en las manos del poder (Cazals, 2018).

Felipe Cazals apunta claramente que también debe haber moral en el cine. Asimismo, hay —aparte de tranquilidad y talento, rigor ético y filósofo, y que muchos cineastas del cine mundial y nacional mostraban y criticaban a través del cine—, en la realidad social de México y el mundo, elementos que finalmente lo inspiraron durante toda su carrera.

Hablábamos de lo que nos tocaba vivir y puntos de vista críticos. Se buscaba un tema que fuese verdad y tomar distancia suficiente y no como testimonio; además siempre traté de poner mi punto de vista como cineasta dentro del film. Siempre asistí al cine y ya cerca de los 80 años, tengo muy claro que estas cuatro películas me hicieron cineasta y otras dos para completar mi visión artística (Cazals, 2018).

El cineasta mexicano, además, refiere que *El ocaso de los cheyennes* (1964) de John Ford, quien representa para él al mismo poeta Homero, y *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rosellini fueron las dos principales obras maestras de la cinematografía mundial que han tenido mayor relevancia en su vida como cinéfilo y director.

DE LA VERDAD HISTÓRICA A LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD A TRAVÉS DEL CINE MEXICANO

Inicio con la narración y reflexión de este director, debido a que lo considero parte fundamental de la historia del cine mexicano, ámbito del conocimiento que ahora nos compete tratar. Cazals junto con otros directores dieron testimonio desde sus perspectivas personales y enriquecieron la cultura cinematográfica y el cine mexicano, independientemente de que fuera para aproximarse a la realidad (verdad) histórica, o simplemente describir —a partir de la ficción— temas de época o narraciones sobre la cultura mexicana.

En este orden de ideas, y reconociendo que dicha clase magistral ofrecida por Felipe Cazals fue realizada en el mismo instituto educativo, científico y cultural, el Archivo Histórico del Municipio de Colima (AHMC), espacio donde he sido profesor invitado para impartir diversos seminarios y cursos, entre ellos el que denominé “Cine y realidad social en el México del siglo XX”, y es desde este marco académico que se desprende el presente libro, en el que doctorandos y algunos egresados y ya graduados del Programa de Doctorado en Estudios Mexicanos, perteneciente al Centro de Estudios Superiores e Investigación (CESI), aceptaron de manera entusiasta la invitación y se interesaron en colaborar con este proyecto académico.

Lo anterior, por medio de una participación colectiva a la que se sumaron, además, profesores-investigadores de la Universidad de Colima (UdeC), la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM); la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ); la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH-Colima).

Es así que, desde diversas perspectivas de análisis, se da cuenta de la relación indisoluble que ha existido entre el cine y la historia, incluso desde sus propios inicios, como lo ha planteado claramente el historiador mexicano del cine silente Aurelio de los Reyes (1997), ya sea rescatando la idiosincrasia de una sociedad, las maneras de

hablar o vestir, la arquitectura de la época, los tabúes o temas representativos de aquel tiempo, entre tantos otros elementos a considerar en el estudio de las producciones cinematográficas. De esta manera, coincido con el historiador francés Marc Ferro (1980, 2005), quien reconoce en el cine la fuerza de la imagen como un documento histórico y agente testimonial de gran valía, que puede llegar incluso a funcionar como una herramienta útil para el análisis de la realidad social, aunque siempre desde perspectivas críticas y con cierto detenimiento y distancia, que además puede servir para reflexionar acerca de la propia historia en el cine.

Al respecto, en la primera propuesta se ubican las coordenadas del presente libro, considerando de entrada, que si bien el cine no es la realidad en sí, puede funcionar como una representación de la misma. Por ello, precisamente el propósito de esta obra recae en la intención de encontrar un punto dialógico entre el cine mexicano y su relación con la realidad social del México del siglo xx y lo que va del xxi, y reconsiderar su valor cultural e histórico a través de este medio cultural.

Por su parte, Pierre Sorlin (1985) reconoce al cine como un agente de la historia que puede tener efectos de representación del pasado, e integrarse al mismo tiempo como testimonio vivo para la propia historia, con sus limitantes según sea el caso. En este sentido, quizás el documental se acerque con mayor detalle a este argumento, sin embargo, considero también a la ficción cinematográfica como otra forma de aproximación a las distintas representaciones de las realidades mexicanas de los diversos Méxicos, en clara referencia a la multiplicidad cultural del país, de acuerdo con la propuesta que en alguna ocasión hizo Octavio Paz (2015).

De esta manera y desde “distintas miradas” y diversas perspectivas disciplinarias, los autores del presente libro integran aspectos y enfoques epistémicos y metodológicos desde varios posicionamientos para el análisis de cada objeto de estudio relacionado con la cinematografía mexicana. Y a partir de esta variedad temática y de enfoques analíticos, se han construido dichos planteamientos donde confluyen: literatura, arqueología, sociología, antropología, artes escénicas, historia, geografía, comunicación y periodismo.

CONTENIDOS DEL LIBRO

El libro da inicio con uno de los trabajos más singulares y serios respecto a la historia del cine y sus inicios en el estado de Colima, titulado “Antecedentes del cine en Colima” de Ana B. Uribe, quien en su capítulo muestra a manera de narrativa, los antecedentes del cine en esta entidad federativa, y retoma referencias contextuales sobre el origen del cine en México con la llegada de Lumière y Edison. La autora recupera la emergencia de las primeras carpas y salas de cine a la entidad con la promoción de funciones del cinematógrafo en los primeros años del siglo pasado. Realiza puntuales referencias al origen de las salas de cine con gran tradición en la ciudad, esos grandes espacios tradicionales que, desde mi perspectiva, daban cabida incluso a miles de espectadores que construyeron durante décadas múltiples imaginarios sociales respecto a la época que les tocó vivir, en términos de lo que ha propuesto en su momento Edgar Morin (2001), acerca de la participación efectiva del espectador y sus relaciones entre objetividad y subjetividad frente a la “presencia” en la pantalla. Ana Uribe además integra algunas entrevistas realizadas a operadores, espectadores y administradores de cine, material que le sirve de soporte a su narrativa sobre los antecedentes del cine en Colima, logrando así un interesante ejercicio de trabajo historiográfico y de sociología del cine.

Siguiendo con el tema de cine en esta entidad federativa, Teresa Martínez, en “El entorno costero colimense a través del cine mexicano”, muestra parte de la transformación que se ha suscitado en la costa colimense a través del tiempo, a partir de la ejemplificación de ciertas películas que han sido filmadas o han servido como locaciones para algunas cintas y el propio trabajo de distintos directores de cine de la talla, incluso de Sergéi Eisenstein, Luis Buñuel, Emilio *el Indio* Fernández o Roberto Gavaldón. Para Martínez, el material fílmico resulta un elemento interesante que permite identificar los procesos de cambio paisajístico que pueden generarse en un espacio natural y más si es enriquecido a través de una historia donde pueda identificarse tanto el proceso paulatino del cambio ecológico como la visión y relación ser humano-naturaleza.

A lo anterior, y para relacionarlo con dicha transformación de la costa de Colima, la autora sugiere comprender el proceso fílmico a partir de sus diferentes etapas, incluso desde finales del siglo XIX con su creación y llegada a México. Para ello, retoma la *Teoría del cine y semiótica* de Lauro Zavala (2005), quien propone un modelo de análisis que le permite identificar distintos componentes particulares de las etapas del

cine mexicano. Al respecto, Zavala reconoce tres etapas representativas en el análisis cinematográfico conformadas por el cine clásico y tradicional, el cine moderno y finalmente, el cine posmoderno. Cada una de estas etapas, estará compuesta por elementos distintivos a partir de la producción fílmica, aterrizándolo al caso de la costa del pacífico colimense, como bien señala la autora.

Enseguida se localiza el trabajo denominado “Cartografía y cine: una relación posible para mirar el espacio geográfico”, de Miguel Ángel Flores y María América Luna, quienes proponen pensar una relación entre cartografía y cine a partir de una experiencia científica, por medio del levantamiento del primer mapa del Estado de México ocurrido entre 1827 y 1830; tarea realizada por los integrantes de una comisión de especialistas constituida para tal efecto. En este sentido, el interés de los autores es el de destacar la importancia del cine como medio de comunicación a partir del cual sea posible que, con la ayuda de ciertas películas, el espectador logre imaginar el ambiente físico y social de los escenarios que se retratan en los mapas y en las cintas cinematográficas.

Dos temas importantes subyacen en el desarrollo de este capítulo: la necesidad de que esa entidad federativa mexicana contara con un mapa preciso de su espacio político, apenas constituido a raíz de la Independencia nacional y de la promulgación de la *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos* de 1824, y “como esencia simbólica la apropiación del territorio, que fue plasmado en el producto cartográfico que al provenir de un mandato oficial, legitimaba y daba crédito a la posesión de ese espacio, pues ahí estarían definidos límites, forma, extensión y contenido de esa entidad federativa”, al reconocer ambos autores en la relación entre el mapa y el cine, representaciones valiosas, una del espacio y la otra de diversas circunstancias y experiencias humanas atendidas por la ficción, pero siempre ambas valiéndose imprescindiblemente de escenarios que ocupan un lugar en el espacio geográfico y, por ello, esos ámbitos son susceptibles de captarse en imágenes. De esta manera, mapas y cine están en correspondencia. Cartografía, espacio geográfico y cine mexicano se unen a partir de una propuesta interesante y novedosa en investigaciones sobre cine en México.

Enseguida toca el turno a Krishna Naranjo con su trabajo: “Prácticas rituales en ‘Nuestra Señora’ (*Raíces*) de Benito Alazraki”, quien analiza uno de los cuatro fragmentos basados en los cuatro cuentos plasmados en la película *Raíces* (1953) de este director mexicano. Adaptación que hace de los cuentos de *El diosero*, de Francisco

Rojas González. Film de corte indigenista, que integra cuatro historias: “Las vacas”, “Nuestra Señora”, “El tuerto” y “La Potranca”. Trabajo fílmico que recibió el premio a la Crítica Internacional en el Festival de Cannes en 1955, así como el Ariel de Oro al mejor director. Su formato es blanco y negro e incluye la participación de actores no profesionales, pero más allá de su valor estético y de producción, la autora reconoce que “en cada narrativa se advierte que el tiempo-espacio –de nutrida carga simbólica– resulta esencial en tanto determina la interacción de los personajes, los sucesos mismos”.

Krishna Naranjo encuentra sugerentes diferencias y similitudes entre la obra literaria y la película. Aunque en este caso, Alazraki seleccionó otras locaciones a las descritas en el cuento. Tanto en el caso del escritor Rojas como en el del director cinematográfico Alazraki, se “logra proyectar los modos de vida acompañados de ciertas adversidades de los pueblos originarios de los cincuenta, mismos que prevalecen. Centro y sur de México son protagónicos: el Valle del Mezquital, la zona chamula chiapaneca, la zona maya yucateca y el Tajín de Veracruz”. Además, Naranjo Zavala realiza un recuento de cada historia y apunta los elementos clave que forman el discurso y la crítica social de este interesante material fílmico.

Posteriormente se encuentra el capítulo relacionado con uno de los actores emblemáticos de la cinematografía nacional y mundial: Mario Moreno *Cantinflas*, quien incluso fue en alguna ocasión reconocido públicamente por el propio Charles Chaplin. Trabajo de Fernando González y Faviola Esquivel, que lleva por nombre: “Identidad, género y contexto cultural en el largometraje: *El signo de la muerte*”, quienes desarrollan un análisis sobre esta película poco conocida y muy controversial para la época en que se realizó. Con un guion de Salvador Novo; Silvestre Revueltas en la música; Cantinflas y Manuel Medel como cómicos y, dirigiendo el largometraje, Chano Ureta, tuvo una recepción peculiar en la crítica de la época, con momentos de travestismo, sacrificios humanos, desnudos femeninos y una burla que subyace al gobierno cardenista, y que atinadamente los autores proponen como una película de vanguardia para aquellos años.

El siguiente apartado tiene que ver con temas como el cuerpo, la prostitución, la trata de personas y la sexualidad en general. Dando inicio con el capítulo intitulado: “Cuatro décadas desde el cuerpo femenino: México 1960-2000” de Emilio Gerzaín Manzo, quien a partir de su disertación, considera la figura femenina en México desde un recorrido histórico, a través de la reflexión sobre la vida de mujeres que,

desde distintos ámbitos, reflejaron diferentes posicionamientos ideológicos de este país. El profesor-investigador de la Universidad de Colima realiza una revisión de casos emblemáticos que perfilan el papel de lo femenino desde un enfoque biográfico, permeados por el posicionamiento teórico del discurso de Michael Foucault (2017) y la *Teoría de la interpretación* de Paul Ricoeur (2006) para establecer el sentido social del cuerpo de la mujer mexicana. El autor menciona que cada mujer que enuncia en su texto suma una serie de valores, antivalores y arquetipos que definen una década. Reconoce acertadamente que la vida cotidiana en México, la voz coloquial y los medios de comunicación impresos y electrónicos resultaron una rica fuente cultural que le permitió emprender, desde varias perspectivas, el proceso de la presencia del cuerpo femenino desde un acercamiento histórico, en películas de la llamada “Época perdida” del cine mexicano como la ha denominado Gustavo García Tsao (1986).

Por su parte, Tania Betzabel García, en “La década del setenta en México. Representación de la prostituta en el cine de ficheras”, expone de manera general las condiciones sociales, económicas, políticas y artísticas de los años setenta en México. Época en la que surge el cine de ficheras, recordada según la autora, como la peor etapa de la producción cinematográfica en la historia del cine mexicano, en concordancia con lo expresado por Emilio García Riera, autor de la *Historia documental del cine mexicano*, plasmada en 18 tomos. En este capítulo, se considera al cine como un medio para circular las ideas de lo femenino y lo masculino a través de los recursos propios del lenguaje fílmico: los estereotipos, mediante el enfoque de género y la representación de una mujer vinculada a la prostitución. En particular, Tania García examina la imagen de la prostituta en este género cinematográfico, en la película *La vida difícil de una mujer fácil* (1977) del director José María Fernández Unsáin, protagonizada por la actriz Sasha Montenegro, quien posteriormente sería esposa de uno de los presidentes de México de aquella década.

Mientras que Lucila Gutiérrez Santana y Marco Antonio Pérez Gaspar nos muestran, en su trabajo nombrado: “Cuando las ilusiones dejaron de viajar en tranvía. La trata de personas en el cine mexicano”, un grave problema social y criminal de México, pocas veces visibilizado por el cine nacional, a través de la selección de algunas de las películas más representativas sobre el tema: *Las Poquianchis* del propio Felipe Cazals (1976), un caso real registrado en el estado de Guanajuato a partir del lenocinio. De factura más reciente, encontramos el film: *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* de Luis Mandoki (2012), sobre la existencia de redes transnacionales

con fines de comercio sexual o *Las Elegidas* de David Pablos (2015), basada en una idea de Jorge Volpi, que narra la existencia de red de tráfico de mujeres principalmente jóvenes; entre el recuento de otras obras fílmicas que muestran esta lamentable problemática deshumana que aún persiste en pleno siglo XXI.

El último de los capítulos, pero no por ello el de menor importancia es “Cine y política: uso de dispositivos culturales para el empoderamiento social en el siglo XX”, en el que se nos dice que durante el siglo XX el cine funcionó como vehículo para el empoderamiento social y político. La autora Carmen Zamora nos recuerda que existen ejemplos evidentes de esto en Rusia, Alemania, Estados Unidos y, por supuesto, en México; por ello el objetivo de este texto es identificar las distintas uniones entre cine y poder más representativas de la época en occidente. Trabajo que retoma la propuesta de la Escuela de los Annales al incorporar nuevos vestigios para la construcción histórica y romper así con el paradigma clásico del documento como única fuente de validez histórica. A su vez, se considera el concepto clave ofrecido por la historia intelectual de trabajar con el *vestigio* como un dispositivo cultural, el cual revela un panorama subrepticio para un mejor acercamiento a los procesos sociohistóricos.

En esencia, el propósito de este libro es fomentar la discusión sobre el cine mexicano y la realidad social en el México del siglo XX desde distintas miradas, visión que da título al presente libro. Asimismo, y de la misma manera que Cazals, considero al cine un compromiso cultural y un reflejo de la historia de nuestro país, desde el rescate de la verdad histórica, pero también, añadiría, desde las diversas maneras de aproximarse a la realidad o intentar describirla.

Agradezco finalmente a la Dirección del Archivo Histórico del Municipio de Colima (AHMC), su apoyo para la publicación de este libro, al Archivo de Letras, Artes, Ciencias y Tecnologías, A. C. (ALACYT), a la Universidad de Colima (UdeC), institución educativa donde laboro y a la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), por apoyar con el soporte para la publicación en su versión digital, así como a todos los colaboradores de este producto académico que abona al conocimiento de nuestra historia, nuestra cultura y nuestro cine mexicano.

REFERENCIAS

- Cazals, F. (2018). “*Master class: El cine y la verdad histórica*”. Ponencia presentada en el Auditorio del Archivo Histórico del Municipio de Colima, en la ciudad de Colima, México, el 1 de mayo de 2018. Conferencia transcrita.
- De los Reyes, A. (1997). *Medio siglo de cine en México*. México: Trillas.
- De los Reyes, A. (1981). *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños*, vol. I. México: UNAM.
- Fernández, A. (2017). “Modos de representación de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel. Patrimonio Cultural de la Humanidad”. Ponencia presentada el 7 de septiembre en el Archivo Histórico de la Universidad de Colima, en el marco del Segundo Encuentro Nacional de Literatura, Historia y Cultura, organizado por la Facultad de Letras y Comunicación, el Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima y la Sociedad Colimense de Estudios Históricos A.C., los días 6 y 7 de septiembre de 2017.
- Fernández, A. (2017, 26 de noviembre). *Los Olvidados* (1950) Luis Buñuel. Diario *Ecos de la Costa*. Disponible en: <https://www.ecosdelacosta.mx/2017/11/26/los-olvidados-1950-luis-bunuel/> [consultado el 30 de junio de 2018].
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ferro, M. (2005). Presentación: La Historia en el cine. *La historia en el cine, Istor*. Revista de Historia Internacional, año V, (20), primavera, División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE). México: Jus-CIDE, pp. 7-10.
- Ferro, M. (2005). ¿A quién le pertenecen las imágenes? *La historia en el cine, Istor*. Revista de historia internacional, año V, (20), primavera. División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE). México: Jus-CIDE, pp. 49-60.
- Foucault, M. (2017). *Discurso y verdad. Conferencias sobre el coraje de decirlo todo*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.
- García Riera, E. (1998). *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México: Conaculta.
- García, G. (1986). *La época perdida. Imagen 24 x1*. Serie Cuadernos Temporales. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Paz, O. (2015). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. (2001). *Cantinflear. Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Disponible en: <http://www.rae.es/rae.html> [consultado en abril de 2017].

- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo veintiuno.
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *Istor*. Revista de Historia Internacional, año V, (20), primavera, División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE). México: Jus-CIDE, pp.11-35.
- Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y palabra*, 10 (46), agosto-septiembre. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

ANTECEDENTES DEL CINE EN COLIMA

Ana B. Uribe Alvarado

INTRODUCCIÓN

En 2001 fue publicado el libro de mi autoría *Los medios de comunicación en Colima. Apuntes para la historia y la cultura*, México: FONCA, Universidad de Colima. Esta publicación retrata los antecedentes de los medios de comunicación colimenses como un diagnóstico básico, que provee información útil y de primera mano para los interesados en conocer e investigar la complejidad del campo de la comunicación de nuestra región. En el contenido del libro, fue incluido el cine como un medio de entretenimiento y cultura, su inclusión respondió a un llamado por fomentar una cultura de investigación en los entornos regionales.

Más de quince años han pasado desde la publicación de este libro, y los temas aún cobran vigencia. De este contexto se desprende íntegramente el capítulo “Antecedentes del cine en Colima”, sólo ha sido ajustado el formato de las notas y referencias bibliográficas, así como algunas correcciones gramaticales, aunque el contenido es el mismo. Decidí publicar este capítulo, en apego al contenido original, con el respeto a sus créditos correspondientes de las editoriales (Universidad de Colima y CONACULTA del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) porque el libro está agotado en librerías y no hay forma de conseguir más ejemplares.

El capítulo “Antecedentes del cine en Colima” está escrito en lenguaje sencillo y formato narrativo, consta de cuatro apartados. El primero esboza referencias contextuales al origen del cine en México con la llegada de Lumière y Edison. En el segundo se muestran los antecedentes de la llegada de las carpas y salas de cine a Colima. El tercero narra la llegada de salas de cine con gran tradición en la ciudad como Cine Juárez, Cine Diana, Cine Colima, Cine Princesa, Sala Jorge Stahl. Un valor agregado en este capítulo son las entrevistas con personajes colimenses involucrados en el cine, como operador, administrador y dueño, que muestran testimonios que enriquecen la narrativa de la historia del cine.

LA LLEGADA DE LUMIÈRE Y EDISON A MÉXICO

Entre los inventos de fines de siglo XIX y comienzo del XX que transformaron el mundo, se encuentra: el foco eléctrico, el teléfono, el gramófono, el automóvil, el kinetoscopio y el cinematógrafo; estos dos últimos son antecedentes centrales del cine, medio de comunicación artístico-masivo del cual nos ocuparemos en este apartado. Para darnos una ilusión de movimiento, el cine hace desfilan ante nuestros ojos veinticuatro imágenes por segundo; para que existiera este invento, fue necesario el nacimiento de la fotografía. En 1823 aparece la primera fotografía y no tardaron en surgir las fotografías animadas, después de varios experimentos. Para 1892 se proyectaron en una pantalla del museo Grevin en París, las primeras representaciones públicas de dibujos animados que duraban diez o quince minutos cada una (Sadoul, 1967).

Por esas fechas en los Estados Unidos los descubrimientos de Thomas A. Edison, como la creación de la película moderna de 35 mm, los trabajos en materia de electricidad, en la perfección del fonógrafo (en 1887) y la fotografía (que lo llevaron a la construcción del cronofotógrafo) aportaron avances significativos al nuevo arte que emergía. En 1894 surge el famoso *kinetoscopio*, se trata de un aparato de anteojos, una especie de cajas grandes que contenían películas perforadas de 50 pies. En varios lugares del mundo, después de 1895, se hicieron varias presentaciones de cine a través de los kinetoscopios sin mayor éxito.¹

Hubo que esperar hasta Lumière para que los espectáculos del cine tuvieran suceso. Los conocimientos profesionales en artículos fotográficos de Lumière (junto con su hermano y su padre) lo llevaron a que fabricara el conocido cinematógrafo, una especie de cámara, proyector e impresora. Su perfección técnica en asuntos de films aseguró el triunfo. Ya es bien sabido que el 28 de diciembre de 1895 en el Café Boulevard de París hizo su presentación pública. Posteriormente, decenas de hombres venidos de la escuela de los Lumière y de otros especialistas en el uso del cinematógrafo (y aparatos afines) propagaron el nuevo invento en el mundo (Sadoul, 1967).

El cine salió definitivamente del laboratorio en 1896; los aparatos de Lumière y Edison comenzaron a viajar por el mundo, sin mayor éxito. Durante los primeros años del siglo XX el cine sonoro ya había dado algunos avances, pero los logros eran

¹ Para conocer los antecedentes sobre la fotografía, el cine, así como los descubrimientos científicos de Lumière y Edison, han sido útiles los trabajos de Sadoul (1967) (primera parte del libro), así como García Riera (1986). En el capítulo original del libro que sustenta el capítulo, así se especifica.

limitados, las voces eran gangosas y el sincronismo defectuoso; mientras que algunos cinéfilos se emocionaban con el cine de movimientos de labios, otros, defensores del refinamiento del silencio de la pantomima, lamentaban la pérdida del arte teatral al ponerle sonido a las historias visuales. Después de varios intentos por acomodarle el sonido a las imágenes que se movían, el primer film hablado fue *Lights of New York* producido en 1929. A partir del cine sonoro se comenzaron a modificar las estrategias de producción cinematográfica.

El cine hizo su aparición en México ocho meses después de la presentación del espectáculo de Lumière en París. De tal forma que para el 14 de agosto de 1896, en el periodo presidencial de Porfirio Díaz, se contó con la presencia de las imágenes en movimiento en una pantalla, era apenas una forma teatral de exhibición con un pequeño público acomodado en butacas. Recordemos que, antes de la llegada de los Lumière, en nuestro país ya se conocía el kinetoscopio, la forma de exhibición de las imágenes animadas, apoyada con una forma primitiva de sonido. El invento del kinetoscopio llegó a México en enero de 1895; sin embargo, este aparato tuvo poca aceptación en nuestro país, como sucedió en algunos lugares del mundo; en cambio, el cinematógrafo de Lumière fue el más solicitado.

El ingeniero Salvador Toscano Barragán compra un aparato Lumière y se pone a filmar durante veinte años la historia y las revoluciones en el país, existe la evidencia en el documental *Memorias de un mexicano*; éste e Ignacio Aguirre (que produjo las cintas: *Riña de hombres en el zócalo* y *Rurales mexicanos al galope*) fueron los primeros realizadores del cine en el país (García, 1986: 20-21; Sadoul, 1967: 377).

Durante la primera y segunda década prospera el cine mudo, el tipo de cine que se produce llega a ser documental y de ficción. A partir de los años veinte hay un auge de importación de películas norteamericanas en México, así lo refuerza Emilio García Riera: “Hollywood ejerció en los años 20 una hegemonía casi total sobre el cine mudo de la época, fue ése uno de los muchos resultados de la participación ventajosa de Estados Unidos en la primera Guerra Mundial” (García, 1986: 85).

De los años veinte a los treinta hubo un total colapso en la producción de películas y documentales mexicanos. En ese tiempo, surgen también las primeras reglamentaciones en materia cinematográfica en el país; la mayoría de las películas adoptaron un carácter nacional. En los treinta surge el cine sonoro con las películas *Más fuerte que el deber* y la primera súper producción *Santa*, muy seguramente la primera película hecha en México con sonido directo (con banda sonora paralela

a las imágenes en la misma cinta), antes de esta película ya había largometrajes sincronizados con sonido directo. La película *Allá en el Rancho Grande* (1936) fue por ejemplo un enorme éxito nacional que explotó perfectamente el folclor mexicano y el localismo.

Es difícil seleccionar elementos significativos que marcaron la producción y distribución del cine en el país hasta la llegada del sonoro, sólo esbozo algunos datos como punto de partida para comenzar a hablar de los antecedentes del cine en la región colimense. En las provincias el cine llegó más tarde que en la capital del país (una o hasta dos décadas posteriores). En el caso del estado de Colima, es hasta entrado el siglo XX cuando comenzamos a percibir algunos elementos fundamentales que marcan la trayectoria de públicos cinéfilos en esta localidad.

APARECEN LAS PRIMERAS CARPAS Y SALAS DE CINE EN COLIMA

Al igual que en la capital del país en donde se presentaban pequeños cortometrajes en espacios públicos acompañados de espectáculos circenses, en Colima también sucede algo semejante. En sus recorridos por la provincia mexicana, algunos viajeros presentaban las películas en locales alquilados o en simples lugares al aire libre.

El cine ha llevado por décadas una cultura de distracción para la sociedad colimense. Los antecedentes de la presencia del cine en Colima los tenemos a inicios del siglo: se trata de algunos cortometrajes que fueron proyectados durante la primera década del siglo en lugares públicos como jardines, carpas de circo y plazas. Asimismo, en el antiguo Teatro Santa Cruz de la ciudad, se presentaban funciones que usaban tanto el cinematógrafo Lumière como el kinetófono del norteamericano Edison.

En un programa publicitario del 1 de mayo de 1902, encontramos la promoción de las funciones del gran cinematógrafo Lumière,² que eran exhibidas precisamente en el Teatro Santa Cruz. Estas funciones eran acompañadas por la conocida orquesta La lira colimense, que daba la pauta de apertura a las exhibiciones. Había escenas variadas que transportaban al público imaginariamente a otros lugares del país y del extranjero.

² La información y copia de este programa de 1902 fueron prestadas por el Archivo Histórico del Municipio de Colima, el programa original se encuentra en documentos personales de Irma López Razzgado, investigadora del Archivo referido.

Los colimenses de esa época disfrutaron de las imágenes de Porfirio Díaz llegando al cerro de San Juan el 6 de enero de 1900 en la ciudad de Puebla, imágenes de indígenas zapotecas pasando el río Atoyac, el puerto viejo de Mazatlán, de igual forma eran trasladados a soñar fuera de los límites territoriales del país con los cortometrajes que mostraban: un trasatlántico en un mar agitado, un carro de la *berceuse* en un carnaval en París, la llegada de las cuadrillas a la plaza Real de Madrid, un incendio en New York, el desfile del cuerpo de bomberos de la ciudad de París, el desfile de caballería francesa. Además, estas escenas se intercalaban con imágenes de magia como el castillo encantado, serpentina, la mariposa a colores, un comedor hechizado. Los precios que pagaban los asistentes para disfrutar hasta de 30 exhibiciones en el teatro era de 2.25 pesos en platea y 37 centavos en luneta.

Imagen 1. Copia del programa de cine 1902: Cinematógrafo Lumière



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Colima.

Aparte del cinematógrafo Lumière, también tuvimos la presencia del cinematógrafo Estereopticon Pathe,³ con este aparato se ofrecieron funciones allá por abril de 1907 en la ciudad. En punto de las nueve de la noche, se mostraban alrededor de cuarenta pequeñas historias que mezclaban imágenes de varios lugares del mundo como Egipto, Jerusalén, Belén, Sevilla, Londres, Viena, Roma, Copenhague, Escocia, Ámsterdam y Alemania. Igual plasmaban imágenes de la vida cotidiana: los perros amaestrados, dos niños traviesos, metamorfosis de la mariposa, efectos de una borrachera. Los precios iban de tres pesos en platea hasta 20 centavos en galería.

La invención del norteamericano Edison, que sincronizaba la voz y el movimiento, también hizo arribo a estas tierras. De esta manera, *La maravilla mundial del día, el kinetófono*, a decir de un programa fechado en lunes 24 de noviembre de 1913, era un espectáculo que duraba tres días y se presentaba en varios idiomas además del castellano, en inglés, francés e italiano.⁴ La función corrida desde las nueve de la noche incluía películas mudas como *La pintoresca costa de Azur*, *Babylas explorador*, *MAX víctima de la Quinquina*, *Para ir a las carreras*, *Odio en el music hall*. Y películas habladas como *Sexteto de la ópera Lucía*, *Demostración del kinetófono*, *Said Pasha*, *Los herreros músicos*, *Los trovadores de Edison* y *Jardín de España*. Los precios de las entradas variaban de 4.50 en platea hasta apenas 20 centavos en galería. Los boletos se vendían en la antigua Colmena, M. Ceballos e Hijos (hoy Casa Ceballos).

³ La localización de este programa de cine de 1907 se encuentra en el mismo caso que el programa anterior.

⁴ El documento original de este programa de cine de 1913 fue proporcionado gentilmente para este trabajo por el señor Carlos Ceballos. Agradezco sinceramente su aportación.

Imagen 2. Copia de programa de cine 1913: Kinetófono de Edison

Teatro Santa Cruz.
SEGUNDA GRANDIOSA EXHIBICION DEL
Kinetofono!
La maravilla mundial del día
Ultima invención del gran EDISON. Esta es
particularmente dura: **TRES DIAS.**
No pierda Ud. la oportunidad de conocer esta maravilla de
la Cinematografía moderna que tendrá
—propiedades inasaciables.—
Este aparato es el único hasta hoy perfeccionado que
reproduce la voz y el movimiento. Filmes en todos los idiomas:
CASTELLANO, INGLÉS, FRANCÉS é ITALIANO.

PARA HOY LUNES 24
DE NOVIEMBRE DE 1913
Función corrida a las 9 00 p. m.

PROGRAMA:
Pintoresca costa de Azur
Película muda.
Demostración del kinetofono.
Películas habladas en español.
SEXTETO DE LA OPERA LUCIA
Por las actrices de la Opera. PELICULA HABLADA
Babylas explorador. *Película muda.*
MAX victima de la Quinquina
Película muda.
ENTRAMELUCO
Para ir a las Carreras. *Película muda*
SAID PASHA. *Película Hablada*
Los Herreros Músicos.
Película hablada.
Odio en el Music Hall. *Película muda.*
Los Trovadores de Edison.
Película hablada.
Jardin de España.
Película hablada.

PRECIOS DE ENTRADA

Película, con ó sin entrada	\$ 4.00
Cuertas	0.75
Película muda.	0.20
Película muda.	0.20
Cheque	0.20

Los billetes se venden desde el día de la salida **OLIVERA, N. Ochoa y Rojas**

SOLERZANO Y LUDWIG Unica casa conexasionarios

NOTAS— Este programa es susceptible de variaciones. La empresa se reserva el derecho de introducir la entrada a los señores que se presenten con el correspondiente billete ó pase de la Empresa, reservándose el derecho de introducir la entrada a los señores que se presenten con el correspondiente. Por orden de la autoridad se prohíbe fumar, beber, o profanar en toda clase de género, así como también arrojar objetos y molestar de cualquier manera al público.

Por orden de la autoridad toda persona que profiera gritos ó silbo será expulsado del Teatro.

En el conocido “Barrio del Rastrillo”, ubicado en el centro de la ciudad de Colima, comienzan a aparecer también carpas que proyectaban algunos filmes mudos, así como algunas proyecciones que combinaban imagen y sonido. Es oportuna una remembranza recordada por Hilario Cárdenas, administrador y dueño del Cine Princesa en Colima, sobre la presencia del cine en las primeras dos décadas del siglo, información obtenida en una entrevista realizada el 25 de noviembre de 1997:

Precisamente en mi libro *Luces de mi ciudad*, hago un relato de cómo llegó el cine en Colima, el título del relato se llama *El Barrio del Rastrillo*, entre Nigromante y 5 de mayo, exactamente contra esquina del que fuera Cine Diana, en ese barrio nació el cine. Posiblemente entre 1915-1920, ya peregrinaba por las costas de Jalisco y Colima, Michoacán, don Jorge Stahl, con una carpa como el circo, ¡modestísima!, donde exhibía películas silenciosas, no me gusta decir películas mudas porque creo que es peyorativo, esa carpa Stahl se ponía precisamente en el *Barrio del Rastrillo*, por ahí a finales de la primera década y principios de los años veinte, no podría decirte exactamente el año, pero en esos años, había funciones presentadas en un vagón de ferrocarril donde cabían 10 u 80 gentes, se cobraba como a diez centavos la entrada o alguna cosa así.

Recuerdos de su niñez sugiere también Carlos Ceballos Silva, don *Caco*, conocido personaje colimense, quien contó que llegó a asistir a esas funciones presentadas en el vagón del ferrocarril, según su propio relato, habla de algunos antecedentes del cine en la ciudad. En su crónica titulada “Cosas de Cine”, de su columna “De lejos y a mi alrededor”, publicada en *Diario de Colima* el viernes 3 de octubre de 1997. Carlos Ceballos cuenta:

En el lugar donde actualmente está el Cine Diana, en plena playa del río de Colima se instaló la Carpa París, allá a fines de los diez. Posteriormente se instaló otra carpa que se llamó Cine Royal, que después fue el Rialto, y ya en los cincuenta, se construyó el Alameda, hoy Diana. A principios de los veinte, se instaló en el Rastrillo un cine ambulante que se llamaba Cinematour. Era una especie de vagón de ferrocarril que se movía como si fuera un tren en marcha, pitaba y tocaba la campana. Los espectadores nos sentábamos en asientos dobles y las películas eran de viajes. Así conocí Roma, París, Madrid y muchas ciudades del viejo mundo.

En el mismo antiguo teatro Santa Cruz, donde se exhibieron las funciones de Edison en 1913, también fueron proyectadas —durante la segunda década del siglo— algunas películas norteamericanas y europeas. Sigue la narración de Carlos Ceballos Silva, en la crónica referida:

[...] las más taquilleras eran las cómicas de Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd y las texanas que eran episodios, todas ellas gringas, mientras que las europeas siempre eran dramáticas que hacían sollozar a las damitas y señoronas de aquella romántica época. Cada cinta texana constaba de 15 episodios o 30 partes, exhibiéndose cinco episodios (10 partes) cada día. El final de cada quinteto de episodios siempre terminaba en algo espeluznante: Una sierra que giraba a gran velocidad y el “muchacho” amarrado a un tronco que lo acercaba a una muerte espantosa, o la “muchacha” montada en un caballo desbocado que vertiginosamente se acercaba a la profunda barranca; al día siguiente principiaba la función con el final del día anterior donde ella o él estaban a punto de morir y era entonces cuando milagrosamente se presentaban sus amigos o compañeros y lo rescataban de una muerte segura. Y en esos momentos sonaban los aplausos de las galerías y los suspiros de satisfacción de los señorones de las lunetas. El fin de la película siempre era el mismo: ganaba el bueno y los malos recibían su merecido [...].

En una de las regiones de Jalisco comunicadas por Colima vía carretera, el cine toca las puertas entrada la segunda década del siglo. De esta manera, los habitantes de Tonila comienzan a disfrutar de los primeros espectáculos públicos con imagen y sin sonido. De acuerdo con los datos recuperados por Ana Josefina Cuevas Hernández (1995):

De 1924 hasta el inicio de la Revolución Cristera (1927) Tonila ofrece cine mudo. Durante la cristiada, las funciones se suspendieron. Este es el primer antecedente del cine en esta población. La gente de Tonila, en su mayoría amigos, familiares y conocidos de Angelita y Jesús Hernández (su primo), y algunos foráneos que se encontraban de paso, iban cada quince días al pasillo de la casa de Angelita Hernández, quien vivía frente a la plaza principal, para ver películas de 16 mm. Traídas por Jesús Hernández desde Manzanillo. Se cobraba la entrada y cada quien llevaba su silla. Las cintas eran musicalizadas por grupos o solistas locales (29).

A partir de los años treinta, justamente con la llegada del cine sonoro en el país y con la época de lo que García Riera (1986) califica como “el nacimiento de la industria cinematográfica a nivel nacional”, comienza a surgir en Colima la preocupación por participar también de la presencia del sonido integrado en las películas. A inicios de los años treinta en la ciudad, “la Empresa de los Teatros Hidalgo y Rialto deciden instalar un equipo vitafónico o cine hablado” (Cine hablado, 1930), este proyecto era apoyado por la empresa que presidían los señores Panas Demos y Hermanos, quienes también pretendían instalar el vitafónico en otras poblaciones como Irapuato, Sayula, Ciudad Guzmán y Manzanillo. Una vez anunciada la posibilidad de avanzar en materia cinematográfica, los colimenses esperaban con ansias “que el vitáfono fuera una realidad” (El vitáfono será una realidad, 1930), ya que para la época significaba una de las últimas maravillas del siglo, pues se preocupaba por la necesaria combinación del radio con el cine como se nombró a los inicios del cine sonoro.

Para julio de 1930, “el ingeniero Daniel Fonseca instala en el Teatro Rialto, el equipo para las películas sonoras de tipo *Melaphone*” (Quedó instalado el vitáfono en el Teatro Rialto, 1930); de esta manera, la posibilidad de presenciar el cine sonoro en Colima se hizo más tangible. Para el 2 de agosto de 1930, se propuso en la sala del Teatro Rialto, la inauguración de la primera película hablada y con colores titulada *Río Rita*.

Después de la presencia del cine sonoro en la ciudad, las salas públicas de proyección aprovecharon y transmitieron la novedad en la tecnología del cine. Asimismo, con el transcurso del tiempo fueron apareciendo nuevas salas cinematográficas. Se abrió el recordado Cine Juárez en la década de los treinta; posteriormente, el Cine Orfeón ubicado por la calle Independencia (cerca de lo que actualmente es el Teatro Hidalgo). Recuperemos una anécdota de Hilario Cárdenas en una entrevista realizada el 25 de noviembre de 1997: “[...] hace muchos años, yo estaba muy chiquillo, me acuerdo que me llevaron a ver la película de *Dumbo* de Walt Disney, cine a colores en los cuarenta, esa película es muy vieja, me gustó mucho, lo pasaban en el Cine Orfeón, ese cine estaba enfrente del Teatro Hidalgo por la calle Independencia”.

Tanto el Cine Orfeón como el Cine Alameda, ubicado en el Barrio del Rastrillo (lo que fuera el Cine Rialto), aparecieron a finales de los treinta. De esta manera, con el cierre de cines y apertura de otros, la mayoría de las personas que habían acumulado experiencia en proporcionar sus servicios al cine, desde administradores, operadores

hasta boleteros fueron trasladados de un cine a otro. Reconstruyendo su memoria como operador de cine por una larga experiencia de más de cincuenta años, el señor Jesús Urzúa García, en entrevista realizada en noviembre de 1997, nos cuenta: “Como trabajadores del cine durante muchos años, sufrimos varios cambios de compañía [...], toda la planta de empleados que estábamos trabajando en el *Rialto*, cuando éste cerró, nos pasamos al *Orfeón*, y después nos regresamos al *Cine Alameda* [...] ahí yo me quedé hasta el *Cine Diana*”.

Para 1945, ubicado en una cancha deportiva al aire libre por la calle Nicolás Bravo, apareció también el *Cine Lux* que ofreció a los colimenses mucha diversión audiovisual por más de diez años. La empresa Compañía Operadora de Teatros (COTSA) que operaba a nivel nacional, obtuvo la concesión en los primeros años de la década de los sesenta para trabajar en Colima administrando los cines: *Colima*, *Diana* y *Princesa*. A continuación, se presentan algunos datos más de cines que permanecieron hasta los años setenta en la ciudad, los tres administrados por COTSA y el popular *Cine Juárez*, comienzo por este último.

OTROS CINES QUE FUERON APARECIENDO EN LA CIUDAD

Cine Juárez

Ubicado en el conocido barrio de la Sangre de Cristo, entre la calle Guerrero y General Núñez, el Cine Juárez es recordado precisamente por su capacidad para albergar a una gran cantidad de gentes afuera del local. Manuel Pacheco, administrador del Cine Diana en Colima, en una entrevista realizada el 24 de noviembre de 1997, nos cuenta:

Yo me acuerdo del cine que los sábados y los domingos se llenaba desde que se abría el cine hasta en la tarde, ¡no se podía pasar de tanta gente!, no se podía pasar por las calles. Era una terraza enorme, nombre. Ahí estaba tanta gente bonita de todas las clases. Era tan popular ese cine, yo me acuerdo que ya como a las seis de la tarde se veía la “bajadera” de gente de allá del Salatón, de acá del Manrique, bueno se llenaba, se ponían afuera 20, 30 puestos de diferentes cosas, y daba uno contraseñas para que saliera la gente. La contraseña era una cartulina chiquita con un sello, pero como era tanta muchachada que pasaba, imposible de ver la cartulina [...].

En sus inicios el local del cine fue un mesón para arrieros. Comenzó a proyectar películas en 1934, la pantalla con la que contaba era apenas una pared blanca, perteneció a la llamada Compañía de Espectáculos del Bajío, S.A. Los empresarios dueños eran personas de origen griego que habían venido a Colima a poner negocios. Como los medios de comunicación (radio, televisión y prensa) no estaban muy desarrollados en los años que el cine estaba comenzando, la publicidad del cine se hacía sólo a través de carteles públicos y volantes que se distribuían en algunos comercios locales. Con esta información, los cinéfilos colimenses podían enterarse de la programación del cine y organizar sus horarios cotidianos. También a la entrada del cine se colocaban unas bocinas para anunciar la programación de todos los días.

Por casi cuarenta años, el Cine Juárez ofreció al público una variedad de películas mexicanas que hacían eco en todas las salas del país, hasta algunos clásicos del cine mudo. Valga recuperar fragmentos de la memoria cinematográfica de trabajadores del cine por parte de Andrés Bejarano Fuentes (1996), en un reportaje histórico en el periódico *El Noticiero*.

En un principio se proyectaban las películas mexicanas campiranas, dramáticas, con las estrellas del momento como doña Sara García, los hermanos Soler, el Indio Fernández, Luis Aguilar, Amparo Rivelles, Sarita Montiel, Ramón Pareda, Adriana Lamar [...] También las películas dramáticas llevaban mucha gente como: *Cuando los hijos se van*, *Hipócrita* con Antonio Badú y Leticia Palma, *Sensualidad* con Fernando Soler y Ninón Sevilla, *Aventura* con Andrea Palma, *Allá en el Rancho Grande*. Las películas de Raúl de Anda y René Cardona que habían personificado al famoso “charro negro”. [...] En la década de 1950 a 1960 se acarreaba mucha gente con las películas de don Arturo de Córdova, Enrique Herrera y muchos actores cubanos, las rumberas del momento como Rosa Carmina, Ninón Sevilla, María Antonieta Pons. [...] En la década de los años sesenta a los setenta, el cine fue más comercial: tipo de violencia, asaltos a mano armada, robos, narcotráfico, box y lucha libre que interpretaban magistralmente el “Huracán” Ramírez, el Santo, Pedro Infante, Dolores del Río, Ignacio López Tarso, María Félix, Pedro Armendáriz, Cantinflas, Enrique Guzmán, Angélica María, César Costa, Alberto Vázquez [...].

Jesús Urzúa García, un operador que trabajó en el cine, en una entrevista realizada en noviembre de 1997, cuenta que el material de exhibición con el que trabajaban era muy peligroso (material tóxico e inflamable). Informa que para 1956 el cine estrenó

películas con el sistema transmisor inglés cinemascope y sonido estereofónico. Estas son sus palabras: “Fue un gran avance en el cine, se estrenó con una película de caballería, con el sistema de proyección cinemascope, se agrandó la pantalla, eran ocho metros de largo por cuatro de alto, ¡fue una novedad!, me acuerdo que los colores estaban más brillantes”.

Las tragedias de la naturaleza afectaron considerablemente al cine. Así, en 1959, un ciclón azotó las costas colimenses, esto ocasionó que esta sala estuviera cerrada algunos días. Con el temblor de 1941, se destruyó una parte de la pared del cine. A causa del temblor de 1973, se cerró el Cine Juárez; hubo unos problemas en la construcción del edificio. El entonces presidente municipal, Arturo Noriega Pizano, decidió clausurar definitivamente el lugar. Después de unos años de cierre, el local es usado actualmente como un estacionamiento.

Del Royal al Cine Diana

Cerca del centro de la ciudad, específicamente entre las calles 5 de Mayo y Nigromante, fue espacio geográfico propicio que, como ya comentamos, vio nacer varios cines; en ese lugar muchos colimenses, en diversas épocas del siglo, disfrutaron de las maravillas del cine, desde el mudo hasta el hablado. Valga recuperar una anécdota bastante curiosa de Carlos Ceballos, un espectador en este cine, en la crónica publicada en *Diario de Colima*, el viernes 3 de octubre de 1997:

En el Royal tenían una pianola que igualmente la tocaban para musicalizar el ambiente; al que la accionaba le decían por mal nombre “La Changa”. Recuerdo que en una ocasión estaban pasando una cinta europea donde todos los artistas se veían excesivamente maquillados, la heroína tenía en sus brazos al novio que se moría y en esos momentos alguien gritó: “¡Toca Changa!”. Y éste, que veía la película en la primera fila, se levantó colocando sin fijarse un rollo en la pianola y empezó un movido y alegre *foxtrox* que hizo rabiar a muchas damitas que estaban con el pañuelito de encaje enjuagándose las lágrimas al ver aquél triste y melancólico dramón en la pantalla.

Otra remembranza sugerente sobre el cine al que hacemos referencia, es del conocido productor y realizador de películas en Colima, Alberto Isaac:⁵

Este era el verdadero cine de la ciudad de Colima, desde mi infancia, aquí venía casi todos los días, y aquí agarré el virus del cine, además de muchas pulgas pues era un lugar bastante modesto, un corralón habilitado para funciones de cine pero hacía la delicia de toda una generación. [...] Estoy hablando de épocas donde no existía televisión, escasamente teníamos la ocasión de ver un espectáculo de teatro, y fuera de las funciones escolares, o las cosas que traía la Feria de Todos los Santos en Colima, no teníamos muchos lugares donde divertirse. Este era el refugio de familias enteras como una especie de centro de reunión [...].

Después de la sala Royal, el domicilio fue concedido al Cine Alameda que estuvo administrado por la empresa cinematográfica Cadena de Oro; este último cierra en 1961. Luego de una remodelación, en ese mismo espacio inició sus labores el Cine Diana, éste se inauguró oficialmente en 1963 y en el acto estuvieron presentes las autoridades municipales y estatales.

Contaban con una sala grande y el cupo en esa época era de 1 048 butacas. Desde su inauguración hasta 1994 estuvo de administrador del cine el señor Manuel Pacheco; él cuenta que las estrategias de publicidad usadas para llamar a los cinéfilos a disfrutar de maravillosas historias narradas en la pantalla grande fueron: anunciar por la calle con un carro de sonido la programación del cine, repartir volantes por la ciudad, usar la difusión de la radio, repartir publicidad en los portales del jardín.

El Cine Diana, en casi todo el tiempo de existencia, trabajó con la estrategia de ofrecer funciones matutinas los sábados y los domingos para diversión de la familia, y sobre todo para los niños. En los últimos años de vida del cine, se quitaron las matinés que abarrotaban taquilla completa, como lo recuerda Manuel Pacheco, administrador del Cine Diana, en entrevista realizada en noviembre de 1997: “Pienso que las famosas matinés fueron importantes para el público infantil porque el niño iba creciendo con la costumbre de ir al cine, ellos serían el nuevo público del cine en el futuro. Ya se cerraron las matinés, los niños no tienen a donde ir”.

⁵ Comentario expresado en la serie de video *Pasando el siglo en el cine. La historia del cine en Colima*, dirigida por Busi Cortés y producida por la Universidad de Colima, 1996.

El formato que usaban para las películas era de 35 milímetros, para un tipo de pantalla de por lo menos 60 metros. Las películas que más éxito tuvieron sin duda fueron mexicanas, sobre todo las de Cantinflas y la India María, pero eso fue a principios de los ochenta antes de la caída del interés por el cine. El mismo Manuel Pacheco así lo afirma:

Hubo muchas películas que llenaron el cine, muchas, de la que más recuerdo fue de la India María. Esa película llamada *Ni de aquí ni de allá*, ¡llevó mucha gente! Duró como veinte días en taquilla y había un mar de gente que no se podía ni pasar. Cantinflas también era muy taquillero, todas las de Cantinflas pegaban, como *El Padrecito*, el *Bombero Atómico*, todas sin excepción llenaban el cine. Muchas películas lograban que la gente se amontonara, no se podía ni entrar, la gente hasta llegó a romper los cristales de tanta desesperación.

Cine Colima

Se fundó el 6 de enero de 1961, se construyó donde se encontraba el Hotel Carta Blanca por la calle Ocampo número 161, en el centro histórico de la ciudad de Colima.⁶ La primera película proyectada fue la de *San Francisco de Asís*, de la compañía Siglo XX. Posterior a esa fueron proyectadas películas como *El manto sagrado* y *Demetrio el gladiador*. Al evento de inauguración asistieron artistas como el cómico Manuel Medel, Ferrusquilla e Irma Dorantes.

Este cine fue uno de los más grandes de Colima, como lo escribe Andrés Bejarano Fuentes, en el periódico *El Noticiero*, el domingo 1 de diciembre de 1996:

Su pantalla era perforada y de las más grandes de Colima de siete metros de ancho por veinte metros de largo, muchas veces fue pintada de color para darle más brillo con pintura de zinc para lo cual se utilizaban de 50 a cien litros de leche bronca. Tenía detrás de su pantalla equipo fijo en la pared para evitar el eco y mejorar la acústica de la sala.

⁶ El dato de la fundación del cine fue proporcionado por Oscar García Vega, quien fuera uno de los administradores del Cine Colima. Fecha de entrevista, 25 de noviembre de 1997.

Después de un año que estuvo funcionando de manera independiente, la paraestatal Compañía Operadora de Teatros pidió la solicitud del cine en renta, un año después estuvo a cargo de la Operadora. En los primeros años de existencia, tenía una programación especial para cada día del año. Por ejemplo, los sábados, domingos y lunes se proyectaban películas norteamericanas de las compañías: Metro-Goldwyn-Mayer, Universal Pictures, Warner Bros, Twentieth Century Fox Film de México, Paramount, Columbia Pictures, Central Fílmica y Películas Nacionales. Los martes y los miércoles, películas nacionales. Los jueves y viernes, películas italianas, francesas, alemanas exclusivamente para adultos. Sin embargo, con el cierre del popular Cine Juárez en 1973, la programación nacional que ahí se proyectaba fue retomada por el Cine Colima. A partir de ahí, una considerable tendencia que siguió el Cine Colima fue ofrecer al público una cantidad inmensa de películas mexicanas de variados géneros, sobre todo comedias para adultos.

En 1990, la empresa cerró el segundo piso de la sala y el 28 de mayo de 1992, cerró definitivamente. Esta situación la vivieron también los cines Princesa y Diana, aunque este último continuó unos meses más laborando con otra administración, pero igual cerró después.

Cine Princesa

Los orígenes de este cine se remontan a una idea de hacer una programación exclusiva del público infantil, idea sugerente para los colimenses, pues no había cines que atendieran los gustos de los niños, sólo que por varios motivos no logró consolidarse del todo este proyecto. El propio gestor de la idea, Hilario Cárdenas, administrador y dueño del Cine Princesa, así lo cuenta en entrevista realizada el 25 de noviembre de 1997:

Bueno, la idea original me surgió en 1975 más o menos cuando todavía no estaba la televisión en su auge en Colima, y sobre todo no había programas infantiles y caricaturas que se exhiben hoy en los nuevos canales de televisión. Entonces pensé yo en hacer un cine dedicado a niños, exclusivamente con películas infantiles, ésa fue la idea original, por eso le puse hasta un nombre infantil, *Cine Princesa*, no hubo concesiones. Yo hice el cine desde los cimientos, no hubo concesión, yo compré el terreno por la calle General

Núñez esquina con Manuel Acuña; yo lo construí, desde abajo comencé, pero a medida que iba la concesión creciendo, nos dimos cuenta por sugerencia del mismo Sindicato de Trabajadores de la Cinematografía, que no funcionaba, porque los niños sólo van los fines de semana al cine, sábado y domingo, ya sea matiné o en la tarde. Entre semana los niños no asisten porque van a la escuela a estudiar, se acuestan temprano... Entonces se cambió la idea de hacer un cine totalmente con películas diversas, pero la idea siempre fue proyectar películas de primera calidad.

Imagen 3. Copia de programa de la primera película del Cine Princesa (1975)



Después de dos años de trabajo y concepción de la idea del cine, en abril de 1977 se inaugura formalmente el Cine Princesa; al acto asistieron el gobernador del estado, Arturo Noriega Pizano, y el presidente municipal, Roberto Pizano Saucedo. La película que abrió las puertas al nuevo cine fue *Érase una vez en Hollywood* (como lo muestra la imagen 3). Se trataba de un film que contenía pequeños recortes de lo mejor del cine de Hollywood de los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta. Hilario Cárdenas fue quien eligió esta película para iniciar su nueva empresa, lo afirma en la entrevista citada:

Yo elegí esa película como cine del recuerdo, fue un éxito tremendo, duró 15 días en cartelera, a los jóvenes y viejos les gustaba verla. Los viejos para recordar, los jóvenes para conocer ese cine viejo, hay muchos jóvenes nostálgicos. La elegí porque siempre me ha gustado el cine. En otro tiempo yo era el distribuidor oficial de la Metro Goldwyn Meyer en Colima, así como los socios de la sala Stahl tienen la Columbia y la Fox.

En el tiempo que estuvo bajo la responsabilidad del señor Cárdenas, procuró tener una programación que no fuera pornográfica, pensó más bien en una oferta para todas las edades, mantuvo la programación matutina de sábado y domingo con caricaturas e historias para los niños con bastante éxito.

Salas Jorge Stahl

La experiencia de cines independientes de la Compañía Operadora de Teatros llegó a Colima en la década de los setenta. El grupo de socios denominado Empresa Colimense S. A., integrado por los empresarios Fernando Villasante Vivanco, Gustavo Chávez Ramírez, Ángel Mario Martínez Torres y Mario de la Madrid de la Torre, decidió emprender el negocio de estructurar nuevas salas de cine en la ciudad.

En 1977 surge la primera sala Jorge Stahl, con la proyección de la película *Los ojos de Laura Mars*, después de dos años se construye una nueva sala, ambas sumaron una capacidad de 436 personas. Estas salas han contado con distribuidoras internacionales como Universal Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, Century Fox, United International Pictures, Walt Disney y Columbia TriStar Television.

COMENTARIO FINAL

El cine no surge en la región como un medio de comunicación vinculado a un proceso de producción (como hubo en la prensa, la radio y la televisión). En Colima de inicios del siglo no se produce cine, más bien se consumen cortometrajes del Cinematógrafo Lumière; el contacto inicial que los colimenses tuvieron con el cine fue a través de un proceso de recepción, no de producción.

En casi todas las ciudades mexicanas, el cine llegó más tarde que en la capital del país, y Colima no fue la excepción. De las primeras imágenes en movimiento que se presenciaron en México en 1896 hasta el disfrute de ofertas que tuvieron las carpas callejeras en Colima (cortometrajes proyectados en lugares públicos como jardines y plazas), hay más de veinte años de diferencia; en el caso de la aparición del cine hablado, éste llega a nuestra región en los momentos en que ya se comenzaba a formar y a expandir una industria cinematográfica nacional.

La aparición de la Compañía Operadora de Teatros en los años sesenta y posteriormente el cierre del Cine Juárez, con el temblor de 1973, seguramente marcan etapas importantes en la constitución de ofertas culturales colimenses; un cine que albergó tantas emociones por películas mexicanas dejó de funcionar. La Compañía Operadora de Teatros representa un momento clave, pues con su estrategia de distribución fílmica en tres salas principales de la ciudad (Diana, Princesa y Colima), el acceso a una diversidad de géneros cinematográficos se diversificó. Asimismo, el surgimiento de las salas independientes Jorge Stahl en 1977.

REFERENCIAS

- Bejarano Fuentes, A. (1996, 10 de noviembre). Reportaje histórico: El inolvidable Cine Juárez. *El Noticiero*, p. 17.
- Cárdenas, H. (1997). Entrevista realizada el 25 de noviembre en la ciudad de Colima, Colima.
- Ceballos, C. (1997, 3 de octubre). Cosas de Cine. De lejos y a mi alrededor. *Diario de Colima*, p. 8.
- Cine hablado (1930, 8 de marzo). Semanario de Acción Social, Órgano de la Sociedad Mutualista de Artesanos, *Unión y Trabajo*, S/N.

Cuevas Hernández, A. J. (1995). *Estreno nacional: el amorio provinciano del público, la pantalla y la butaca (o la historia del cine desde la última fila en algunas poblaciones del sur de Jalisco y el estado de Colima)*. Tesis de licenciatura, Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima.

El vitáfono será una realidad (1930, 10 de mayo). *Semanario de Acción Social*, Órgano de la Sociedad Mutualista de Artesanos, Unión y Trabajo, S/N.

García Riera, E. (1986). *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública.

García Vega, O. (1997). Entrevista realizada el 25 de noviembre en la ciudad de Colima, Colima.

Pacheco, M. (1997). Entrevista realizada en noviembre en la ciudad de Colima, Colima.

Quedó instalado el vitáfono en el Teatro Rialto. (1930, 26 de julio). *Semanario de Acción Social*, Órgano de la Sociedad Mutualista de Artesanos, Unión y Trabajo, S/N.

Sadoul, G. (1967). *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*. México, España y Colombia: Siglo XXI.

Uribe Alvarado, A. (2001). *Los medios de comunicación en Colima. Apuntes para la historia y la cultura*. México: Fonca, Universidad de Colima.

Urzúa García, J. (1997). Entrevista realizada en noviembre en la ciudad de Colima, Colima.

EL ENTORNO COSTERO COLIMENSE A TRAVÉS DEL CINE MEXICANO

Teresa Evangelina Martínez Díaz

INTRODUCCIÓN

La costa de Colima ha ido transformándose a través del tiempo, de tener áreas inhóspitas con sus componentes ecosistémicos naturales, hasta que el ser humano va aprovechando sus recursos naturales en actividades pesqueras y agrícolas, como asentamientos humanos y actividades comerciales, portuarias y como polo de atracción turística. Registros de ese cambio paisajístico como tal se pueden encontrar en mapas y libros; sin embargo, es material austero en relación con preservar el dinamismo propio de ese importante territorio. El material fílmico resulta un elemento interesante para identificar los procesos de cambio que pueden generarse en un espacio natural y más si es enriquecido a través de una historia donde pueda identificarse, tanto el proceso paulatino del cambio como la visión y relación ser humano-naturaleza.

MARCO TEÓRICO

Para comprender cómo se conforma el proceso fílmico y cuáles han sido las diferentes etapas desde el inicio del siglo XX, de su creación y llegada a México, se revisa la teoría del cine y semiótica de Lauro Zavala (2005), quien propone un modelo que permite identificar los componentes particulares de las etapas del cine mexicano. Ubica en primer lugar, al cine clásico como tradicional, es decir, “que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones” (Zavala, 2005). En segundo lugar, ubica al cine moderno, que se aleja de las convenciones que definen al cine clásico, mismas que no surgen de la tradición artística, sino de la imaginación de artistas individuales. Finalmente, el cine posmoderno utiliza estructuras narrativas y arquetipos de personajes característicos de la tradición clásica. Conjunto de rasgos que distinguen a un *corpus* específico

de películas, especialmente a partir de la segunda mitad de la década de 1960 y, prácticamente posterior a la Época de Oro del cine mexicano. Cada una de estas de tres etapas, de acuerdo con Zavala (2005), estará compuesta por elementos distintivos de las “tendencias semióticas, que han definido la experiencia estética de los espectadores de cine durante los últimos cien años”. Propone diez componentes fundamentales en estas tres etapas, las cuales serán:

- | | |
|---------------------|---------------|
| 1. Inicio | 6. Género |
| 2. Imagen | 7. Narrativa |
| 3. Sonido | 8. Intertexto |
| 4. Puesta en escena | 9. Ideología |
| 5. Edición | 10. Final |

Ahora bien, el paisaje va cambiando conforme el ser humano va estableciéndose y transforma los recursos endémicos de la región, por recursos con los que podrá hacer uso permanente, ya sea para su servicio de manera directa, como el turismo, o bien, obtener un recurso económico del producto, por ejemplo, el caso de la pesca o agricultura. Este proceso se da paulatinamente en el tiempo; sin embargo, Camilo Botero (2012) menciona cómo las playas son ecosistemas que se encuentran bajo la influencia de la tierra y el agua al mismo tiempo, por lo que son consideradas de alta fragilidad ambiental. La playa, como un recurso natural, es importante para la estabilidad ecosistémica tanto propia como para los ecosistemas que interactúan con el primero, de tal forma que es reconocido como sistema complejo playa-duna.

Mediante el registro fílmico, a través del tiempo, se va guardando el proceso de rigidización que sufre esta área de la costa de Colima, y que es importante registrar para determinar acciones que implementar para aminorar los efectos de la pérdida de su plasticidad.

METODOLOGÍA

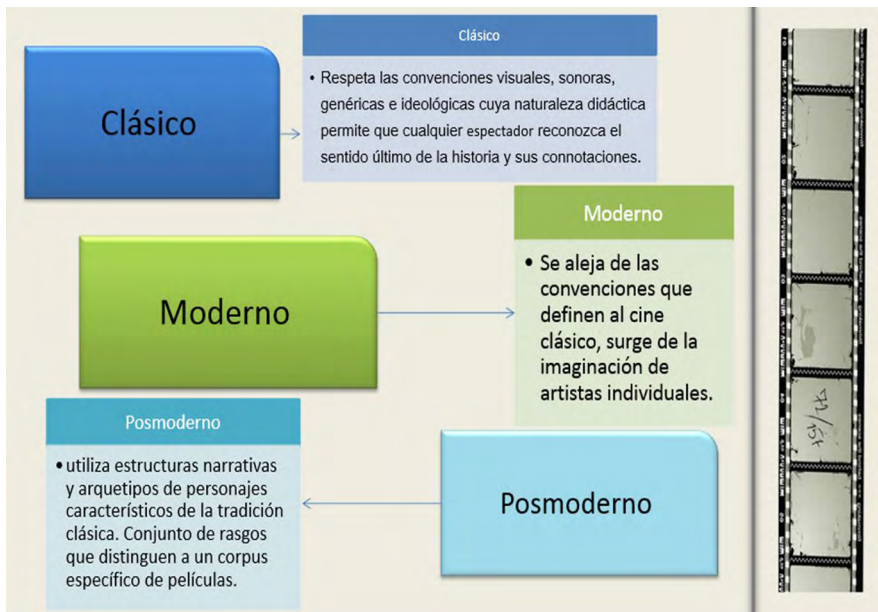
Para la realización de este estudio, se analizan filmes que tengan como área de desarrollo la costa de Colima, se identifican las obras *¡Que viva México!*, de Serguéi Eisenstein (1931); *Robinson Crusoe*, de Luis Buñuel (1954); *La Red*, de Emilio el

Indio Fernández (1953) y *Las figuras de arena*, de Roberto Gavaldón (1969); las cuales, de acuerdo con la época de su creación, se clasifican en clásica, moderna y posmoderna. Posteriormente, se eligen cinco componentes distintivos que han definido la experiencia estética en cada época del cine durante los últimos cien años: inicio, imagen, sonido, fórmulas genéricas e ideología. De acuerdo con Lauro Zavala, estos elementos permitirán analizar las obras filmicas, a partir del proceso de cambio paisajístico en el ecosistema complejo playa-duna.

EL CINE CLÁSICO, MODERNO Y POSMODERNO EN EL CINE MEXICANO Y SUS COMPONENTES DE ACUERDO CON LAURO ZAVALA

Lauro Zavala (2005) hace referencia a un modelo que permite identificar los componentes particulares del cine, de tal manera que identifica al cine clásico como tradicional, al moderno y al posmoderno (ver figura 1).

Figura 1. Cine clásico, moderno y posmoderno de acuerdo con Lauro Zavala



Fuente: elaboración propia con base en la propuesta de Lauro Zavala (2005).

“A pesar de que la mayoría de los críticos distinguen entre *comprender* una película e *interpretarla*, podrían tener desavenencias con respecto a dónde se debe trazar la línea divisoria. Esta distinción continúa la clásica división hermenéutica entre *ars intelligendi*, el arte de comprender y *ars explicandi*, el arte de explicar” (Bordwell, 1995: 17). Por tanto, mientras la comprensión se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o directos, la interpretación se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios. La obra de arte o texto se toma como un continente que el artista ha llenado de significados para que el observador los extraiga.

De tal manera, se eligen cuatro obras fílmicas para que, por medio de las características propuestas por Lauro Zavala, se identifique el “significado”. Para el objetivo planteado en este estudio, como menciona Bordwell (1995), “los datos sensoriales de un filme específico suministran los materiales, a partir de los procesos inferenciales de percepción y cognición, construyen significados. Los significados no se encuentran, sino que se elaboran”. Por tanto,

[...] la comprensión y la interpretación implican la construcción del significado, a partir de indicaciones textuales. A este respecto, la elaboración del significado es una actividad psicológica y social fundamentalmente análoga a otros procesos cognitivos. El observador no es un receptor pasivo, sino un movilizador activo de estructuras y procesos (aficionado o erudito) que le permiten buscar la información pertinente (Bordwell, 1995: 17).

Así, se pretende observar detalles de las cuatro obras fílmicas mencionadas para comprender cómo se ha modificado el entorno costero de Colima.¹ En este aspecto, es importante considerar cómo los personajes y, para este estudio, la sociedad interfieren en el paisaje, hablan, piensan, sienten y actúan.

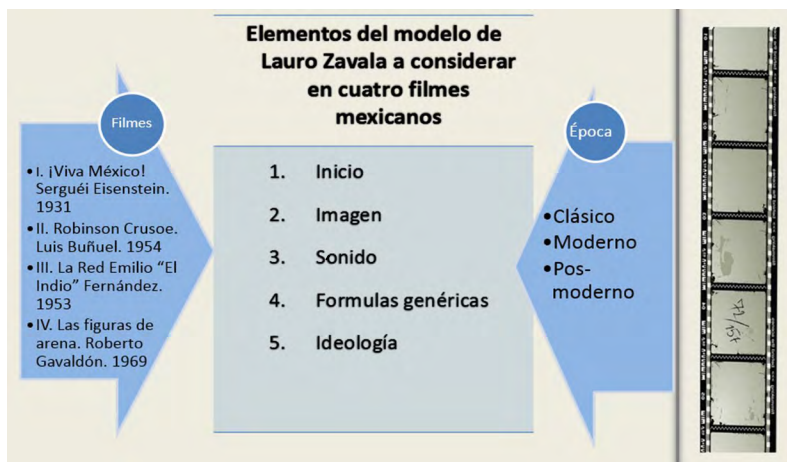
A continuación, se señalan los elementos distintivos de las tendencias semióticas que han definido la experiencia estética de los espectadores de cine durante los últimos cien años, que serán en las tres modalidades que se han expresado, es decir, cine clásico, moderno y posmoderno; además de identificar diez componentes fundamentales: Inicio, Imagen, Sonido, Puesta en escena, Edición, Género, Narrativa, Intertexto, Ideología y Final.

¹ “Al encontrar sentido a un filme narrativo, el espectador construye alguna versión de la diégesis, o mundo espacio-temporal, y crea una historia (fábula) que tiene lugar dentro de sus límites”. Al elaborar el “mundo del filme, el espectador no sólo utiliza conocimientos de las convenciones fílmicas y extrafílmicas, sino concepciones sobre causalidad, espacio y tiempo, y puntos concretos de información” (Bordwell, 1995: 24).

Para efectos de este estudio, se identificarán solamente cinco elementos propuestos en el modelo de Lauro Zavala: Inicio, Imagen, Sonido, Puesta en escena e Ideología.

En relación con el primer elemento (*inicio*), es relevante considerar el tamaño, color y ubicación, lo cual lo interrelacionamos con los cambios sufridos en la costa de Colima; ya que ha tenido modificaciones de uso de suelo, en las últimas cinco décadas, que se observan al inicio de los filmes considerados. La *imagen* para este trabajo es de vital importancia, ya que permitirá identificar el cambio de paisaje de natural a antropogénico; de igual manera, tanto director como fotógrafo y prácticamente el equipo cinematográfico consideran diversos elementos para captar el entorno del momento o imagen: color, iluminación, composición, distancia y movimiento. El *sonido* considera las voces, silencios, diálogos, función didáctica y acústica de fondo, donde se entrelazan y logran, en momentos, ser parte de la imagen como la música. Al respecto, Leo Brouwer (1999) menciona que la primera virtud que debe tener la música para el cine es no estorbar al filme. En la *puesta en escena* se considera cómo es el espacio donde ocurre la historia, elemento fundamental para contextualizar la costa del Pacífico Centro mexicano en su tiempo, en su momento; identificar la relación simbólica espacio-tiempo, el ecosistema y su interrelación con el diseño urbano; a este aspecto se le suma la expresión facial y tono de voz. En *ideología*, se considera la presentación de lo convencional como natural, las omisiones en la narración, espectacularidad y creación artística (ver figura 2).

Figura 2. Elementos del modelo de Lauro Zavala



Fuente: elaboración propia con base en Lauro Zavala (2005).

LA RELACIÓN HOMBRE-NATURALEZA EN EL CINE MEXICANO

En relación con la interacción del ser humano y la naturaleza, Julio Cabrera menciona que:

En la historia de la filosofía, la noción de naturaleza ha sufrido un vuelco fundamental, desde una visión sacralizada y mitificada, en la cual aparece llena de dioses y de fuerzas vinculadas mágicamente con el mundo humano, o como el principio fundamental de donde todo surge hasta la moderna visión de la naturaleza, guiada por la observación sistemática y controlada por el método experimental. De alguna manera, ambas visiones de la naturaleza han introducido en ella un elemento controlador: en el primer caso, porque se vinculaba con algún tipo de la realidad “moral” humana. La naturaleza proporcionaba una esencia a ser realizada, un criterio de logro y de malogro, un punto de referencia a partir del cual se podía juzgar el éxito de un objeto, incluido el objeto humano. En el segundo, porque la naturaleza se plegaba, en última instancia, a las leyes de la materia, a pesar de su apariencia múltiple y cambiante (Cabrera, 1999: 102).

De esta manera, la naturaleza era, en ocasiones, la protagonista del filme. La lente bajo la dirección de Serguéi Eisenstein, Luis Buñuel, Emilio Fernández y Roberto Gavaldón capta esa interacción entre hombre y entorno físico a la que hace alusión Cabrera (ver figura 3).

Figura 3. Relación hombre-naturaleza por Julio Cabrera



Fuente: elaboración propia basado en Julio Cabrera (1999).

Las características del paisaje de Colima, antes de la llegada del primer galeón “Manila” que zarpó a Filipinas en 1564, fecha que señala, entre otros historiadores, Servando Ortoll (1996), eran diferentes a las que se conocen en la actualidad. El ecosistema playa-duna mantenía su dinamismo y la vegetación proveía su protección natural propia de esta zona, como la selva baja caducifolia y los mangles blancos *Laguncularia racemosa* y rojo *Rhizophora mangle* (ver figura 4), que desempeñan una función muy importante en la protección de las costas contra la erosión eólica y del oleaje, conocidos también como cortinas naturales ante fenómenos hidrometeorológicos. Este hecho lo retrata Luis Buñuel en su obra *Robinson Crusoe*.

Figura 4. Selva baja caducifolia



Fuente: Teresa E. Martínez Díaz.

La naturaleza se fue incorporando armónicamente al filme. Las palmeras, como elemento natural y con características bioclimáticas, fueron idóneas para el rodaje. De esta manera, se adhiere un nuevo “inquilino” al paisaje natural. Conforme fue pasando el tiempo, las características físicas de la zona propiciaron el establecimiento de grupos humanos, conformándose una interrelación socioeconómica en la región, como se puede ver en el filme *La Red* (1953) y *¡Que viva México!* (1931). Posteriormente, el hombre ocupó mayores extensiones y, a su vez, incorporó nuevos materiales de construcción y moldeó “rígidamente” al paisaje: casas de concreto,

vías de comunicación y zonas hoteleras, las cuales se perciben en *Las figuras de arena* (1969). De esta forma se muestra, a través de los filmes, cómo el ser humano va adaptando su entorno natural y modificando el paisaje (ver figuras 5 y 6).

Figuras 5 y 6. El entorno natural de la costa de Colima
La Audiencia y Cuyutlán, mitad del siglo xx





Fuente: Colima Antiguo <https://colimantiguo.wordpress.com/>

ANÁLISIS DE ACUERDO CON LAURO ZAVALA

¡Que viva México!, Serguéi Eisenstein (1931)

Esta obra de arte cinematográfico del maestro Serguéi refleja la cultura mexicana; en el elemento inicio del modelo de Lauro Zavala, pasa de un plano general a un plano a detalle cuando se va adentrando al tema o idea a desarrollar, y mantiene un género narrativo (ver figura 7).

Figura 7. Inicio de acuerdo con el modelo de Lauro Zavala



Fuente: cortes del filme *¡Que viva México!* de Serguéi Eisenstein, (1931).

En imagen se observa una consecuencia de la narración, representa una realidad preexistente, una representación fiel de la naturaleza de esa realidad, el entorno del momento que la lente captó en blanco y negro dando realce tanto a la iluminación como a las sombras, donde resaltan las características de la cultura en la indumentaria, la infraestructura, la alimentación y las costumbres de los pobladores en la época de inicios del siglo xx. También muestra la sutileza al detectar las particularidades del medio natural, como flora y fauna que alberga a la cultura mexicana (ver figura 8).

Figura 8. Imagen que detecta el maestro Serguéi Eisenstein en *¡Que viva México!*



Fuente: cortes del filme *¡Que viva México!* de Serguéi Eisenstein.

Es evidente que Eisenstein capta la interacción de la población con su entorno, el manejo de ángulos, profundidad y distancia que hacen del filme una obra de arte. Si bien, estas grabaciones se realizan a inicios del siglo XX, en la época del cine silente, el sonido que acompaña el filme es trabajado por Grigori Aleksandrov, Juan Aguilar y Francisco Camacho Vega, guionista y músicos, respectivamente, quienes logran adaptar música y sonidos de la naturaleza acordes con los momentos captados por la lente e impresos en imagen.

Respecto a la puesta en escena, el director soviético logra hacer una conjunción entre la imagen y el sonido, recrea lo más fidedigno posible el entorno sociocultural que retrata el momento como es, ejemplo de ello es la boda o los sucesos en la hacienda y la representación de la muerte. Finalmente, en ideología, el filme realza la convivencia de la gente con su entorno, logrando mostrar una armonía filmica, ejemplo de ello es el momento en que se baila *La Sandunga* (ver figura 9).

Figura 9. Tehuantepec y el baile la Sandunga



Fuente: cortes del filme *¡Que viva México!* de Serguéi Eisenstein (1931).²

² *¡Que viva México!*, Serguéi Eisenstein (1931). Director: Sergéi M. Eisenstein, Grigori Aleksandrov. Guion: Grigori Aleksandrov. País de origen: México. Música: Juan Aguilar, Francisco Camacho Vega.

Robinson Crusoe, Luis Buñuel (1954)

Esta obra fílmica fue realizada dentro del periodo conocido como la Época de Oro del cine mexicano, momento en que se elaboró el Plan Garduño, el cual fortalecía la unión de los productores cineastas alentando la producción, lo que ayudaba al surgimiento de nuevas figuras de actores a incorporarse en las filmaciones.

Respecto al elemento inicio, se identifica el paso de un plano general a un plano a detalle. Se detecta el género narrativo al observar el mapa e instrumentos de navegación al inicio del filme. Desde el comienzo de la obra se genera intriga y predestinación (ver figura 10).

Fotografía: Gabriel Figueroa, Eduard Tisse. Duración: 1 hora, 24 minutos. Idioma del filme: italiano. Este filme fue realizado en 1931 por el cineasta Sergéi Eisenstein, director, montador y teórico cinematográfico soviético, quien con un pensamiento filosófico y reflexivo de los sistemas políticos que imperaban en el momento, el capitalista y socialista, captó por medio de la lente al México en formación. Quedó incompleta esta impresión del maestro Sergéi y es en 1979 cuando Grigori Aleksandrov y Eduard Tisse, a partir de los *storyboards* de Eisenstein, compilaron y dieron forma a la idea del cineasta dando vida a *¡Que viva México!* La sensibilidad de representar la individualidad y el colectivismo de la mexicanidad en su entorno está plasmada en tres épocas: la precolombina en su arquitectura, la Conquista en los rituales religiosos y el dominio feudal en el quehacer e imposición del poder hacendario ejercido hacia el pueblo. Los matices que refleja la cultura mexicana en cuatro elementos que componen la obra: Oaxaca, Xochimilco, el maguey y la hacienda entrelazan la divinidad, la relación armónica entre las personas con el entorno natural, así como la diversidad de costumbres entre regiones geográficas. Sergéi detecta la adaptabilidad de las viviendas, la alimentación y el vestir del clima del trópico como del templado en los valles mexicanos. La riqueza de las costumbres oaxaqueñas se percibe en la relación entre un hombre y una mujer donde el matriarcado es el órgano social. La cultura a través de la música *La Sandunga*, emblema de Tehuantepec, envuelve un recorrido a las tradiciones para formalizar una familia. El cineasta logra captar sutilmente el hábitat natural fusionado con la sociedad. El recorrido en aquel México donde el tiempo pareciera detenerse nos lleva a visitar el ambiente de “La hacienda”, el poder de unos cuantos individuos deja ver el uso de la fuerza, la imposición y la vulnerabilidad de los peones, pero, sobre todo, la fragilidad de la mujer. Entre los personajes principales de esta serie sobresale la mujer como formadora del matriarcado en el sur del país, en contraposición con la mujer sumisa y utilizada por el régimen autoritario y de explotación de principios del siglo XX; en esta tónica, el maestro Sergéi utiliza el maguey, elemento que identifica a este país, como parte de la escena de la tragedia de un peón victimado por rebelarse contra su patrón. Un filme único que nos lleva al pasado, sintiendo el presente, de ese México de principios del siglo XX. Eisenstein tuvo una breve estadía en Cuyutlán, Colima, donde realizó algunas tomas para esta película, aunque al parecer no fueron incluidas finalmente (Cfr. Sánchez, 2007).

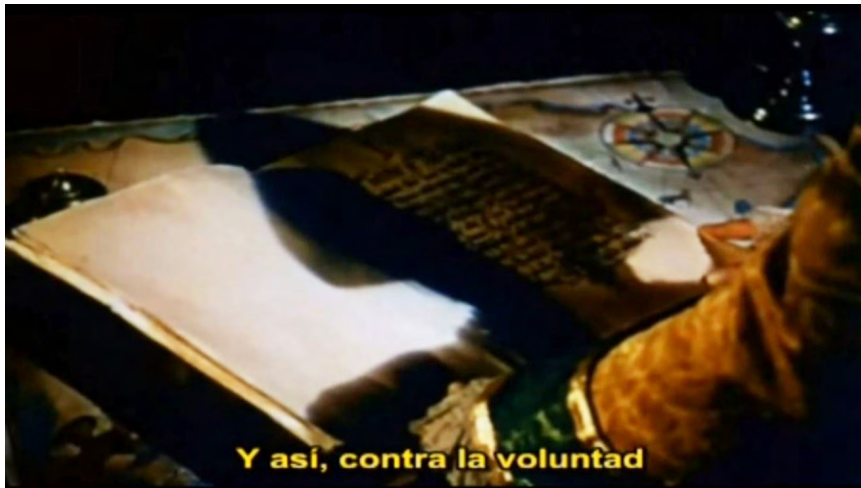
Figura 10. Inicio, predestinación



Fuente: cortes del filme *Robinson Crusoe*, Luis Buñuel (1954).

En el aspecto de imagen, el filme muestra varios elementos esenciales en esta obra cinematográfica de “aventura”, como son mapa, barco y navegantes. Buñuel realiza un manejo de la luz y las sombras para llevar al espectador a viajar en la narración (ver figura 11).

Figura 11. Imagen. *Robinson Crusoe*



Fuente: cortes del filme *Robinson Crusoe*, Luis Buñuel (1954).

Es interesante cómo inicia el sonido en el filme posmodernista, ya que construye una realidad, a partir de la acción del sonido y la imagen, que logra llevar al público a sentir que navega en la tormenta y naufraga con el aventurero, contextualizando el filme y, por consiguiente, crea la puesta en escena, ubicando “doblemente” el espacio, ya que la historia surge en la costa. Este filme se desarrolla en la costa de Colima, donde el director cuidó que la fotografía tomara las zonas costeras menos antropogenizadas para mantener la visión de un lugar virgen, logrando con ello retratar la costa colimense como se mantenía todavía en la mitad del siglo xx (ver figura 12).

Figura 12. Robinson Crusoe y la costa de Manzanillo, Colima en 1952



Fuente: cortes del filme *Robinson Crusoe* Luis Buñuel (1954).³

³Datos del film: *Robinson Crusoe* (1954). “Director: Luis Buñuel. Guion de Luis Buñuel y Hugo Butler (Novela: Daniel Defoe). Música de Luis Hernández Bretón y Anthony Collins. Fotografía de Alex Phillips. Reparto: Dan O’Herlihy, Jaime Fernández, Felipe de Alba, Chel López, José Chávez Trowe, Emilio Garibay. Productora: Coproducción México-USA; Ultramar Films / Olmec. Género: drama, siglo XVII. Supervivencia”

La creación artística que logra desarrollar Luis Buñuel, respecto al elemento de análisis de ideología en este filme, se ve reflejada en la contextualización del ser humano. Esto se relaciona al retomar su herencia divinizada, como ser adaptativo y controlador de la naturaleza (Cabrera, 1999).

LA RED, EMILIO EL INDIO FERNÁNDEZ (1953)

Este filme retrata cómo el ser humano va adaptándose al ecosistema costero. De acuerdo con los fragmentos elegidos, se identifica en el inicio, el espacio que acompaña al personaje, el cual otorga una unidad dramática; entre tanto la imagen, blanco y negro, da vida al personaje representando elementos míticos y exóticos, contextualizándole en el entorno cálido de Cuyutlán y haciéndolo parte de este paisaje, lo cual da lugar a la puesta en escena, que logra englobar a la protagonista con el ecosistema y la vida socioeconómica de la región. En ideología, resulta interesante reflexionar al respecto, ya que si se conoce el clima de la región, es comprensible la “transparencia de las ropas”; sin embargo, aquel espectador ajeno al lugar podría encasillar a la película como atrevida e indecorosa para la época (ver figura 13).

(Pelis Gaditano, s.f.). Grupos: Robinson Crusoe Novedad. “En 1659, el inglés Robinson Crusoe, el único sobreviviente de un naufragio, llega a una isla desierta. Tras varios años de soledad, descubre que la isla está habitada por salvajes. Después de enfrentarse con ellos, salva a un nativo a quien le pone el nombre Viernes. Juntos vivirán en la isla algunos años más hasta que aparecen otros naufragos” (Pelis Gaditano, s.f.).

Figura 13. Cuyutlán y Rossana Podestá



Fuente: cortes del filme *La Red*, Emilio el Indio Fernández (1953).⁴

⁴ Datos del film: *La Red* de Emilio el Indio Fernández (1953). “Guión: Neftali Beltrán y Emilio Fernández. Música de Antonio Díaz Conde. Fotografía de Alex Phillips (B&W). Reparto: Rossana Podestá, Crox Alvarado, Armando Silvestre, Guillermo Cramer, Emilio Garibay, Armando Velasco, Lilia Fresno. Productora: Reforma Films. Género: drama. Después de un atraco dos amigos se reúnen en una zona costera aislada, lejos de la policía. También está la novia de uno de ellos, una mujer joven, bella y sensual” (Filmaffinity, s.f.) que provocará cambios en la amistad.

LAS FIGURAS DE ARENA, ROBERTO GAVALDÓN (1969)

Este filme, ya elaborado en la época de decadencia del cine mexicano, con obras fílmicas poco estructuradas y con un deterioro en la calidad cinematográfica, además de la falta de originalidad en los temas que prevalecía en la época, contiene elementos de interés para enfatizar en el cambio del paisaje de la costa de Colima. Este filme, que fue realizado en Manzanillo, Colima, permite identificar la rigidización de la playa, es decir, la urbanización de la costa. Inicio, considera una superposición de estrategias de carácter narrativo, un plano muy cerrado para después pasar a un plano más abierto. Imagen, se utiliza una doble imagen y muestra una ruptura de las convenciones objetivistas del cine tradicional a uno de semidesnudos, a pesar de considerarse con cierta libertad respecto a dichas convenciones de la época. Al respecto se puede hacer la reflexión que en la costa se podría tener ciertas permisiones en el uso de “poca ropa”. Sonido, pierde en ocasiones contexto, debido a que se hace uso excesivo del silencio y se otorga poco espacio a los sonidos propios de la naturaleza. Puesta en escena, resulta contradictorio que el hecho de filmarse a la orilla del mar, ésta sea percibida desde las alturas de la ventana de un hotel, lo cual hace una ruptura de las convenciones objetivistas del cine tradicional. Ideología, el filme pierde contexto, pues es disonante en su paisaje y trama fílmico, por tanto, es una buena muestra de la hermetización que se tiene en un ambiente costero y el nuevo concepto capitalista de playa (ver figura 14).

Figura 14. La hermetización de la costa



Fuente: cortes del filme *Las figuras de arena*, Roberto Gavaldón (1969).⁵

⁵ *Las figuras de arena* de Roberto Gavaldón, 1969. Producción: Gregorio Walerstein, Guion: Roberto Gavaldón, Hugo Argüelles, Luis Alcoriza. Música: Enrico C. Cabiati. Fotografía: Fernando Colín. Montaje: Federico Landeros. Protagonistas: Valentín Trujillo, David Reynoso, Elsa Aguirre, Ofelia Medina, Hugo Stiglitz, Barbara Angely, Jorge Lavat, Víctor Alcocer, Alfredo Wally Barrón. Género: Drama. Un muchacho adolescente viaja a la playa junto con sus padres, y conoce a una muchacha, de la que se enamora y no se percata que se dedica a la prostitución (IMDB, s.f.).

CONCLUSIONES

Las escenas del entorno paisajístico (sociocultural) identificadas en los filmes, que se desarrollaron en los años 1931, 1953, 1954 y 1969, prácticamente durante cuatro décadas, hacen manifiesto el cambio que se ha generado en la costa del Pacífico mexicano. A través de los componentes fundamentales que explica Lauro Zavala, se puede reflexionar cómo es que se perciben esos cambios en el proceso de la generación de películas, por medio de la observación de los elementos de imagen, sonido, puesta en escena e ideología.

Es evidente que al observar “multitemporalmente” estos elementos en los diversos fragmentos de los filmes que se analizaron, se detecta una transformación en la producción del cine mexicano con el paso del tiempo. La calidad de componentes que permite identificar obras fílmicas dentro de la Época de Oro y, también por medio de sus elementos, clarifica la pérdida de características de “calidad” en algunos casos, exponiendo la llamada, por algunos, decadencia del cine, con el paso del tiempo. Sin embargo, dichos cambios ayudaron a mostrar la modificación del paisaje natural y turístico-urbano en las costas del Pacífico mexicano, alterado en su función ecosistémica.

Finalmente, el desarrollo del cine fue estructurándose a través del tiempo a partir de los cambios tecnológicos y sociales, adquiriendo en sí, características específicas; y creando un “engranaje” entre la cultura y las realidades sociales de las distintas décadas del siglo XX.

REFERENCIAS

- Botero, C. (2012). *Guía Básica para la certificación de Playas*. Santa María, Colombia. Universidad de Magdalena.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. España: Ediciones Paidós.
- Brouwer, L. (1999). *Del rito al mito*. La Habana: Radamés Giro. Ediciones museo de la música.
- Buñuel, Luis (1999). *Luis Buñuel*. Recuperado de: <http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/2172/Luis%20Bunuel>
- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. España: Gedisa.

- Colima Antiguo. *Imágenes*. Recuperado de: <https://coli-mantiguo.wordpress.com/>
- Directores del Cine Mexicano. Fernández, Emilio. Recuperado de http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/indio_fernandez.html
- Directores del Cine Mexicano. Gavaldón, Roberto. Recuperado de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gavaldon.html>
- Eisenstein, S. (1931). *Viva México*. Guión: Grigorij Aleksándrov. País de producción: México. Filmaffinity México (s.f.). *La Red (Rosanna)*. 1953, Emilio Fernández. Recuperado de www.filmaffinity.com/mx/film/86257.html
- Fondo de Fomento Cinematográfico (1991). Cine Cubano. Al Son de la imagen sonora. *Revista*. 136
- Font, D. (2001). *Paisajes de la modernidad. Cine Europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- García, E. (1998). *Breve Historia del Cine Mexicano*. Primer Siglo 1897-1997. México: Conaculta. Canal 22.
- Gómez, A. (2000). *La palma de cocos en la arquitectura de la mar del sur*. Tesis de doctorado, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura.
- Historia de Luis Buñuel (2014). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hemhgJ90kAY>
- IMDB (s.f.). *Las figuras de arena*. 1970, Roberto Gavaldón. Recuperado de imdb.com (20 de junio de 2019)
- Machuca, P. (2010). Colima y Manila: dos ciudades hermanadas por la historia. Universidad de Colima. *Portes*, julio-diciembre. Tercera época. Volumen 4. Número 8. Revista mexicana de estudios sobre la Cuenca del Pacífico. México: Universidad de Colima.
- Ortoll, S. (1996). *Noticias de un puerto viejo: Manzanillo y sus visitantes, siglo XIX-XX*. Historia General de Colima. México: Universidad de Colima, Instituto Colimense de Cultura, Gobierno del Estado de Colima.
- Pelís Gaditano (s/f). *Robinson Crusoe*, (1954). Luis Buñuel. Recuperado de pelisgaditano.blogspot.com
- Saavedra, I. (2006). *El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994*. *E.I.A.L.*, 17(2). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Sánchez, A. A. (2007). Con Sergio Eisenstein. Agustín Santa Cruz. *Interpretextos*. 1(1): 48-57.
- Zavala, L. (2005). *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Razón y Palabra, vol. 10, núm. 46, agosto-septiembre. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Estado de México.

CARTOGRAFÍA Y CINE: UNA RELACIÓN POSIBLE PARA MIRAR EL ESPACIO GEOGRÁFICO

Miguel Ángel Flores Gutiérrez
María América Luna Martínez

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objeto plantear una posible relación entre cartografía y producción cinematográfica, y de ella, despegar una forma de percibir el espacio natural y el sociocultural. Para ejemplificar el vínculo, se tomará la producción del primer mapa oficial del Estado de México formado entre 1827 y 1830, cuando esta entidad abarcaba poco más de 100 mil kilómetros cuadrados. En aquella época, si bien no existía el cine, el hecho de recurrir a imágenes recientes hace que el observador o el estudioso de la historia tengan cierta idea de los paisajes que atravesaron los hombres comisionados para recoger la información necesaria y, luego, elaborar el mapa. Con las referencias cinematográficas, nuestros lectores se puedan situar en algunos de los diferentes ambientes espaciales que se fueron considerando en tan magna empresa científica. Es una forma de enlazar la historia de la ciencia con el arte.

No se trata de hacer una historia del cine, sino recurrir a éste como medio para apreciar el tiempo y el espacio con otra mirada, con la visión, por ejemplo, del naturalista alemán Alejandro de Humboldt (1769-1859), de los protagonistas de la Independencia o de la edificación de México a partir de la *Constitución* de 1824. Desde nuestra perspectiva, es el cine lo que puede ayudar a explicar y darle valor a la misión de los constructores de ese primer mapa mexicano en el contexto de la etapa fundacional del Estado mexicano, del poder político en pugna, de los pobres, del medio rural sumido en la miseria y de la opulencia urbana de la ciudad capital del país en el siglo decimonónico.

La historia que se quiere contar es la de las imágenes que el poder político ha hecho de sí mismo, de varios sectores de la población mexicana y de sus problemas. Es la historia del paisaje campesino, de la ciudad y sus transformaciones, y de los escenarios naturales, aspectos representativos de la cultura mexicana. El cine, en este sentido, es un medio imprescindible que expresa y recrea la compleja y cambiante

realidad humana y es, asimismo, un extraordinario difusor de los diversos semblantes y personajes de la nación y del Estado de México.

Nuestro propósito es mostrar el proceso de construcción del mapa en cuestión y comentar brevemente ciertas películas donde se efectuaron algunas localizaciones y momentos interesantes de los trabajos de campo de la Comisión. Se trata de proporcionar a nuestros lectores información a través de las imágenes, tal vez para que logren una aproximación a escenarios que vislumbraron los integrantes de la expedición, para incitarlos a recorrer estos sitios en un viaje recreativo o científico y ubicar los lugares emblemáticos de las cintas referidas y relacionarlas con los emplazamientos cartográficos. El número de películas es ilustrativo de la cantidad de zonas y plazas que se determinaron durante las observaciones científicas y revela, de igual manera, la magnitud del territorio estatal por aquel entonces considerado geográficamente. Cabe mencionar que la selección del material fílmico obedece al interés que tenemos en ilustrar el recorrido de la Comisión Científica y, por lo general, no se destaca la calidad de las películas comentadas.

CARTOGRAFÍA Y CINE

Pocos son los trabajos que abordan la novedosa relación entre los mapas y la cinematografía, no obstante estas dos artes son formas de expresión a través de imágenes. La cartografía se encarga de la producción de mapas; y si bien esta actividad tiene una función social a la vez que política, la mayoría de los estudiosos de estas representaciones del espacio coinciden, en el sentido de su manufactura gráfica y por el hecho de utilizar métodos de dibujo y color, que se les debe considerar obras de arte.

El cine, por su parte, emplea la tecnología para producir o reproducir fotogramas de manera rápida y sucesiva, lo que implica una percepción visual de imágenes en movimiento. Ambos tienen un contenido simbólico que se necesita explorar para comprenderlos porque muestran ciertos elementos de la realidad, pero se requiere destreza para saber mirarlos. El receptor, en este caso, debe desarrollar la capacidad de decodificar el lenguaje visual para entender el significado de las representaciones que pueden ser complejas.

Sin embargo, el trabajo no pretende abordar la complicación de este vínculo, sino ofrecer ideas para que los lectores aprecien estas dos manifestaciones que luego les permitan crear actitudes y opiniones sobre la ciencia y el arte.

Entre las obras conocidas que han emprendido la relación entre cartografía y cine está “La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales” de Agustín Gámir (2010). El autor en su texto reflexiona en torno a lo escaso de las investigaciones que muestran la relación entre la geografía y la cinematografía, también compara la atención que el cine ha puesto en otras disciplinas como la historia, la economía, la literatura e incluso la psicología. Esto resulta paradójico si recapacitamos sobre la enorme capacidad de las películas para difundir los paisajes naturales y culturales entre sus espectadores.

Una de las líneas de trabajo que el investigador invocado sugiere es la exploración del “conjunto de técnicas que hacen posible la presentación de mapas en movimiento tanto en documentales como en filmes de ficción; se trata de la denominada ‘cartografía cinemática’, él la define como el conjunto de prácticas cinematográficas utilizadas para la presentación de los mapas en el cine con finalidades narrativas” (Caquard y Fraser, 2009, en Gámir, 2010: 10). Otra es mostrar filmes donde, para contextualizar determinada escena, aparecen imágenes de los exteriores. Una más sería la que comprenden “escenas en donde se muestren mapas u otros productos cartográficos que puedan servir de apoyo a afirmaciones teóricas” (Gámir, 2010: 14) o bien, a sucesos donde asoman mapas para situar una acción de guerra. Ofrece prototipos representativos de esta última, que para él es la más sencilla de las líneas de trabajo, por ejemplo, señala que se pueden encontrar globos terráqueos en

El gran dictador (Dir. Chaplin, 1940); mapamundis en *La vuelta al mundo en ochenta días* (Dir. Anderson, 1956 y Coraci, 2004); mapas de ámbito continental en *El día más largo* (Dir. Annakin y Marton, 1962), *El desierto rojo* (Dir. Antonioni, 1964); planos detallados en *La caída* o *El hundimiento* (Dir. Hirschbiegel, 2004); paneles en los que se muestran posiciones militares clasificadas en *La caza del octubre rojo* (Dir. McTiernan, 1990),¹ o dibujos esquemáticos realizados en la arena o pintados en notas sueltas (Gámir, 2010: 12).

¹ La representación o la utilización de los mapas son indispensables en las películas de guerra y en las de espías (por ejemplo películas como *James Bond* o *Misión imposible*).

En dichas “películas los mapas de 'situación de territorios en conflicto' resultan, en gran parte de las ocasiones, imprescindibles para que el espectador pueda comprender en qué espacios transcurre la acción” (Gámir, 2010: 13). El autor concluye en que el uso de los mapas, o mostrar el espacio en una escena, no sólo puede ser con una finalidad descriptiva para el director, sino también varios filmes transmiten ideología como un objetivo implícito en función de un momento de tensión política determinado.

Otro estudio es el de Marc Ferro (1991), en el que presenta algunos modelos que pueden servir para proponer cómo realizar el análisis filmico de la historia. Para él, hoy día las nuevas generaciones están conformando su mentalidad a través de imágenes gracias al internet y al cine, no a los libros ni a los mapas. Tal vez el conocimiento del pasado sea atractivo debido a las películas. El ejercicio pudiera resultar interesante porque hay muchos historiadores que han escrito sobre el mapa antiguo, aunque pocos han considerado la idea de ilustrar la historia del documento recreándolo en imágenes. Uno podría preguntarse cómo es en realidad el paisaje dibujado en un mapa y cómo éste puede esbozarse en una imagen cinematográfica, porque no es lo mismo una línea, un punto, un sombreado, que visualizar un volcán, un río, un poblado o los conflictos sociales que el mapa no muestra. Es mucho más significativo que nos interroguemos sobre qué visión de la historia se puede conseguir a través del cine.

EL ESTUDIO DE CASO. LA COMISIÓN CIENTÍFICA EN RUTA

Cuando el Estado mexicano alcanzó su independencia después de tres siglos del dominio español, quedó organizado en un sistema republicano federalizado, y cada una de las entidades en que se conformó asumió una nueva pero relativa territorialidad. Para que el conocimiento pleno del espacio político pudiera concretarse hacía falta un mapa preciso en donde se pudieran visualizar forma, extensión, límites y contenido de esas recién constituidas entidades federativas. El Estado de México fue la primera de las unidades político-administrativas que destinó los fondos económicos necesarios para acometer tal empresa. Con el decreto fechado el 4 de octubre de 1827 se designó a Tomás Ramón del Moral (1789-1847) —catedrático de dibujo, delineación, cosmografía y geodesia del Colegio de Minería, en la Ciudad de México— para coordinar los trabajos y organizar el grupo de comisionados que le acompañaría a

recorrer toda la superficie de la entidad, que fueron: Joaquín Velázquez de León, Agustín Arellano, Luciano Castañeda, Ignacio Alcocer y Lino Luna.

El territorio del Estado de México tiene como antecedente el que se objetivó con el régimen de intendencias novohispanas hacia 1786. La de México alcanzaba unos 116 kilómetros cuadrados de extensión (ver figura 1).² Dada su riqueza, su extensión y por la circunstancia de contar en su interior con la capital del virreinato, pronto sería el ámbito en donde se suscitarían importantes acontecimientos de la lucha por la Independencia y escenario de los conflictos políticos más álgidos en pos de la implementación del modelo de país más adecuado para las distintas fracciones.

En septiembre de 1821 se declaró la Independencia de México y poco después, al promulgarse la primera *Constitución federal*, en 1824, se estableció la división política del territorio nacional, creándose dentro del conjunto el Estado de México. En ese año se instituyó también el Distrito Federal o Distrito de la Ciudad de México, razón por la que la entidad mexiquense se quedó sin capital.³ Como consecuencia de estos acontecimientos políticos surgió la necesidad de contar con una Constitución local y la definición del nuevo territorio estatal, mismo que quedó organizado en ocho prefecturas con sus respectivos distritos territoriales: Acapulco, Cuernavaca, Huejutla, México, Tasco, Toluca, Tula y Tulancingo. México, entidad, tenía por términos, al norte, el límite con los estados de San Luis Potosí y Veracruz; al este con Puebla; al oeste con Querétaro y Michoacán; y al sur el océano Pacífico. Abarcaba parte de la Huasteca, el Valle del Mezquital, los Llanos de Apan, el Valle de México; los valles de Tulancingo, Toluca, Ixtlahuaca y Cuauhnáhuac (Cuernavaca); porciones del Sistema Volcánico Transversal, Tierra Caliente y la Sierra Madre del Sur, y las costas Chica y Grande del actual estado de Guerrero.

² La denominación de la intendencia procede del nombre de su ciudad capital: la Ciudad de México.

³ Después de que los poderes estatales salieron de la Ciudad de México se trasladaron a Texcoco en 1827, luego a Tlalpan en 1828 y finalmente a su sede actual, Toluca, en 1830.

Figura 1. Intendencia de México



Fuente: Archivo General de la Nación, correspondencia virreyes, 1ª serie, vol. 50, exp. 6, clave de imagen 00087E.⁴

A falta de estadística, compendio que incluía la pieza cartográfica, el gobierno estatal en esos primeros años de su establecimiento, y para dar cuenta de forma periódica sobre los asuntos de su competencia, recurría a los pocos documentos disponibles como fue el plano de la intendencia de México señalado o mapas locales que se reducían a espacios particulares con evidentes deformaciones, o bien mapas generales de la otrora Nueva España; todos, por sus características, poco útiles para los intereses de la nueva entidad política. Uno de los materiales utilizados en pro de reseñar y colegir la situación y extensión del Estado de México era el *A new map of Mexico and adjacent provinces compiled from original documents by A. Arrowsmith, 1810*. De este mapa general se obtenía que el territorio mexiquense estaba ubicado entre los 16°35' y los 21°08' de latitud norte, y entre los 97°57' y 102°47' de longitud oeste del meridiano

⁴ Este mapa fechado en 1774 fue utilizado para proponer, bajo una forma de adelanto o proyecto, la ejecución de la división en intendencias establecida, años después, por el visitador José de Gálvez. Tal parece que la intención del mapa era sólo referenciar, sin imponerse la precisión.

de Greenwich; con una superficie “que podía calcularse en cerca de 5,142 leguas de 25 al grado [101 367 kilómetros cuadrados], o poco menos de 5,842 comunes [102 562 kilómetros cuadrados], deducidas cosa de 10 (176), que comprendía el Distrito Federal”.⁵ Se puede asumir que la entidad mexiquense, a falta de un mapa moderno y de una estadística precisa, ejercía una soberanía nominal.

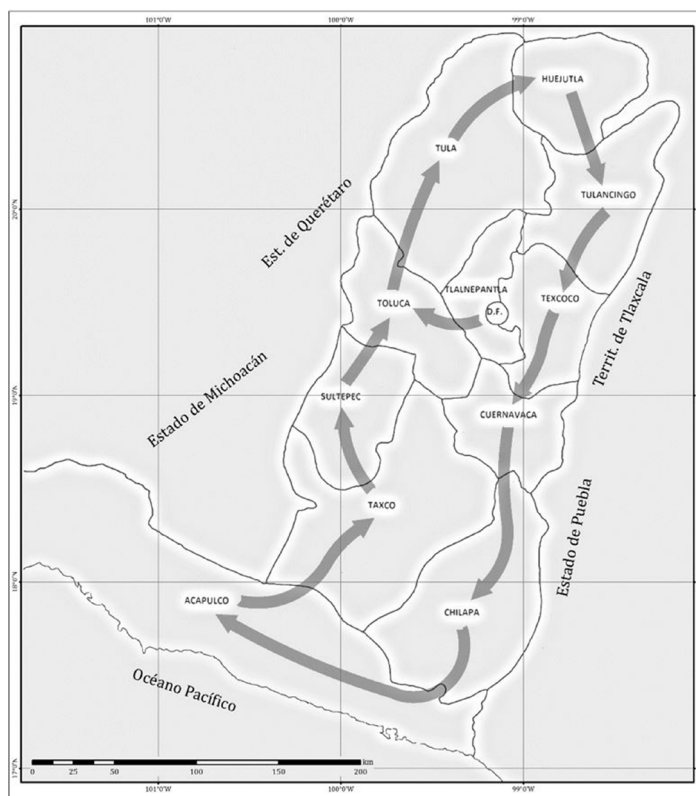
Un mapa que definiera los límites estatales y con las demás entidades federativas permitiría al Estado de México manifestar su territorialidad. En la etapa fundacional del Estado mexicano varios problemas restringían alcanzar dicho objetivo, como la ambigüedad de los términos geográficos internos y externos que las partes integrantes de la federación heredaron del periodo colonial; los diversos cambios administrativos y políticos en las demarcaciones de los distritos, partidos y municipalidades; y un escaso conocimiento de las condiciones del territorio. Tan era así que al pasar de los años no había adelantos considerables sobre el carácter de las riquezas estatales; sólo algunas noticias que ofrecían vagamente un balance de las condiciones de cada prefectura. Un primer mapa implicaba proyectar una carta que respondiera a la nueva condición política del Estado de México y que tuviera un alto grado de credibilidad; sólo así se podría pensar en un Estado libre y soberano, definido territorialmente, que limitaba a los otros y que voluntariamente se agregaba a la federación como uno de sus componentes (Flores, 2017).

Los trabajos de la Comisión comenzaron poco tiempo después de la proclamación del decreto referido de 1827 y concluyeron a finales de 1830, lapso en el que los especialistas recorrieron, a pie, todo el Estado de México. La ruta inició y terminó en la ciudad capital del país (ver figura 2). Esta tarea permitió la ubicación topográfica de muchos emplazamientos: ciudades y pueblos, haciendas, caminos, cerros, minas, ríos y puentes; además se conformó la estadística. Como es lógico suponer la topografía, los climas, la vegetación y las condiciones sociales del Estado de México, por su heterogeneidad, representaron algunas dificultades durante los trabajos, pero también ofrecieron la oportunidad de descubrir paisajes tal vez nunca imaginados por los científicos y por los habitantes de ese enorme territorio. Esta es justamente la ocasión para mostrar, a través de la cinematografía, diversos escenarios que se enmarcan en

⁵ El dato está consignado en H. Poder Legislativo del Estado de México, Secretaría de Asuntos Parlamentarios, Biblioteca “Dr. José María Luis Mora”, Congreso Constituyente y Congreso Constitucional, serie E, volumen 30, expediente 220, Secretaría del Congreso del Estado, año de 1826, No. 225, “Memoria del gobernador de este estado sobre los ramos que son a su cargo”, f. 8 vta.

el contexto de la construcción del mapa o con ambientes con los que se encontró la Comisión Científica.

Figura 2. Ruta de la Comisión Científica



Fuente: elaboración de Miguel Ángel Flores.

Tomás del Moral, líder de la expedición, ingresó como estudiante en el Colegio de Minería en 1808, tiempo previo a la Revolución de Independencia de 1810. Para ilustrar el marco contextual de ese momento está la película *Conspiración* (Dir. Manuel R. Ojeda, 1927), cinta que ubica

[...] su trama en la Nueva España durante el año de 1808 para evocar algunos hechos históricos que tuvieron que ver con la insurrección organizada por un grupo de criollos que aprovecharon la rebelión popular de Madrid en contra de José Napoleón, hermano

del emperador de Francia, para destituir al virrey José de Iturrigaray. El movimiento, que se considera precursor de la Independencia que encabezarían posteriormente Hidalgo y Morelos, fue sofocado en diciembre de 1809 (De la Vega, s.f.).

Para ir siguiendo el derrotero de la marcha es interesante la descripción que de cada prefectura o distrito hacía el gobernador del Estado de México, Lorenzo de Zavala, previa a las tareas científicas:

Toluca cuenta su principal riqueza en la labranza de un suelo feraz que produce el mejor maíz, excelente haba y otros artículos que al mismo tiempo que dan movimiento al comercio, sirven para la engorda de cerdos, los cuales surten de su carne y grasa a muchos puntos de la República [...]. Toluca encierra el célebre mineral que llaman del Oro por abundar principalmente de este precioso y rico mineral (De Zavala, 1827: 13).

En esta zona, del Moral narra su experiencia durante el ascenso al volcán *Xinantécatl* o Nevado de Toluca (4 mil 659 m.s.n.m.) en marzo de 1828 (ver figura 3):

Figura 3. Nevado de Toluca



Fuente: High Guiding. "Ascenso a la primer cumbre del Nevado de Toluca 2 días". Recuperado de: http://www.hgmexico.com/nevado_toluca_2d.html

(...) tuve la desgracia de que apenas pude apuntar la altura barométrica, porque mientras tomaba un pequeño descanso, apareció una nubecita que al cuarto de hora se hizo temible. Los que me acompañaron a esta expedición, habían bajado hasta el nivel del agua en

el cráter, sin embargo de que a silbidos y por señas les advertí el peligro, no se libertaron de que les cogiese la nevada en el camino; de modo, que cuando nos juntamos al pie del picacho en el arenal, ya estaban cubiertos de nieve los peñascos que poco antes se presentaban desnudos, y a corto rato hasta el arenal se cubrió de una gruesa capa de nieve (Del Moral, 1854: 44-45).

El paisaje del volcán *Xinantécatl* es el marco donde dos jóvenes preparatorianas son adiestradas en el tiro al blanco por el oscuro galán de la película *Un año perdido* (Dir. Gerardo Lara, 1992) sobre la que abundaremos más adelante.

Una vez que la Comisión Científica realizó las observaciones en los alrededores de Toluca, se enfiló al norte hasta alcanzar Ixtlahuaca y situar en sus inmediaciones el cerro de Jocotitlán. Ahí ocurrió otro evento que Tomás del Moral reseña:

(...) determiné mi viaje al cerro de Xocotitlán, a cuyo efecto hice noche en la hacienda de Cuaxpillasi, y a otro día empecé a subir por el mejor camino, según el guía, pero antes de llegar a media altura, fue detenida la comisión por multitud de Mazahuas, de todas edades y sexos, que salieron del pueblo de Santiago Cuisilapan [en la base norte del cerro], ganándonos la altura y arrojándonos piedras. Estos naturales son tan ignorantes y cobardes, que al volver mi barómetro para ponerlo en su bolsa, echaron a correr muchos hombres que se habían aproximado a exigirme que les mostrase lo que había escrito en mi cartera, y era la observación barométrica, creyendo que el barómetro era instrumento de muerte. Fue necesario ceder por entonces, hasta asegurarse de los cabecillas del motín, y a otro día los mismos me condujeron por mejor camino hasta la cumbre del cerro (...). Me he detenido en referir este incidente, para que se conozcan las dificultades que experimentan los viajeros todavía en nuestro país, bien que de entonces acá se han acostumbrado ya nuestros indígenas a ver toda clase de instrumentos, y se prestan a servir de guías a los viajeros con menos repugnancia que antes (1854: 49).

Terminado el trabajo en este sitio, la marcha tomó rumbo al distrito de Tula. La descripción señala, entre otros aspectos, que: “El distrito de Tula surte de granos al [Distrito] Federal y a muchos otros pueblos, y sus minerales de oro y plata son bastante ricos; siendo el único del Estado donde se encuentra el plomo [...]” (De Zavala, 1827: 12). Uno de los elementos del paisaje natural son los prismas basálticos cercanos a la localidad de Huascalzaloja. Este entorno fue seleccionado para algunas locaciones de

la película estadounidense *La máscara del Zorro* (Dir. Martin Campbell, 1998), cinta que se sitúa en el siglo XIX cuando a raíz de la intervención norteamericana se perdió más de medio territorio mexicano, lo cual benefició lógicamente a Estados Unidos. La película se ubica en la época del gobierno de Antonio López de Santa Anna. Inmersos bajo la opresión del régimen,

[...] los habitantes de la Alta California claman auxilio a su héroe el Zorro [Anthony Hopkins, quien personifica a don Diego de la Vega que], al ser descubierto por el gobernador don Rafael Montero, es encarcelado y separado de su hija Elena (Catherine Zeta-Jones). Después de pasar varios años en prisión logra escapar y busca venganza contra Montero a través de Alejandro Murrieta (Antonio Banderas) (Gómez, 2016).

Un saltador a quien prepara para ser su sucesor, ya que a su edad le falta la fuerza y agilidad para enfrentar los abusos. Una de las escenas más memorables de la cinta es cuando los jóvenes protagonistas se conocen y luego de un duelo de floretes Alejandro rasga el vestido de Elena y marca en su corsé la “Z” de Zorro. Este momento tuvo lugar “en la ex-hacienda de Santa María Regla, emblemática construcción del siglo XVIII, hoy convertida en un rústico hotel, localizada en el Pueblo Mágico de Huasca de Ocampo” (Gómez, 2016), en el actual estado de Hidalgo.

La Comisión siguió su camino hacia el Valle del Mezquital, ambiente hostil por la aridez del terreno. La cinta *Raíces* (Dir. Benito Alazraki, 1955) es representativa de este escenario. Es una película en blanco y negro de corte indigenista, pionera del cine mexicano independiente, basada en algunos relatos que forman parte del libro de Francisco Rojas González *El diosero* (Fondo de Cultura Económica, 1952). La película está dividida en cuatro partes: “Las vacas”, “Nuestra Señora”, “El tuerto” y “La potranca”, cada una filmada en diversas locaciones del territorio nacional. El primer cuento se ubica en El Mezquital, donde un matrimonio campesino, padres de un niño de apenas unos meses de nacido, pasan muchas penurias debido a la sequía sistemática del lugar. El tendero del pueblo no quiere comprarles nada de lo que producen a precio justo, haciendo más difícil su situación. Un día de tantos, una pareja en automóvil, llegados de la ciudad, andan en busca de una nodriza y ven en la mujer indígena la persona ideal para asumir el papel. Después de breves negociaciones la campesina decide vender su leche e irse con los ciudadanos, sacrificándose para resolver el problema económico que tiene su familia y dejando al bebé al cuidado de su padre.

Este episodio fílmico puede entreverse como una crítica social a las condiciones precarias en que viven los indígenas.

Después del Mezquital los científicos encargados de la formación del mapa estatal se dirigieron a la Huasteca, en el distrito de Huejutla. La visión del gobernador sobre esta jurisdicción en aquella época es de una zona lejana y carente de muchos satisfactores:

En Huejutla y su comprensión, según entiende el gobierno, la naturaleza no es menos feraz; pero los pobladores son menos dedicados al trabajo, y tienen menores necesidades por la escasa civilización, y así es que los ramos principales de su industria se reducen a la fabricación de piloncillo y a la pesca que hacen en sus ríos [...] (De Zavala, 1827: 12).

En torno a los trabajos del mapa, Tomás del Moral apuntó:

Ya he dicho que en nuestros países montuosos es imposible trabajar por medio de triángulos, o por lo menos sería necesario mucho tiempo y gastos para conseguirlo. No hay más que echar una mirada sobre el plano del Distrito de Huejutla y sobre los diferentes cortes del terreno, para convencerse de este aserto, que acaso algunos pondrán en duda. No tuve otro arbitrio que determinar tres travesías de la Sierra; la primera por Santa Ana Tianguistengo; la segunda de Huejutla por Yahualica, Huasalíngo, Tlanchinol y Molango a Zacualtipán, y la última de Huejutla por Atlapexco, Zoquitipan y Tlacolula, al mismo punto de Zacualtipán. Con estas travesías, y aprovechando en cada punto las circunstancias favorables, se ha levantado el plano del Distrito, que se irá corrigiendo con el tiempo, y completándolo las autoridades, a cuyo efecto se ha puesto en escala competente (Del Moral, 1854: 60-61).

Aunque no son muchos los filmes rodados específicamente en esta zona del país, existe una película que se ha convertido en representativa: *Los tres huastecos* (Dir. Ismael Rodríguez, 1948), protagonizada por Pedro Infante y Blanca Estela Pavón. Cuenta la historia de tres hermanos trillizos quienes son criados por separado en tres pueblos de las tres Huastecas. Los hermanos Andrade son muy desiguales de carácter a pesar de ser idénticos físicamente; Lorenzo, el tamaulipeco, bronco y ateo; Juan de Dios, el potosino, es cura de una parroquia, mientras que Víctor, el veracruzano, es capitán del ejército. Su enorme parecido físico es motivo de conflictos cuando Lorenzo se mete en líos con un pistolero, mientras Víctor enamora a la orgullosa Mari

Toña (Blanca Estela Pavón) y Juan de Dios, el cura, trata de solucionar los problemas entre sus hermanos (Gómez, 2016).

De la Huasteca la Comisión se dirigió al sur; pasando por Metztitlán llegó a Actopan. Imaginarse el lugar es complicado a no ser que nos apoyemos con imágenes. En este escenario histórico se filmaron varias escenas de la película *El Santo Oficio* (Dir. Arturo Ripstein, 1975) con un guion debido a la mancuerna de José Emilio Pacheco y el propio director. La cinta narra la persecución y exterminio que la familia Carvajal sufrió a manos de la Santa Inquisición a finales del siglo XVI. La tragedia se precipita sobre este grupo de judíos, supuestamente conversos, cuando el padre de familia muere y uno de sus hijos, Fray Gaspar de Carvajal, predicador de la orden de los dominicos, advierte, por los ritos practicados en el funeral paterno, que su madre y hermanos siguen profesando el judaísmo. Después de algunas tribulaciones Fray Gaspar denuncia a su familia, la cual es procesada, encontrada culpable de ser “falsos cristianos” y son entonces condenados a entregar sus bienes al Santo Oficio y a ser quemados vivos, lo que ocurrió en 1593. Algunas escenas de la producción se filmaron en el Templo y exconvento de San Nicolás de Tolentino, ubicado en Actopan, actualmente localidad del estado de Hidalgo. Su construcción se inició en 1548 y la obra se le atribuye a Fray Andrés de Mata. En 1573 el conjunto ya se encontraba concluido y contaba con templo, capilla abierta y convento, entre los más importantes elementos. Su composición arquitectónica aglutina los estilos de la época colonial en México, muestra una combinación de plateresco, morisco, mudéjar, gótico, románico y renacentista (INAH, 10/02/2020).

De Actopan los encargados de la empresa cartográfica abrieron camino hacia el distrito de Tulancingo. Esta jurisdicción, en la perspectiva del gobernador Lorenzo de Zavala reunía ciertas características que lo hacían muy importante para la economía del Estado de México, entre ellas la riqueza de sus tierras y sus minas:

La prefectura de Tulancingo es la que produce mejores pulques, como que en su distrito contiene el partido de Apan, poblado de haciendas de este exquisito licor que se conduce en considerables partidas a México y Puebla, y aunque este ramo constituye la principal riqueza de aquellos pueblos en la industria agrícola; sin salir de este orden posee otros que si bien pueden considerarse actualmente como elementos no desarrollados, son suficientes para satisfacer las necesidades de sus habitantes [...]. En el orden mineral encierra Tulancingo las mejores minas de oro y plata que hoy comienzan a dar sus frutos al abrigo

del fomento extranjero, y que con el tiempo harán la principal riqueza del Estado [...]
(De Zavala, 1827: 11-12).

Los sitios mineros más importantes del distrito eran Pachuca, Real del Monte, Atotonilco el Grande y Atotonilco el Chico. La cinta *Aquí está Heraclio Bernal* (Dir. Roberto Gavaldón, 1957) fue totalmente filmada en el Parque Nacional El Chico. Aunque la historia original de la cinta se ubica en Sinaloa (García, 1994), los productores escogieron el referido parque para varias locaciones. La fotografía estuvo a cargo de Gabriel Figueroa y contó con la actuación de Antonio Aguilar en el papel de Heraclio Bernal. Esta película es la primera de una trilogía que sucede en el siglo XIX en ese pueblo minero; narra la historia de Chuy Bernal quien tiene cinco hijos, y todos trabajan en una mina en manos de extranjeros. Heraclio y su hermano Vicente estudian en la escuela nocturna con un maestro de ideas liberales. Cuando ocurre una explosión, los dueños de la mina no quieren realizar el rescate de los trabajadores atrapados, por lo que los hermanos Bernal se rebelan contra la negativa de los patrones franceses a rescatar a los mineros en desgracia. El reclamo de sus derechos como trabajadores les causa el despido de la mina. La trama que se cuenta en esta película es vigente si nos atenemos a sucesos de la minería en el pasado reciente en México.

Después de situar esos sitios mineros, el viaje científico continuó hacia la cabecera de la prefectura, Tulancingo, para luego pasar a los Llanos de Apan. Una producción representativa de la realidad social y política de México a finales del siglo XIX es *¡Que viva México!* (Dir. Sergéi Eisenstein, 1931). Es una realización en blanco y negro de varios apartados cinematográficos, cuyos títulos evocan a un país que capturó la admiración de su director quien, al conocer algunos lugares de México, pudo apreciar su cultura con su seductora idea de la muerte, su riqueza, su historia, aunque también por las profundas desigualdades que aún hoy padecemos. Una de las partes de la célebre película es “Magüey”, que recuerda el paisaje característico de los Llanos de Apan con sus haciendas pulqueras (figura 4). En este episodio se cuenta la historia de una pareja de jóvenes campesinos mestizos –Sebastián y María–, sujetos a la explotación del hacendado, pero enamorados, deciden contraer matrimonio. Como viven en la jurisdicción de la hacienda en calidad de acasillados, la costumbre feudal dictaba que requerían la autorización del patrón, por lo que la novia debía presentarse ante éste. A la hora de dicha presentación, la hija del hacendado llega a la casa grande, tal vez después de varios días de ausencia y la novia es ignorada por aquel individuo, no así

por uno de sus empleados de confianza, quien la somete y la conduce a un cuarto de la casa para aprovecharse de ella. De este hecho se entera Sebastián y decide junto con otros peones levantarse en armas; por desgracia para él y para María, la insurrección no tiene éxito; por lo que es apresado y asesinado.

En la cinematografía nacional los temas del maguey y del pulque fueron recogidos por el movimiento de “nacionalismo cultural” que buscaba la conformación de una identidad propia. Otros filmes que retomaron al maguey como principal elemento iconográfico serían los debidos a la mancuerna Emilio *el Indio* Fernández y Gabriel Figueroa. Más tarde habría producciones que también apelarían al maguey, pero cada vez como imagen accesoria y de poca relevancia. Antes, durante y después de la Época de Oro del cine nacional, aún con la participación de varios actores y productores importantes, se mantendría vigente el recurso de hacer grabaciones en los campos magueyeros, como *¡Viva Villa!* (Dir. Jack Conway, 1934) y *La cucaracha* (Dir. Ismael Rodríguez, 1958), en las otrora haciendas pulqueras de los Llanos de Apan, como San Antonio Xala, San Bartolomé del Monte y Santiago Tetlapayac (Ramírez, 2007).

Figura 4. Paisaje de magueyes



Fuente: Paisajes. Recuperado de <http://paisajes-dora.blogspot.mx/2013/03/zacatlan-puebla.html>

Terminado el trabajo en los Llanos del Apan, la Comisión se dirigió al distrito de México, en donde se localiza el valle del mismo nombre. El gobernador del estado ya vislumbraba para entonces las bondades de la situación geográfica de esa prefectura:

En la de México que es la de mayor población y de consiguiente la más considerable, así por esta razón como porque rodea a la capital de la república, tiene su principal riqueza en pulques y granos. El inmenso consumo que en la ciudad federal se hace de esta bebida, mantiene a dos terceras partes de los habitantes de este distrito, y enriquece a los grandes propietarios cuya mayor parte reside en México. Este ramo de industria agrícola no necesita de otro fomento, al menos por ahora, que el de facilitar los medios de conducción mejorando los caminos, a fin de disminuir los costos en la capital [...] (De Zavala, 1827: 9).

Uno de los principales sitios que ubicaron los especialistas expedicionarios fue Teotihuacán. Conviene señalar que Manuel Gamio, impulsor de las investigaciones arqueológicas en el lugar, utilizó al cine como instrumento de apoyo a sus trabajos (Florescano, 1983). Por otro lado, en *¡Que viva México!* el cineasta Eisenstein tuvo el privilegio de filmar imágenes emblemáticas en el sitio arqueológico, tratándose de un lugar reconocido como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1987, la plaza ha sido objeto de varias producciones, especialmente del género documental, destacando la toma cinematográfica de Demetrio Bilbatúa. Asimismo, Teotihuacán fue una locación importante en varias escenas de la película *Frida: naturaleza viva*⁶ de Paul Leduc (1983), donde es posible identificar a Diego Rivera (Juan José Gurrola) y Frida Kahlo (Ofelia Medina) en compañía de León Trotsky (Max Kerlow) y su esposa Natalia, en un paseo que estos personajes históricos realizan por la zona arqueológica.

Una vez que los trabajos fueron concluidos en Teotihuacán, del Moral y su grupo de peritos arribaron a la Ciudad de México para ubicar varios puntos y confirmar diversas posiciones geográficas que en 1803 había determinado Alejandro de Humboldt durante sus tareas científicas en Nueva España, siendo las más representativas las de la Catedral y el Colegio de Minería. Desde entonces el sabio alemán denominó a este lugar como la “Ciudad de los Palacios”, admirado por su magnífica arquitectura. La ciudad capital del país, como es natural, se ha erigido como escenario de innumerables películas. El

⁶ Sobre esta reconocida pintora también existe otra película, de la directora Julie Taymor (2002), que tuvo en los roles protagónicos a Salma Hayek como Frida y Alfred Molina como Diego Rivera, una de cuyas escenas está filmada en esa zona arqueológica.

investigador Emilio García Riera (1998a) afirma que el primer largometraje de ficción se realizó en 1917, y para 1920 ya se habían filmado en la capital un total de 38 títulos.

La adaptación cinematográfica de la novela de Federico Gamboa, *Santa* (Dir. Antonio Moreno, 1931), fue la primera película del cine mexicano con sonido. De acuerdo con autores como Carlos Monsiváis (1986) y Jorge Ayala Blanco (1993), entre otros, *Santa* inaugura el cine de prostitutas, tan importante en la industria fílmica nacional.⁷ En esta película mexicana se relata la trágica historia de la joven Santa (Lupita Tovar) quien, al ser seducida y abandonada sin tener estudios o preparación laboral alguna que le permitiera un modo honesto de vivir, se ve obligada a trabajar en un burdel. Cabe destacar que al tener como escenario la ciudad, la “perdición de la joven” propicia la conformación de un imaginario contradictorio acerca de la urbe, pues al mismo tiempo que se trata de ponderar la modernidad, se la presenta como un lugar, no sólo peligroso, sino sobre todo corruptor.

A lo largo de los últimos cien años, una gran cantidad de destacadas películas se han filmado en la Ciudad de México, el sólo mencionar a las más notables rebasa el tema de este trabajo; sin embargo, valdría la pena resaltar la diversidad de temáticas urbanas abordadas por la prolífica producción fílmica de la Época de Oro del cine mexicano. Además de los obligados temas indígenas y rurales, la ciudad fue el escenario de ciertas pugnas simbólicas, pues así como se filmaron películas de nostalgia porfiriana, en las cuales se pretendía contrarrestar el auge del nacionalismo revolucionario a través de recrear “la buena vida” de personajes que habitaban las grandes mansiones de colonias como la Roma o la Juárez para mostrar que todo tiempo pasado fue mejor, tal como propuso Juan Bustillo Oro, al mismo tiempo se filmaron películas como *Distinto amanecer* (Dir. Julio Bracho, 1943). En esta cinta la ciudad era el inquietante espacio de la emergencia de conflictos políticos y personales no tratados con anterioridad y hábilmente recreados por Bracho y el destacado poeta Xavier Villaurrutia (guionista). Esta película, que a lo largo del tiempo se ha convertido en un clásico, narra el reencuentro de tres participantes del movimiento por la autonomía universitaria, uno de los cuales, Octavio (Pedro Armendáriz), es un

⁷ A lo largo de la primera mitad del siglo xx, las representaciones de las mujeres en el cine mexicano oscilaron entre su rol de madres y el de prostitutas. Gracias a las atrevidas que renunciaron a cumplir su rol de madresposas, el cine de las rumberas de los años cincuenta alivió la crisis de la industria fílmica nacional ante el repunte de Hollywood. Algo similar ocurrió en los setenta con el cine de ficheras. Las prostitutas en el cine son un tema inagotable.

sindicalista honesto que se enfrenta a la corrupción gremial en medio del impacto de volver a ver a Julieta (Andrea Palma), atrapada en un matrimonio sin amor. La vida de estos personajes, algunos comprometidos con su tiempo y otros no, muestra también las transformaciones de una ciudad y un país que se encaminaba rápidamente a una contradictoria modernidad.

El cine también recreó exitosamente la vida de la clase trabajadora y la de los delincuentes hacinados en las vecindades del centro de la ciudad, tal como se puede ver en *Nosotros los pobres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1947), en la que el “humilde carpintero Pepe el Toro (Pedro Infante) vive las alegrías y sinsabores de la pobreza junto a su hija adoptiva Chachita (Evita Muñoz), su madre paralítica y su novia Celia la Chorreada (Blanca Estela Pavón)” (moreliafilmfest.com, 2019). Muy distinta a ese maniqueo melodrama urbano, *La ilusión viaja en tranvía* (Dir. Luis Buñuel, 1953) es una película que cuenta la insólita aventura de un grupo de pasajeros de un tranvía, a través de la cual Luis Buñuel hace un retrato entrañable de la Ciudad de México y sus habitantes.

También debida a la lente de Buñuel, *Los olvidados* (Dir. Luis Buñuel, 1950) aborda los problemas de los niños y jóvenes mexicanos en condiciones de pobreza, muchachos como el caso de Pedro (Alfonso Mejía), que no logran solventar la marginación, hecho que contradice la ansiada modernidad que prefigura la construcción de la unidad Nonoalco Tlatelolco, marco escénico del film, culminación urbana del desarrollo estabilizador.

La Ciudad de México ha sido uno de los escenarios más importantes en la producción fílmica nacional de todos los tiempos, lo que merecería un estudio en sí mismo.

La Comisión siguió su recorrido en la prefectura de Cuernavaca, unidad político-administrativa que a Lorenzo de Zavala (1827) le merecía alguna distinción: “Así como la mejor planta de maguay, el Estado de México produce la mejor caña de azúcar en los muchos ingenios que se encuentran en el Distrito de Cuernavaca, cuya riqueza es notoriamente la menos sujeta a vicisitudes políticas [...]” (De Zavala, 1827: 13).

En las cálidas tierras del valle de Cuauhnáhuac fueron ubicadas diversas localidades, entre ellas Cuernavaca, Tepoztlán, Cuautla y Yautepec. Aquí destaca la película *Bajo el volcán* (Dir. John Huston, 1984), “basada en la célebre novela del mismo título de Malcolm Lowry y protagonizada por Albert Finney, Jacqueline Bisset, Anthony Andrews y Katy Jurado en los papeles principales” (filmin.es, s/f).

Relata la historia de Firmin, alcoholizado cónsul británico que habita en Cuernavaca. La conducta autodestructiva del protagonista contrasta con el ingenuo idealismo de su hermanastro Hugh. En tanto Yvonne, la mujer con la que Firmin compartió aquel paraíso en algún momento, ha regresado con la esperanza de poderlo ayudar y de restaurar su trato sentimental. Sin embargo, la depresión y el alcoholismo del cónsul van minando cualquier esperanza y así el restablecimiento de la relación (Filmaffinity, s.f.). “La película se filmó en las localidades de Acapantzingo, Cuernavaca, Cuautla y Yautepec”.

A principios de la década de los cincuenta, en Cuernavaca se reunieron el afamado fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa, el cineasta estadounidense Elia Kazan y el escritor John E. Steinbeck, quienes planeaban filmar en el estado de Morelos una película sobre Emiliano Zapata. Sin embargo, debido a la inconformidad de Figueroa, quien cuestionó la inclusión de Marlon Brando en el rol del Caudillo del Sur, además de otros desacuerdos de orden histórico y técnico, la película *¡Viva Zapata!* (Dir. Elia Kazan, 1952) fue filmada en diversos lugares de la unión americana. Fue hasta 2003 cuando el productor y director Alfonso Arau emprendió el proyecto de hacer una muy personal biografía de Emiliano Zapata. La cinta filmada en diversas locaciones de la entidad contó con la actuación de Alejandro Fernández (Emiliano Zapata), Patricia Velásquez (Josefa) y Lucero (Esperanza) en los papeles protagónicos de *Zapata, el sueño del héroe* (Dir. Alfonso Arau, 2004).

Ganadora del II Concurso de cine experimental en 1966, *El mes más cruel* (Dir. Carlos Lozano, 1967) es una película filmada en su totalidad en Cuernavaca. Da cuenta de los dilemas existenciales de una clase media acomodada que disfruta de las bondades de la ciudad de la eterna primavera. Cabe señalar que el guion de la película fue escrito por el director de la cinta y la también productora Luciana Cabarga (1931-2013), promotora notable del cine mexicano. En su honor, una de las salas del Cine Morelos de Cuernavaca lleva su nombre.

Dejando atrás el paisaje de las haciendas cañeras de azúcar y las montañas que rodean a Cuernavaca, la expedición científica continuó con dirección al sur, hacia el distrito de Taxco: “En Tasco (*sic*) puede decirse que la principal industria consiste en la explotación de las muchas minas de plata que contiene, a pesar de que este ramo aún está resistiendo los efectos de las revoluciones [como la de Independencia]” (De Zavala, 1827: 14).

En lo que fue el real de minas de Taxco se filmó parte de la película *Gregorio y su ángel* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1966), peculiar coproducción México-estadounidense que narra las aventuras del jardinero Gregorio (Broderick Crawford), quien debido a sus aficiones alcohólicas será despedido por la madre superiora del orfanatorio donde trabaja. Los huérfanos, a quienes Gregorio cuenta cuentos, rezan por él para que no lo despidan y uno de ellos lo previene en la cantina donde le sirve varias copas a Carlos, el Diablo (Germán Valdés *Tin Tan*). Se culpa a Gregorio por la pérdida de una imagen de la Virgen, entonces viaja a Taxco acompañado por Inés (Connie Carol), su ángel, en donde el jardinero actúa como improvisado guía de turistas (García, 1998b). Esta es la oportunidad para que el espectador observe diversos sitios del poblado, sus callejones y una vista panorámica desde las alturas de tan grandiosa ciudad colonial.

Asimismo, en las inmediaciones de Taxco se filmó *Macario* (Dir. Roberto Gavaldón, 1959), drama fantástico protagonizado por Ignacio López Tarso (Macario). Algunas tomas tuvieron como escenario las grutas de Cacahuamilpa. La cinta, basada en los textos literarios de Bruno Traven y en los cuentos de los hermanos Grimm, narra la precaria vida del campesino Macario, quien vive ofuscado por su pobreza y por la idea de la muerte. Desesperado por su situación, soporta el hambre con el ferviente anhelo de, algún día, tener un guajolote que se pueda comer él solo. Su mujer roba uno para cumplir el sueño de su marido, lo prepara y entrega a Macario, quien sale al bosque a comérselo. Allí se niega a compartirlo con Dios (José Luis Jiménez) y con el Diablo (José Gálvez), y sólo accede a departir cuando se lo pide la Muerte (Enrique Lucero). Agradecida, la Muerte en recompensa obsequia a “Macario un agua curativa con la que el campesino comenzará a hacer milagros” (ITESM, s/f) (ver figura 5).

En la Sierra Madre del Sur, el grupo de científicos determinó varias posiciones geográficas y así pudieron ubicar algunas localidades, entre ellas Iguala, Chilapa, Tixtla y Chilpancingo, para luego proseguir el viaje hasta la costa del océano Pacífico y su importante enclave marítimo de Acapulco (ver figura 6). Este puerto, en la traza que hacía el jefe del ejecutivo estatal, le valía una seria preocupación, debido a que después del movimiento de Independencia requería una suerte de recomposición en todos los órdenes:

Figura 5. Macario y la muerte



Fuente: Animal político, *Macario, el retorno de un clásico*. Recuperado de: <http://www.animalpolitico.com/blogueros-cine-sapiens/2012/11/10/macario-el-retorno-de-un-clasico/>

El Distrito de Acapulco tiene también elementos muy poderosos de riqueza en el cultivo de los mejores algodones de la República [...], [pero] mientras no se introduzcan máquinas para mejorar nuestros tejidos y para hacerlos menos costosos; se ha de preferir necesariamente los más finos y baratos que nos importan de tierras extrañas. [...]. También han decaído los pueblos de Acapulco por la paralización absoluta del comercio del Asia que se hacía en aquel puerto, mas si se lograra el restablecimiento de él, si se entablara el de cabotaje con los demás puertos del mar del Sur, y si se llevara a efecto la empresa de comunicar los dos accesos por el istmo de Panamá a otro, los costeños mexicanos, abandonados hoy a la naturaleza inculta, sin placeres y sin necesidades sociales, llegarían a pesar de los obstáculos de la misma naturaleza, a nivelar sus costumbres con el resto de la República y, por consiguiente, se verían precisados a buscar en su industria los socorros que sin ella no puede tener el hombre en sociedad (De Zavala, 1827: 14-15).

Figura 6. Vista de la bahía de Acapulco



Fuente: MéxicoDestinos.com. “Snorkel en Acapulco”. Recuperado de: <https://www.mexicodestinos.com/acapulco/tours/snorkel-en-acapulco.html>

En Acapulco se han filmado más de 200 películas, no sólo producciones mexicanas, sino también de varios países, principalmente Estados Unidos (Pineda, 2014). La primera cinta de la que se tiene memoria con locaciones del puerto es *Carretera y paseos de Acapulco* (Dir. E.E. Deuler, 1928) del género documental (Travel, 2015); “posteriormente hubo varios intentos por usar las palmeras y los cocos acapulqueños para embellecer el séptimo arte” (Pineda, 2014). Así se tiene a *Hombres de mar* (Dir. Chano Urueta, 1938), donde aparece Alicia (Vilma Vidal), joven viuda quien deja la capital para refugiarse en el pueblito de pescadores de su difunto marido; en ese lugar, es objeto de acosos diversos entre varios pescadores que buscan los favores de ella, lo que despierta las murmuraciones del pueblo creyéndola una mala mujer. A punto de ser linchada por la gente del lugar, llega uno de sus pretendientes y explica su inocencia (Cinefis, s.f.).

Otra notable cinta filmada en Acapulco es *La Perla* (Dir. Emilio Fernández, 1947), sobre una adaptación de la novela del mismo nombre debida a la pluma de John Steinbeck. La película cuenta la historia de Quino (Pedro Armendáriz), un hábil pescador quien vive en una humilde villa en compañía de su esposa Juana (María

Elena Marqués) y de su pequeño hijo. Un día, el niño es “picado por un alacrán y el médico del lugar, un ambicioso extranjero, se niega a proporcionarles atención, afortunadamente el niño es salvado por una curandera. Tras encontrar una enorme perla en el fondo del mar, Quino propicia la mezquindad del galeno y de su hermano, un usurero, quienes están dispuestos a apoderarse de la joya a toda costa” (ITESM, s.f.). Tal es, a grandes rasgos, la historia que se cuenta en esta película, que se hizo merecedora al premio Ariel como el mejor film de 1947.

En el género cómico destacan varias realizaciones protagonizadas por Germán Valdés *Tin Tan*, que retratan varios escenarios de Acapulco, como las playas, la zona conocida como el Acapulco Viejo, La Quebrada, etcétera. Es el caso de *Simbad el mareado* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1950), película que cuenta las aventuras de un vago apodado Simbad (ver figura 7), que empeñado en conquistar a alguna turista millonaria no hace caso de su enamorada, la joven nativa Azucena (Thelma Ferriño). Como Simbad se marea cada que vez se sube a una lancha, esta situación es la que da nombre a la cinta (García, 1998b).

Otras películas realizadas por Tin Tan en escenarios acapulqueños son: *El cofre del pirata* (Dir. Fernando Méndez, 1958) que relata las aventuras de Germán, quien recibe en herencia un codiciado mapa de un tesoro; menos afortunadas fueron las películas *Tintansón Crusoe* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1964), y *El capitán Mantarraya* (Dir. Germán Valdés, 1969).

Figura 7. Tin Tan en *Simbad el mareado*



Fuente: ITESM. *Películas del cine mexicano [Simbad el mareado (1950)]*. Recuperado de: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/simbad.html>

También los productores de *El bolero de Raquel* (Dir. Manuel M. Delgado, 1956) eligieron locaciones de la bahía de Acapulco para filmar algunas escenas de esta famosa película protagonizada por Mario Moreno *Cantinflas*.

Desde luego, en este recuento de Acapulco como escenario fílmico no podemos omitir el éxito de Pedro Infante (Cutberto Gaudázar) y Silvia Pinal (Mané) en *El inocente* (Dir. Rogelio González, 1956), cuyas ganancias en taquilla promovieron una segunda versión con Alberto Vázquez y Angélica María (Dir. Julián Soler, 1968).

La época de auge de Acapulco como emporio turístico es el marco donde inician las peripecias amorosas del incasable “playboy” Mauricio Galán, como puede verse en una de las películas emblemáticas de Mauricio Garcés: *Don Juan 67* (Dir. Carlos Velo, 1967).

Una vez reconocidas las costas grande y chica del actual estado de Guerrero, la Comisión emprendió el camino al norte cuando ya estaba por concluir el año 1829. Aún en ese distrito de Acapulco, arribó a la Tierra Caliente, región natural que hasta nuestros días es escenario de conflictos sistemáticos y donde los encargados de formar el mapa del Estado de México sufrieron una desagradable experiencia, que el director de la organización científica, Tomás del Moral (1854), cuenta así:

Los individuos de la comisión tuvieron aviso de que insurreccionados los habitantes del partido de Ajuchitlán contra todo individuo que no fuese de su clase, habían asesinado tres o cuatro días antes al Sr. Leiva, juez de letras del partido, y a otros individuos; pero a pesar de estos hechos y del mucho cuidado con que fueron vigilados desde Polintla, en donde no quisieron sus vecinos hospedarlos, obligándolos a pasar la noche en la calle, y se puede decir que con centinela de vista, no vacilaron en dirigirse a aquella población a continuar sus trabajos. Llegó la comisión al pueblo de San Cristóbal, que está situado a la orilla del río [Balsas]. Allí observó una reunión considerable de individuos que le causaron algunas sospechas. Se pidió por repetidas para pasar el río, el barco, que no es más que un tronco de árbol ahuecado, el que con varios pretextos no presentaron sino después de mucho tiempo: pasó por fin la comisión a la orilla opuesta y entró a Ajuchitlán, que dista del río una mil varas [838 m.]. Allí supo por el subprefecto del partido, que aquella reunión que se notó en San Cristóbal, había tenido por objeto deliberar sobre la suerte de los individuos de la comisión (Del Moral, 1854: 78-79).

En esta zona de abrasadora temperatura, adyacente a la Sierra Madre del Sur, tiene lugar la trama de una multipremiada cinta: *El rebozo de Soledad* (Dir. Roberto Gavaldón, 1952).⁸ La película tiene como protagonista principal a Alberto Robles (Arturo de Córdova), un médico entrado en años que se ha dedicado a ayudar a las personas más desfavorecidas del pueblo de Santa Cruz. En el desempeño de su labor, el Dr. Robles ha contado con el apoyo doméstico de Soledad (Stella Inda), una bella mujer campesina que ama en secreto al galeno, por lo que no hace demasiado caso a las pretensiones matrimoniales de Roque Suazo (Pedro Armendáriz), quien la viola y luego, para “reparar” su falta, le propone matrimonio. Cuando la pareja llega a la única tienda del lugar con el objeto de que la novia escoja el rebozo para la ceremonia nupcial, aparece el prepotente cacique del pueblo, David Acosta (Carlos López Moctezuma), personaje que codicia a Soledad y retadoramente quiere obligar a Suazo a brindar con él; éste, al negarse, hiere a Acosta de un balazo. La pareja huye y a partir de ahí la persecución será implacable, hasta que Suazo es asesinado. Soledad está embarazada, y con la ayuda de Alberto Robles y el cura del lugar (Domingo Soler) da a luz, pero en el parto fallece. El médico entonces regresa a la ciudad capital del país, pues recibe la noticia de que ha sido aceptado para trabajar en una fundación de salud privada, pero rechaza la oferta al darse cuenta de la corrupción que priva entre sus directivos y decide regresar a Santa Cruz, sitio donde están sus principios y su dignidad.

Volviendo a nuestra expedición científica, cuando los facultativos libraron el penoso trance en Tierra Caliente y pudieron realizar las observaciones respectivas en la zona, la marcha se enfiló a los reales de minas de Sultepec y Zacualpan, para luego alcanzar la Villa de Temascaltepec del Valle (Valle de Bravo). En este hoy denominado “Pueblo Mágico” se han filmado varias películas de diversos géneros. Una de ellas es *Los amantes fríos* (Dir. Julio Bracho, Miguel Morayta y Julián Soler, 1978) que consta de tres episodios producidos en ambientes del lugar, entorno en el que relucen los bosques de abetos, la “Peña” –elevación que resalta en la orilla del lago–, y desde luego el pueblo de Valle con su rústica arquitectura (ver figura 8): “El difunto al pozo y la viuda al gozo”, “Los amantes fríos” y “El soplador de vidrio”, que son relatos de humor negro. Este último trata de un artesano soplador de vidrio (Ignacio López Tarso) que tiene su taller en el centro de la localidad, cerca del mercado, y que sus mejores obras

⁸La película tuvo varios reconocimientos *Ariel*, por el mejor actor, Pedro Armendáriz; mejor actriz, Stella Inda, mejor coactuación masculina, Carlos López Moctezuma; mejor fotografía, Gabriel Figueroa.

las realiza cuando consigue asustar y hacer gritar de miedo a su esposa Evodia (Aurora Clavel). El maestro vidriero hace lo imposible para provocar los sobresaltos de su mujer, hasta que en una ocasión se le pasa la mano y Evodia cae a un pozo y se ahoga. Otra pieza, del género cómico *western*, es *El tragabalas* (Dir. Rafael Baledón, 1966), protagonizada por Eulalio González *Piporro*: por azares del destino, el Tragabalas, famoso por el uso del revólver y no dejarse matar, llega a un pueblecillo (Valle de Bravo) en donde un cacique no permite que un grupo de colonos tomen posesión de unas tierras, entonces se suceden una serie de conflictos que son resueltos por el héroe.

Valle de Bravo es el escenario de la fatal huida de Mauricio Galán (Mauricio Garcés), quien prefiere suicidarse arrojándose al lago vallesano antes que reconocer a su hijo, contraer matrimonio y formar una familia. Esta drástica decisión se muestra en la secuencia final de la película previamente comentada: *Don Juan 67* (Dir. Carlos Velo, 1967).

También filmada en los hermosos bosques de Valle de Bravo, *Una isla para dos* (Dir. Tito Davison, 1959) narra la historia del pintor Miguel (Arturo de Córdova), un hombre maduro quien ante una crisis matrimonial decide refugiarse en un hotel solitario, donde también llega la joven Mariana (Yolanda Varela) en busca de calma para definir su futuro, ante la negativa a las pretensiones maternas para que acepte un matrimonio cómodo, pero ella prefiere continuar sus estudios de música. Como es previsible, entre estos dos solitarios surge el romance en medio de un ambiente propicio para ello.

Figura 8. Vista de Valle de Bravo



Fuente: *Buen viaje. Diario turístico*. “Valle de Bravo. ¡Bravo por este Pueblo Mágico”. Recuperado de: <http://www.revistabuenviaje.com/conocemexico/destinos/edomex/valledbravo/valledbravo.php>

Al dejar el ahora enigmático pueblo de Valle, el grupo de científicos tomó camino para dirigirse a Toluca, localidad que para 1830, cuando concluyó el recorrido básico para el levantamiento del mapa, comenzó a operar como nueva capital del Estado de México. En esta ciudad se han realizado pocos filmes, tal vez debido a su estilo arquitectónico poco definido. Sin embargo, gracias al interés de Gerardo Lara, cineasta nacido en esta ciudad, la capital del Estado de México ha sido el escenario de varias de sus películas. En efecto, a partir de los años ochenta, Lara ha hecho interesantes propuestas cinematográficas acerca de los habitantes marginales de la capital del estado; su cortometraje *El Sheik del Calvario* (1983) cuenta la historia de Ernesto Barrera, un boxeador apodado el Sheik del Calvario que logró cierta fama nacional en ese medio (Cineteca Nacional, s.f.). Otro de sus reconocidos trabajos fílmicos es *Diamante* (1985), ficción que narra la vida miserable de un delincuente, ejemplo del

bajo mundo que, en cierto modo, contradice los avances sociales difundidos por la élite política de la época.

Un año perdido (1992) es el primer largometraje de Gerardo Lara, en el que desarrolla una interesante historia a partir del proceso de crecimiento de dos jóvenes: Matty (Vanessa Bauche), quien logra convencer a su padre de que le permita dejar Tejupilco, localidad del sur del Estado de México, y migrar a Toluca para estudiar la preparatoria; y Yolanda (Tiaré Scanda), una guapa sinaloense aspirante a convertirse en cantante. Las dos jóvenes logran salir adelante de los peligros que implica vivir en una ciudad desconocida, en un momento de significativas transformaciones culturales en el país. La intención del cineasta es mostrar la emergencia de nuevas identidades femeninas, a la vez que destaca la importancia del movimiento estudiantil de 1976 en la modernización de la capital de la entidad mexicana.

Hacia finales de 1830 los trabajos del mapa fueron concluidos en su fase de campo; y todo indicaba que pronto sería editado, pero no fue así: tuvo que esperar poco más de dos décadas para que saliera a la luz pública. En ese proceso se dio fuertemente la pugna entre liberales y conservadores alternándose el poder político en el país. El Estado de México, por otro lado, cedió buena parte de su territorio para formar el estado de Guerrero en 1849, al tiempo que hubo cambios territoriales internos, razones por las que la información sufrió importantes modificaciones. De acuerdo con Flores (2016) fue hasta 1852 cuando el producto cartográfico fue litografiado en los talleres del Instituto Literario de Toluca con el título “*Mapa general del Estado de México levantado por el S. D. D. Tomás Ramón del Moral. Corregido por la Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de México y litografiado por el C. Plácido Blanco de orden del Excmo. Sr. Gobernador D. Mariano Riva Palacio. 1852*” (ver figura 9).

Dos años más tarde, una versión del mapa salió publicada en los *Anales del Ministerio de Fomento*, edición sumaria hecha por encargo de Antonio López de Santa Anna. La personalidad del entonces dictador de México se muestra en la película *Su Alteza Serenísima* (Dir. Felipe Cazals, 2000), film que trata de los últimos días de la vida del político y militar.

No obstante, el mapa ya editado, producto de los trabajos de Tomás Ramón del Moral y la Comisión Científica, trascendería por poco tiempo, pues en 1869, después de la intervención francesa, el Estado de México sería dividido territorialmente para formar los estados de Hidalgo y Morelos. A pesar de ello, y a manera de corolario, se puede sostener que los resultados de la expedición científica descrita no tienen precedente

en virtud de dos razones: fue la primera experiencia científica en México que empleó, para el levantamiento en campo, la metodología geodésica apoyada en la topografía y en la astronomía para así trazar triángulos que permitieran determinar la extensión del territorio y fijar posiciones geográficas certeras de latitud y longitud; además, fue la originaria práctica dedicada a la construcción de un mapa oficial de entidad federativa alguna después de la promulgación de la *Constitución* de 1824. Esto no quiere decir que otros estados de la federación no emprendieran trabajos similares, pero éstos fueron tardíos; la mayoría formados desde mediados del siglo, hecho que enaltece lo logrado por este grupo de científicos mexicanos del periodo decimonónico.

Figura 9. Mapa general del Estado de México



Fuente: Mapoteca "Manuel Orozco y Berra", Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, SAGARPA, CGMEX01, número clasificador 2244A-CGE-7251-B.

La reflexión final es que con esta propuesta de relación entre cartografía y cine no sugerimos que las películas desempeñen la misión de testimoniar acontecimientos

históricos en el espacio geográfico, pero sí como un valioso recurso para visualizar escenarios que los mapas han localizado a través de signos especializados.

CONCLUSIONES

El proyecto cartográfico del Estado de México desarrollado entre 1827 y 1830, con su posterior publicación en 1852, permite postular el siguiente axioma: del espacio conocer su historia, y del tiempo conocer su espacio. Sí, la historia y la geografía se complementan y corresponden, por lo que no se puede concebir la historia sin la presencia del espacio como variable de análisis y viceversa. La geografía, como conocimiento complementario de la historia, utiliza comúnmente un medio de gran significación metodológica que son los mapas.

Entre otras ventajas de este primer mapa estatal están: la posibilidad de apreciar la totalidad del territorio mexiquense, su forma y dimensiones, así como reconocer las características internas que sirvieron para proveer su administración y control. Paradójicamente el *Mapa general del Estado de México* decidió el destino del espacio que representaba, porque de ahí y gracias a él pudieron delimitarse nuevas entidades federativas: Guerrero, Hidalgo y Morelos. Además, la extensión estatal que se revelaba no era homogénea y, por lo mismo, era difícil que pudiera integrarse tan vasto espacio político de manera efectiva.

Este proceso histórico-cartográfico permitió entrever otra posibilidad: ligarlo con la producción cinematográfica en ese espacio trabajado por la Comisión Científica que se consagró a la formación del mapa mexiquense. De esta manera, las presentes notas son una aproximación y propuesta al mismo tiempo sobre la relación entre cartografía y cine. Se trata de una experiencia que puede enriquecer la visión e importancia de ambas disciplinas: por un lado, porque un mapa es la representación del espacio real; por otro, el cine, aunque representación también de diversas circunstancias que en la mayoría de los casos son atendidas por la ficción, se valen imprescindiblemente de escenarios que ocupan un lugar en el espacio geográfico y, por ello, esos ámbitos son elementos susceptibles de representación. Mapas y cine, desde esta perspectiva, están relacionados.

Las reseñas mostradas de las películas filmadas en lo que fue el territorio del Estado de México durante el siglo XIX no son un recuento exhaustivo de la producción

cinematográfica, y tampoco se hace una evaluación sobre sus méritos estéticos o argumentales, pero da una idea de la riqueza escenográfica natural y cultural de este espacio, importante tanto para la filmografía nacional como para la internacional.

Tanto las propuestas de Agustín Gámir como la de Marc Ferro ofrecen la posibilidad de explorar la relación entre cartografía y cine. En primer lugar, para dar cuenta de las producciones que han utilizado la cartografía como elemento dentro de la trama en una suerte de inventario fílmico. La segunda, el uso de los mapas como medio para ilustrar espacios que han servido de escenario a las producciones cinematográficas. Una tercera, que es la que propone este trabajo, está orientada a mostrar que el proceso de construcción del mapa permite ubicar al lector en el contexto histórico en que se produjo y ayuda a comprender las circunstancias que motivaron su creación, así como la relevancia histórica que revisten. El uso de las películas ayuda a contextualizar el escenario geográfico en donde se realizó el levantamiento de la información, debido a que muestran paisajes culturales y naturales al tiempo que contribuyen a valorar la importancia simbólica del mapa.

REFERENCIAS

- Ayala, J. (1993). *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después*. México: Grijalbo.
- Cinefis México (s.f.). *Hombres de mar (1938)*. Recuperado de: <http://www.cinefis.com.mx/hombres-de-mar/pelicula/35838> [consultado el 19 de octubre de 2017].
- Cineteca Nacional (s.f.). *El Sheik del Calvario*. Recuperado de: <http://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?clv=3202> [consultado el 17 de octubre de 2017].
- De la Vega, E. (s.f.). *Las primeras películas sobre el Movimiento de Independencia en México (1904-1934). Parte 2*. Recuperado de: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=columnas_detalle&cid_columna=2142 [consultado el 24 de octubre de 2017].
- De Zavala, L. (1827). *Memoria en que el Gobierno del Estado Libre de México da cuenta al Primer Congreso Constitucional de todos los ramos que han sido a su cargo en el año próximo pasado de 1827, presentada el día 13 de marzo de 1828*. H. Poder Legislativo del Estado de México, Secretaría de Asuntos Parlamentarios, Biblioteca “Dr. José María Luis Mora”, Congreso Constituyente y Congreso Constitucional, serie E, volumen 47, expediente 325, Secretaría del Congreso del Estado, año de 1828, fojas 9 vuelta a 16 vuelta.

- Del Moral, T. (1854). Preliminar. *Estadística del Departamento de México Formada por la comisión nombrada por el Ministerio de Fomento, y presidida por el Sr. D. Joaquín Noriega; de Septiembre de 1853 en que comenzó sus trabajos, a Febrero de 1854 en que los concluyó* (1980) [Edición facsimilar de la de 1854]. Toluca: Gobierno del Estado de México (Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, tomo XCV), pp. 39-83.
- Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Film-Historia*. Recuperado de: [www.raco.cat/index.php /FilmhistoriaOnline/article/download/.../306953](http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/download/.../306953) [consultado el 05 de agosto de 2016].
- Filmaffinity México (s.f.). *Bajo el volcán*. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/mx/film981263.html> [consultado el 16 de octubre de 2017].
- Filmines (s/f). *Bajo el Volcán*. España. Consultado en <https://www.filmin.es/blog/novelas-de-cine-bajo-el-volcan>
- Flores, M. (2017). *Historia de un proyecto cartográfico. El primer atlas del Estado de México, 1827-1852*. Tesis de Doctorado en Estudios Mexicanos (Historia). Colima: Centro de Estudios Superiores e Investigación.
- Flores Gutiérrez, M. Á. (2016). Tomás Ramón del Moral, un prestigiado sabio del siglo XIX: su contribución a la cartografía mexicana. *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 31, Universidad Autónoma del Estado de México, México. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150017011>
- Florescano, E. (1983). Cine e historia social. Reseña del libro *Cine y sociedad en México 1896-1930* de Aurelio de los Reyes. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14110/public/14110-19508-1-PB.pdf [consultado el 24 de octubre de 2017].
- Gámir, A. (2010). La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales. *Scripta Nova*, revista electrónica de geografía y ciencias sociales, 14 (334). Barcelona: Universidad de Barcelona [Nueva serie de *Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*], pp.323-339.
- García Riera, E. (1998a). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- García Riera, E. (1994). *Historia documental del cine mexicano: 1968-1969*, vol. 14. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1998b). *Las películas de Tin Tan*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional.

- Gómez, B. (2016). *11 películas de Hollywood filmadas en escenarios mexicanos*. Recuperado de: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/peliculas-hollywood-escenarios-mexicanos.html> [consultado el 16 de octubre de 2017].
- INAH (10/02/2020). *Exconvento de Actopan*. Recuperado de: <https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/273-ex-convento-de-actopan>
- ITESM (Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey) (s.f.). *Películas del cine mexicano*. Recuperado de: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/perla.html> [consultado el 19 de octubre de 2017].
- Monsiváis, C. (1986). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX [XII El cine nacional]. En D. Cosío *et al.*, *Historia general de México*, tomo 2. México: El Colegio de México, pp. 1506-1531.
- Pineda, R. (s.f.). *Un recorrido cinematográfico por Acapulco*. Recuperado de: https://www.vice.com/es_mx/article/7byzjy/un-recorrido-cinematografico-por-acapulco [consultado el 20 de octubre de 2017].
- Ramírez, R. (2007). La representación popular del maguey y el pulque en las artes. *Cuicuilco*, 14 (39). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 115-149.
- Travel Report. (2015). *Películas filmadas en México antes de 007*. Recuperado de: <https://travelreportmx.com/peliculas-filmadas-en-mexico-antes-de-007/> [consultado el 17 de octubre de 2017].
- Vice Publicidad (s.f.). *Un recorrido cinematográfico por Acapulco. México*. Recuperado de https://www.vice.com/es_mx/article/7byzjy/un-recorrido-cinematografico-por-acapulco

PRÁCTICAS RITUALES EN “NUESTRA SEÑORA” (*RAÍCES*) DE BENITO ALAZRAKI

Krishna Naranjo Zavala

Raíces (1953), del director mexicano Benito Alazraki, es una adaptación de *El diosero*, de Francisco Rojas González. De corte indigenista, el filme se integra por cuatro historias: “Las vacas”, “Nuestra Señora”, “El tuerto” y “La Potranca”. Recibió el premio a la Crítica Internacional en el Festival de Cannes en 1955, así como el Ariel de Oro como mejor director. El formato es blanco y negro; con una duración de 103 minutos. En cada narrativa se advierte que el tiempo-espacio —de nutrida carga simbólica— resulta esencial en tanto determina la interacción de los personajes, los sucesos mismos.

A diferencia de la obra literaria, Alazraki seleccionó otras locaciones, pero al igual que Rojas, logra proyectar los modos de vida acompañados de ciertas adversidades de los pueblos originarios de los cincuenta, problemáticas que prevalecen. Centro y sur de México son protagónicos: el Valle del Mezquital, la zona chamula chiapaneca, la zona maya yucateca y el Tajín de Veracruz. No todos los actores son profesionales, lo que otorga naturalidad al filme. Primeramente, hago un recuento de cada historia a fin de subrayar elementos que forman parte de la propuesta fílmica en cuanto a su discurso y crítica social.

En “Las vacas”, Martina y Esteban, padres de una lactante, encaran la miseria; abandonar el terruño parece ser la ruta de supervivencia. Estando al filo de una carretera, agotados bajo un ardiente sol, aparece un matrimonio adinerado que le ofrece trabajo sólo a Martina, a cambio de dinero, techo y comida; ella acepta. Una vez dentro del vehículo de sus patrones, ve cómo su pareja trota detrás, con la niña en brazos, hasta volverse un punto en el desolador panorama.

En “Nuestra Señora”, una antropóloga estadounidense, Jane Davis somete a distintos estudios a indígenas chamulas a fin de concluir su investigación. Horrorizada por los rituales que observa, llega a la conclusión de que son salvajes e incapacitados para comprender obras del arte occidental como *La Gioconda*. No obstante, los lugareños le dotan un valor especial a dicha reproducción artística. Pronto, su fama y poder de convocatoria trascienden y *La Gioconda* recibe, en aumento, devotos de comunidades

cercanas al grado de colocarla en el interior de la iglesia en un sitio que pertenecía a un Cristo. Luego de titularse y publicar su trabajo, la extranjera regresa mas no es bien recibida; los habitantes pretenden lincharla. El cura interviene, apartándola. Dentro de la iglesia, entablan un enfrentamiento ideológico, ella es duramente cuestionada por sus concepciones sobre los chamulas. Finalmente, destruye su tesis titulada *Los indios salvajes mexicanos*.

“El tuerto” muestra que, si bien los indígenas enfrentan la marginación de parte de mestizos o *caxlanes*, también es un problema que se da entre ellos. Un niño tuerto es constantemente agredido por otros niños, al punto de que a menudo debe irrumpir un adulto para poner fin a las hostilidades. Su madre, lastimada por el dolor de su pequeño, emprende diversos remedios que van desde la curación chamánica maya hasta rituales cristianos. La fe, inquebrantable, mantiene de pie a la mujer y maquilla la tragedia a fin de que su hijo no pierda las ganas de vivir, prometiéndole unos ojos de plata.

“La Potranca” es la historia de un antropólogo que pretende a toda costa seducir a una joven indígena. Hay una escena dramática: forcejean en el mar y ella se desmaya, él empieza a acariciarla y besarla; cuando se repone, lo golpea hasta dejarlo inconsciente. Más adelante el hombre propone al padre de la muchacha, comprar a su hija para tener descendencia con ella y así “mejorar la raza”. El padre le da una respuesta sorpresiva que refleja su firme sentido de identidad y dignidad.

“Raíces” plasma, con un tono dramático, la vida de los pueblos indígenas de México donde prevalece la carencia y marginación, los otros sometidos a valoraciones de miradas extranjeras. En contraste, salen a la luz los bagajes culturales y simbólicos, que han sobrevivido al sincretismo cultural y religioso o forman parte de éste.

Las cuatro historias propician la reflexión en torno a la otredad, sin olvidar que “el otro” puede devenir en una percepción de inferioridad ante los ojos del antropólogo, tal como sucede en “Nuestra Señora” y “La Potranca”. En este sentido, se ejerce una crítica a la visión etnocéntrica que tiende a juzgar a las comunidades originarias: sus imaginarios, sus modos de vida y prácticas rituales.

El objetivo del ensayo es un ejercicio de análisis en una secuencia de “Nuestra Señora” sobre el ritual vinculado al nacimiento desde nociones de representación, estudiadas por Ella Shohat y Robert Stam en *Multiculturalismo, cine y medios de*

comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico (2002).¹ Asimismo, añado algunas consideraciones sobre la dimensión estética de su fotografía, lo que nos permite emprender un camino hermenéutico, hacer lecturas más profundas. Parto de algunas ideas en torno a la representación que formulan los autores mencionados para iniciar el análisis de la secuencia.

En primer lugar, la representación étnica, racial y colonial desata un sinnúmero de actitudes críticas; a menudo se pretende colocar la lupa sobre errores de tipo histórico o biográfico. Hay una aprehensión por descubrir la “verdad” o la idea de verdad en estas temáticas proyectadas en los medios de comunicación. Si esto fuera posible, de acuerdo con los investigadores, estaríamos frente a comunidades que logran transmitirla de manera transparente, accesible, directa. No sucede así; en cambio es un problema para espectadores y críticos al perseguir la “verdad” o lo “real” (Shohat y Stam, 2002).

En segundo lugar, teniendo en cuenta que estas nociones son sumamente relativas, es posible pensarlas como representaciones. Sin embargo, en ocasiones trascienden e impactan en el terreno cotidiano, en políticas sociales. Según Shohat y Stam, “(...) las películas racistas pueden recabar apoyo para el Ku-Klux-Klan (...)” (2002: 186). Los autores observan que el cine emite sentencias de carácter histórico o realista y refieren que el posestructuralismo concibe que vivimos inmersos en el lenguaje y en la representación, sin entrada a lo “real”. No obstante, el cine coloca sobre la mesa ideas que, verdaderamente, transitan en el terreno social y cultural. A pesar de no ser su propósito, construyen afirmaciones sobre situaciones históricas. Continuando en el tema de lo “real”, ambos hacen una distinción importante: “[...] el realismo como un objetivo —el ‘dejar al desnudo la red de causalidades’ de que hablaba Brecht— y el realismo como un estilo o un conjunto de estrategias cuya finalidad es producir la ilusión de un ‘efecto realidad’” (Shohat y Stam, 2002: 187).

El teórico Bajtín replanteó la idea de representación artística alejada del deseo ingenuo por la “realidad”. Sin embargo, esta noción no deja de ser social, en tanto los discursos representados por el arte son, de suyo, sociales e históricos. El hecho de que el arte sea una expresión ubicada históricamente, le otorga su carácter social. Para cerrar, por ahora, los argumentos sobre la representación que hacen Shohat y Stam, leamos la siguiente cita:

¹ Los planteamientos en torno a la representación corresponden, específicamente, al quinto capítulo: “Estereotipo, realismo y la lucha por la representación” (pp. 186-220).

Mientras, a un nivel, el cine es mimesis, representación, también es “expresión”, un acto de interlocución contextualizada entre receptores y emisores situados socialmente. No es suficiente decir que el arte está construido. ¿Construido para quién? ¿Y en conjunción con qué ideologías y discursos? En este sentido, el arte es una representación no tanto en sentido mimético como en un sentido político, como una voz delegada (p. 188).

Ahora bien, en “Nuestra Señora” identifico dos prácticas rituales: la primera y más contundente es la búsqueda del *chu'ulel* que hace Mariano al rodear con ceniza su vivienda donde nació su hijo. Preámbulo al parto, el chamula, al ver a su mujer sumida en el dolor que le ocasionan los procedimientos de la partera, solicita ayuda al doctor González quien se encontraba con la antropóloga; ella pide acompañarlo y él, enterado de los propósitos de Jane Davis, acepta. De vuelta en su casa, el chamula discute con la mujer que asiste el parto, el doctor logra desplazarla para ocuparse del alumbramiento. Una vez que el niño nace, sus padres le arropan y pronto Mariano inicia el ritual.

En el minuto 25:28 cuando Mariano está de regreso en su vivienda una vez que solicitó ayuda al doctor, vemos un plano general corto que muestra el escenario, así como a los tres personajes. A Mariano se le aprecia de espaldas, mostrando la espalda baja, el resto del cuerpo se difumina, gradual, en las sombras. Frente a él, su mujer yace en cuclillas con los brazos apoyados en una silla; la partera tiene el semblante rígido. El manejo de la luz en *Raíces* prescribe lo fundamental en cada historia, al tiempo que otorga un sentido estético. En la escena señalada, además de los personajes, vemos enseres domésticos y una suerte de fogata.

Fernández y Martínez (2001) señalan que la iluminación interviene de manera importante en la atención de los espectadores, dirigiéndolos hacia elementos determinados. En la secuencia analizada, la iluminación apuesta por priorizar aquello que entra en juego con la labor de parto, fortaleciendo a su vez la atmósfera íntima que se gesta en este acontecimiento relevante. De este modo se propicia que sus espectadores atiendan, especialmente, la carga emocional y el entorno de carácter fraternal de “Nuestra Señora” y en el resto de las historias.

Hacia el minuto 26:40, en un plano general corto que muestra con mayor detalle el escenario, vemos elementos centrales en la escena: ollas de barro, humo, canastos, la partera y la parturienta sobre un petate. Mariano, resignado, se sienta para ver el

lastimoso proceso del alumbramiento luego de discutir con la comadrona empeñada en atender a la mujer, desacreditando la próxima intervención de González. Sin embargo, cuando éste llega y recibe al niño, Mariano inicia la recolección de cenizas con un incensario, arrojándolas a un canasto. Proyecta satisfacción, alegría y vigor en su rostro y movimientos.

En el minuto 29:00 la escena es nítida. Mariano, levemente inclinado, lanza cenizas con esmero, la antropóloga lo observa. Más adelante, en un plano a detalle, se muestra la mano de Mariano en el cesto. El ritual ha comenzado. Segundos más tarde, la cámara en movimiento registra en primer plano el movimiento del brazo del chamula esparciendo las cenizas al tiempo que explica el significado del *chu'ulel*: “El *chu'ulel* es el alma del primer animalito que pasa por aquí, él protegerá a mi niño, será su espíritu bueno. El *chu'ulel* cuidará a mi muchachito y será su amigo siempre, además le dará su nombre”. Cuando la antropóloga le pregunta de qué manera lo reconocerá, el padre primerizo hace una pausa para responderle; su rostro aparece en primer plano: “Por las huellas que queden en la ceniza, de ese *chu'ulel* es de conejo, mirlo, coyote, a según” y continúa su curso. Vuelve a interrumpir su práctica, le dice que todos los niños deben llevar dos nombres, el primero lo otorga la iglesia; el segundo, el animal que deje su huella, rematando con un “¿ya me entendió?”.

El alegato con la partera, el arribo de González, el parto y la disposición de la ceniza alrededor del hogar constituyen una secuencia cuyos planos son determinantes para lograr un clima emocional enmarcado por la tensión, la preocupación, el alivio y la solemnidad.

Al día siguiente del ritual, en el minuto 30:44 Mariano inspecciona las huellas en la ceniza dirigiéndose de inmediato con el doctor y con la antropóloga. Les entrega unos obsequios mientras les dice: “Quisiera que llevaran a cristianar a mi niño”, su rostro sonriente aparece de nuevo en primer plano. Cuando González le pregunta el nombre, el chamula contesta: “Anselmo porque así lo dice el señor cura y Bicicleta porque así lo dicen las cenizas” apuntando con el dedo la señal. El doctor le dice a Jane Davis que debería tomar nota de lo que está sucediendo; ella asiente, considerando interesante el hecho. Mariano acaricia con ternura la llanta como si se tratara de un pequeño animal. Luego de la ceremonia que apenas si se muestra, concluye el tema del ritual del nacimiento.

Tomando en cuenta que *Raíces* pretende ofrecer un testimonio sobre la vida de los indígenas mexicanos, existen prácticas, discursos y personajes, que representan aspectos de la vida “real” de los pueblos originarios. No se pueden eludir las siguientes advertencias para sus espectadores. Al inicio leemos: “Los interiores y exteriores de esta película son auténticos. Ninguna escena ha sido filmada en estudios cinematográficos. Los actores no son profesionales, son parte del pueblo mexicano”. Enseguida, la voz en *off* da a conocer el objetivo de la película:

En nuestro México, bajo la misma luz, sobre la misma tierra, no existen tradiciones y formas arcaicas con los elementos más avanzados de la vida moderna y hoy se mezclan sin cesar formando el rostro vigoroso del pueblo. Parte vital de esta mezcla son los indios mexicanos que hace muchos siglos levantaron este paisaje de piedra. Los indios son verdaderamente las raíces del México que germina. Veremos ahora sobre rostros vivos, semejantes a éstos, expresadas las virtudes intrínsecas de la raza: la abnegación, el sentido de la belleza, el historicismo y la dignidad (Alazraki, 1953).

Con estos puntos de referencia que se les ofrecen a sus espectadores, resulta clara la intención de la cinta. Incluso debemos subrayar que, en efecto, existe una intención de significar. Las prácticas rituales del largometraje son varias, en esta historia y en “El tuerto” se dibujan con nitidez. Hay, desde luego, investigación antropológica a fin de llevar a escena “las virtudes intrínsecas de la raza”. Esta expresión nos puede parecer, hoy en día, en exceso romántica, pero no podemos desdeñar el trabajo de adaptación, investigación, producción y rodaje. Concretamente, la secuencia que me atañe formula la representación de la práctica ritual del *chu’ulel*.

¿Qué se entiende por ritualidad? Aquellas manifestaciones de carácter cultural, religioso o espiritual donde el tiempo y el espacio son decisivos. Al respecto, Johanna Broda (2003) menciona que, posterior a la conquista española, la ritualidad de los pueblos indígenas perduró mediante el sincretismo. Con la imposición de la iglesia surgieron manifestaciones alternas a la fe cristiana que funcionaron, también, como “mediadores simbólicos”. Sostiene Broda que la religiosidad popular tomó símbolos de la religión impuesta. No obstante, se siguen articulando en prácticas, elementos de su cosmovisión ancestral.

Aterrizando el tema de la ritualidad en la cultura maya, cultura a la que pertenece Mariano, el *ch'u'ulel* es un término que, de acuerdo con Mercedes de la Garza (1990), significa “espíritu”. La investigadora encuentra en los tzotziles —como ejemplo de los grupos mayenses— palabras como *ch'ulel* y *vayijel* o *lab*, quien menciona que la segunda forma parte de este espíritu, su contraparte es un animal; si éste muere, lo hará también el cuerpo. La vida del ser humano depende de esta entidad. Holland (1990, citado en De la Garza) menciona que el *ch'ulel*, según los tzotziles, se desprende del cuerpo durante el sueño; el peligro es latente, ya que puede resultar lastimado al enfrentarse con espíritus dañinos.

¿Cómo se representa esta ritualidad en la secuencia? A todas luces, la intención de *Ratces* es acudir a esa “verdad” que suscita debate y diversos juicios en la crítica cinematográfica. Las advertencias o puntos de referencia para sus espectadores aclaran el objetivo. ¿Será arriesgado advertir la presencia de rasgos del documental en un filme como éste? “Nuestra Señora” se grabó en una zona chamula de Chiapas; las locaciones no dan la apariencia de estar intervenidas para fines de la cinta. En el interior de la vivienda tradicional se disponen elementos que, en sintonía con la iluminación, fortalecen la atmósfera íntima, llevan la atención hacia la parturienta y el estado emocional de los presentes.

Mariano, su mujer y la partera aparecen con la indumentaria del lugar. El doctor González no porta alguna prenda chamula, en cambio carga su maletín que delata su profesión. La antropóloga luce como una extranjera, sus ropas no son de la usanza de dicha etnia, se moviliza en bicicleta y lleva consigo un pequeño cuaderno donde registra sus observaciones en la comunidad. Su acento es de una norteamericana comunicándose en español.

La indumentaria masculina chamula se refleja, por completo, en el joven padre. Usa el calzón y camisa de manta; el sombrero es de ala ancha con listones de colores. Calza los llamados “caites”, sandalias de cuero de las que se tienen registro en pinturas y códices prehispánicos. Cuando Mariano le pide al doctor que atienda el parto, la antropóloga aprovecha para tomar una fotografía de su calzado. Ríe discretamente al capturar la imagen.

Visualmente la historia representa una versión cinematográfica cercana a la realidad de la población chamula; se aprecia ese diálogo con el contexto. En cuanto al reparto, Shohat y Stam señalan que: “(...) constituye una especie de delegación de la voz y tiene, pues, un trasfondo político” (1990: 196). En esta historia participan:

Olimpia Alazraki como Jane Davis; doctor González como doctor González; Juan Hernández es Mariano y Ángel Lara es el cura.

Lo que permite suponer que Mariano pertenece a la zona chamula o alguna comunidad aledaña; por otro lado, su rostro, a menudo en primer plano, viene a ser un soporte de lo representado, el ritual. Esto se evidencia sobre todo cuando explica a la antropóloga sobre el *ch'ulel*. Aunque, ciertamente, no sólo el rostro *dice*, sino el cuerpo entero hace pausas cuando trata de hablar de algo tan importante como el espíritu que dará nombre a su hijo.

La sociocrítica enfatiza la interacción de la obra literaria con su contexto, asumiendo que la primera es, ante todo, un discurso social. Dicho enfoque teórico lo encuentro en sintonía con el fenómeno del cine. Seleccionar el ritual del nacimiento no sólo refleja una práctica ancestral de algunas etnias mayenses, sino que en su representación fílmica se potencia su papel fundamental para las familias chamulas: ritual antiguo a la vez sincrético e inamovible. Con esto último me refiero a la decisión sorpresiva —para la antropóloga— de nombrar al niño como Anselmo Bicicleta en tanto la llanta dejó huella en la ceniza.

Este último acto “rompe” con el ritual esperado, lo que le otorga a su representación un carácter fabuloso. Alazraki, en cada historia, recupera una suerte de mensaje en torno a la vida cotidiana de los indígenas mexicanos. Asimismo, la ironía que maneja fortalece la crítica a la mirada etnocéntrica frente a los pueblos originarios. Las representaciones de los indígenas y de sus dinámicas no tienden a la idealización o a la caricaturización, es visible este interés por capturar los modos de vida en el Valle del Mezquital y en el sureste mexicano.

Shohat y Stam distinguen, como se señaló, dos tipos de realismo; en “Nuestra Señora” puede ser directo, es decir, emanan lugares y personajes *reales*, mas no podemos omitir el hecho de que también se pretende construir esa realidad. Por último, *Raíces* enriquece los acercamientos, mediante la producción artística, hacia el México indígena de la década de los cincuenta. A manera de ejemplo, un par de años antes se estrena *Los olvidados* de Luis Buñuel que coloca el foco sobre las condiciones de pobreza del país. En las letras, Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad* con el deseo de explorar la esencia de lo mexicano.

La ritualidad presente en “Nuestra Señora” nos ofrece una visión cinematográfica de una práctica que pertenece a una cosmovisión compleja como es la maya. Dicho acto se sigue llevando a cabo; se abre, así, la posibilidad de diálogo entre la cinta y las

prácticas actuales. La antropóloga y Mariano constituyen una especie de percepción maniquea, el doctor González es el mediador de estos dos modos de concebir el mundo. Y así, como esta historia representa, también podemos vernos, no alejados de ciertos estereotipos representados en ella.

REFERENCIAS

- Barbachano, M. (productor) y Alazraki, B. (director) (1953). *Raíces* [película]. México: Teleproducciones S. A.
- Broda, J. (2003). La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista. *Graffylia*, 1(2), pp. 14-28.
- De la Garza, M. (1990). *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*. México: UNAM.
- Fernández, F. y Martínez, J. (2001). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.

IDENTIDAD, GÉNERO Y CONTEXTO CULTURAL EN EL LARGOMETRAJE *EL SIGNO DE LA MUERTE*

Fernando González Zozaya

Faviola Esquivel Alcantar

PRESENTACIÓN

Transcurre el año de 1939 en pleno auge del nacionalismo e indigenismo mexicano, se expropia el petróleo por el gobierno de la República a las compañías inglesas y norteamericanas; se trata del año más recordado del mandato del general Lázaro Cárdenas. En este contexto, justo el 23 de diciembre del 39, Mario Moreno *Cantinflas* estrena —el mismo día— dos de sus películas, *Cantinflas camionero* y *El signo de la muerte*, esta última en el famoso cine Alameda de la Ciudad de México.

El signo de la muerte es el largometraje materia de esta investigación; la película fue un rotundo fracaso en taquilla, ignorada y catalogada por la crítica como “una farsa sin ritmo”, destinada a través del tiempo al deshonoroso cajón de los olvidos. No se sabe a ciencia cierta el porqué de este hecho.

Varias son las hipótesis que se pueden aventurar para esta decepción fílmica; la más obvia es la propia competencia de las películas del afamado actor, las cuales sumaban más de una decena entre 1939 y 1940. Otra más, es que no recibió el impulso mediático necesario; incluso el mismo cartel confunde al esperar como protagonista a Cantinflas sin que en el filme lo fuera. Otro argumento más es que el guion es un coctel surrealista, donde el público de la época no lo pudo asimilar tal y como lo hubieran querido los productores, debido a que se confunden los géneros al ser una historia macabra de sacrificio humano, oscuro misterio y suspenso, además presenta un humor bastante “subido de tono” para la época.

Una última hipótesis por explorar en este trabajo es que justamente el filme propone una crítica y satírica representación de las políticas indigenistas del gobierno en turno. Obviamente le costó la sanción colectiva y gubernamental.¹

¹ El guionista de dicho filme es Salvador Novo, férreo crítico del período presidencial de Lázaro Cárdenas, tanto por su política indigenista como por la expropiación petrolera. Recordemos que Novo en su crónica del sexenio del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) omitió intencionalmente la mención a la expropiación

Parece contradictorio que una película, donde participa gente del cine y de la cultura de primerísimo nivel como Salvador Novo, siendo el guionista y “creativo”, Silvestre Revueltas en la música, Cantinflas y Manuel Medel como cómicos y, Chano Ureta dirigiendo el largometraje, haya tenido esa recepción en la crítica.

La realidad es que esta película ha sido poco mencionada por los analistas del cine, las pocas investigaciones y críticas no son suficientes.² Es intención de este capítulo contribuir a ver desde otras perspectivas el trabajo filmográfico y colocarlo en su justa dimensión.

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis desde la perspectiva antropológica, de género y contextual, ofreciendo un sentido más profundo a la interpretación y significado del contexto fílmico mostrado en esta película; develando evidencias significativas para la época, incluso proponiendo este documento visual como un verdadero cine crítico de vanguardia para su tiempo.

Figura 1. *El signo de la muerte*, 1939



Fuente: Fotografía © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, foto 3.

petrolera “recordó no recordar”. Para ampliar este debate ver: Salvador Novo ante la expropiación petrolera. José Emilio Pacheco, 19 de marzo de 1988. Revista *Proceso*.

² Cabe ampliar que hasta ahora el análisis más completo, como monografía e investigación del filme, es el enfocado al espacio museístico como recurso en el cine. Se trata del trabajo de *El signo de la muerte: el museo como recurso y discurso fílmico* de Juan Solís (2016).

UN GUION SURREALISTA A LA MEXICANA. SINOPSIS DEL FILME

La historia es difícil de encasillar en un solo género, debido a que se intercalan momentos de suspenso, terror, comedia, e incluso humor; algo muy singular para la época en que fue filmada (1938). Se puede decir que el personaje central es el doctor Gallardo (Carlos Orellana), arqueólogo y director del Museo de Antropología, el cual en una primera escena celebra una conferencia de prensa para comunicar la desaparición del códice Xilitla. Tal documento explicaría cómo deben ser sacrificadas cuatro mujeres destinadas a morir por un cuchillo votivo de obsidiana, el cual coincidentemente es robado de las vitrinas del Museo Nacional.

La trama gira en torno a la lucha obsesiva del arqueólogo y sus amigos indígenas, ayudados por *gangsters*, para encontrar a estas cuatro doncellas con la finalidad de lograr la resurrección de la “raza subyugada” y exterminar la raza blanca.

Por otro lado, se encuentra el periodista Carlos, del diario *Excelsior*, y Lola, reportera de la *Nación*, que tratan de entrevistar al sabio doctor Gallardo. Esta pareja de periodistas (Elena D’Orgaz y Tomás Perrín), que a su vez mantienen una relación sexo-afectiva y de constante competencia laboral, investigan la serie de asesinatos rituales relacionados con esta profecía orquestados por el Dr. Gallardo.

Y, por último, intercalados en la secuencia maniquea del bien contra el mal, se encuentran los personajes que interpretan Cantinflas y Medel como parte del personal del museo, el primero es ayudante del Dr. Gallardo y el segundo funge como jefe de seguridad del museo. Ellos imprimen una dosis de humor bastante peculiar, pues el travestismo, la borrachera y el cortejamiento del uno hacia el otro y hacia la misma mujer son la tónica de su actuación.

Todo lo anterior se inscribe en un ambiente recreado e inspirado en las zonas arqueológicas más famosas de la época,³ además es filmada en las salas del Museo Nacional que tiene como recurso pocos exteriores y una escenografía de verdaderos templos escalonados, con sus altares, columnas e iconografía inspirada en los códices precolombinos.

Para finalizar, la historia termina cuando el último ritual de sacrificios, realizado a la propia hija del arqueólogo, es interrumpido por una horda de policías que se enfrentan a golpes al séquito de indígenas, al más claro estilo de la lucha libre.

³ Dentro de las que podemos mencionar, destacan: Teotihuacán, Tula, Xochicalco, Mitla y Chichen Itzá.

IDENTIDAD CULTURAL

El 3 de febrero de 1938 es una fecha simbólica para la arqueología y el indigenismo mexicano, debido a que por mandato presidencial se funda el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Este decreto —impulsado por las élites nacionalistas— nace de la profunda necesidad social de proteger, investigar y difundir el patrimonio cultural de los mexicanos.

Pero, desde finales del siglo XIX, el gobierno porfirista y sus académicos más sobresalientes como Leopoldo Batres, Jesús Galindo o Justo Sierra habían dado forma a una arqueología patrimonialista que reivindicara el glorioso pasado prehispánico para justificar la grandeza de México y su futuro en el concierto del progreso internacional.

Para lograr estos objetivos, el gobierno mexicano dedica un considerable presupuesto a fin de “restaurar” diversas zonas arqueológicas para ser admiradas, visitadas, investigadas y, en especial, para celebrar en esos nuevos escenarios el rico y orgulloso pasado prehispánico. Grandes culturas fueron dadas a conocer de esta manera a la sociedad mexicana y al mundo entero; por ejemplo, se festejan los 100 años de la independencia de México en la recientemente restaurada Pirámide del Sol y parte de la Calzada de los Muertos en Teotihuacán.

Era tal el interés por conocer el pasado prehispánico que en esta época el ferrocarril porfirista, símbolo del progreso mexicano, hace paradas en las recientes zonas arqueológicas abiertas al público, tales como La Quemada en Zacatecas, Monte Albán o Mitla en Oaxaca y Xochicalco, por mencionar sólo algunas. Las familias potentadas realizan visitas vacacionales en tren para sentirse orgullosos del vasto y rico patrimonio; así nacen, en nuestro país, los primeros turistas de zonas arqueológicas.

De esta manera, aunado al interés general de la población por conocer su pasado glorioso, es construido por artistas, investigadores e intelectuales un imaginario legitimador sobre los avances culturales de las sociedades maya, mexica, oaxaqueña y teotihuacana en clara comparación con las sociedades antiguas occidentales. Nace así el nacionalismo mexicano fundamentado en un pasado prehispánico idealizado. Este fenómeno cultural tuvo diversas implicaciones en cómo la población de la época imaginó el pasado prehispánico: por un lado, significó la construcción ficticia de “pureza” y “buen salvaje” de un pueblo sojuzgado por el hombre blanco y, por el otro, la idealización de la civilización prehispánica como una sola; homogénea, constructora de grandes ciudades, ilustrados en las artes y escritura, fuertes y sanos, sólo bastaría ver

las esculturas en mármol de los próceres aztecas en la avenida Reforma de la Ciudad de México para dar cuenta de ello. Pero en especial se ensalzarían los grandes avances tecnológicos mesoamericanos, con esto nos referimos a la tecnología arquitectónica, astronómica, la escritura, la escultura e incluso la bélica, los cuales se podrían comparar con los de la cultura griega, romana y china.

Es así como la gran cantidad de conferencias dictadas por investigadores destacados de la época, se “vulgarizó la arqueología”;⁴ la inauguración de la sala de monolitos en el entonces Museo Nacional y las revistas científicas y de divulgación,⁵ las cuales duraron décadas circulando, dan constancia de los canales gubernamentales para difundir la única idea: fuimos poderosos, por lo tanto tenemos el destino de volver a serlo.

Esta idea emanada desde el siglo XIX permaneció casi inalterable hasta épocas posrevolucionarias; y al contrario de lo que se pensaría, nunca se realizó una revisión crítica y actualizada de la misma. Es decir, continuamos con la idea de un pasado glorioso, el cual había que recuperar. A partir de las nuevas exploraciones arqueológicas en el siglo XX, esta idea del pasado prehispánico no cambió; al contrario, fue reforzada hasta el cansancio con el indigenismo mexicano.

Manuel Gamio en 1916 presenta su libro *Forjando Patria*, en el cual retoma los sentimientos “indigenistas” de sus predecesores y establece las bases del indigenismo mexicano, con miras en la integración del indio al sistema nacional mediante las disciplinas sociales. Gamio (1916: 26) menciona lo siguiente:

Es axiomático que la antropología en su verdadero, amplio concepto debe ser el conocimiento básico para el desempeño del buen gobierno, ya que por medio de ella se conoce a la población que es la materia prima con que se gobierna. Por medio de la antropología se caracteriza la naturaleza abstracta y la física de los hombres y de los pueblos y se deducen los medios apropiados para facilitarles un desarrollo evolutivo normal.

Otros exponentes de la época secundarían esta noción, añadiendo conceptos y poniendo en práctica una política indigenista con muchos matices; Vasconcelos en la educación, Antonio Caso en la antropología y el mismo Cárdenas desde lo más alto

⁴ Leopoldo Batres en 1886 propuso el concepto “vulgarizar la arqueología”, con éste se refería a las formas en que el conocimiento científico, relacionado con el quehacer arqueológico, llegaría a toda la población. Lo que actualmente podría ser la “divulgación científica”.

⁵ Nos referimos a la revista *Anales del Museo Nacional*.

del poder. El auge de esta postura se institucionalizaría en el Congreso de Pátzcuaro en 1940, en donde se formuló el programa de un indigenismo que cubriría a todo el continente americano.

Es necesario comprender el indigenismo desde una aproximación a su definición, de acuerdo con el antropólogo francés Favre (1998: 7):

El indigenismo en América Latina es, para empezar, una corriente de opinión favorable a los indios, que inmediatamente nos señala que el indigenismo es una posición que tienen los no indígenas ante los indios, y que la encontramos específicamente en América Latina.

Es así que, desde una visión actual, sabemos que esta postura ideológica tenía sus defectos y aciertos; el gran problema es que se construyó, en una primera instancia, teniendo muy poca o nula participación de los pueblos indios en la toma de decisiones al diseñar las políticas públicas. La homogenización y simplificación del indio mexicano, la casi obsesión de su mestizaje e inclusión en el progreso nacional derivaron a la larga en políticas gubernamentales que no beneficiaron de raíz a la población indígena.

Figura 2. *El signo de la muerte*, 1939



Fuente: Fotografía © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, foto 2.

Ahora bien, todo lo expuesto en párrafos anteriores está reflejado de manera satírica en el filme *El signo de la muerte*; el guion diseñado por Salvador Novo tiene una intención; su conocimiento sobre la cultura prehispánica y la habilidad para aterrizar esos conceptos de cultura indígena, tales como los tópicos, estereotipos y prejuicios, son magistralmente canalizados en una sátira que utiliza todos los recursos literarios para burlarse sutilmente del indigenismo de la época.

En el filme, la figura central es un arqueólogo heredero de Quetzalcóatl, quien tiene rostro mestizo y una hija de rasgos blancos, estos personajes nos hacen pensar en la cita de Favre. Indígenas armados que son *gangsters* al puro estilo norteamericano. Un discurso excluyente contra todo lo “blanco”, y la superstición y manipulación ideológica del arqueólogo para lograr sus propios fines. La escenografía de sitios arqueológicos como recurso teatral de macabros y oscuros rituales y la clásica “piedra de los sacrificios humanos” como único rasgo distintivo de las sociedades prehispánicas son algunos rasgos visibles de cómo Novo satirizó las políticas indigenistas de la época; obviamente este hecho no gustó al público ortodoxo.

Figura 3. *El signo de la muerte*, 1939



Fuente: Fotografías © Colección Fimoteca UNAM, carpeta 110, foto 1.

GÉNERO EN EL FILM

Pretender un análisis desde la perspectiva de género nos llevaría a reflexionar sobre las implicaciones que tiene, para hombres y mujeres, la distribución del poder en la sociedad y el trato desigual que se da al pertenecer a uno u otro género.⁶

Así pues, analizar el filme desde este enfoque implicaría indudablemente situarnos en dos momentos. El primero de ellos sería el marco referencial sociopolítico del año 1939, en donde tal y como lo menciona Valles Ruiz (2006), las mujeres de aquella época estaban al cuidado de la familia y la educación de los hijos, éstas eran las actividades generales asignadas a las mujeres en el México posrevolucionario. Algunas de ellas, quizá solteras, trabajaban a veces fuera de sus hogares como secretarías, enfermeras o maestras de escuelas.

Recordemos además que, en aquel entonces, los movimientos sufragistas a nivel mundial demandaban que las mujeres fueran reconocidas como ciudadanas en todos sus derechos políticos y sociales, principalmente el derecho a votar y ser votadas. México no era la excepción, para 1939, bajo el régimen de Cárdenas, las sufragistas mexicanas luchaban incansablemente por el reconocimiento de su ciudadanía sin tener éxito, ya que la desconfianza política sobre este sector de la población se basaba en que las mujeres tenían un vínculo muy estrecho con la Iglesia católica y podrían, por la vía del voto, dar el poder a grupos antirrevolucionarios; así lo documenta Tuñón Pablos (2002: 110) en una entrevista que realizó a Soledad Orozco, la cual menciona:

Tenían miedo que si nos daban el voto a las mujeres, íbamos a votar por Monseñor Luis María Martínez que era el Obispo de la época... los hombres decían: vienen las mujeres y nos van hacer a un lado, ya con la fuerza política de ellas pues nos van a pegar muy duro y ya no vamos a poder hacer de las nuestras.

Para reforzar esta idea, el propio presidente Cárdenas, en un discurso dictado el 1 de noviembre de ese mismo año, “insistía en la necesidad de que se le concediera el voto a la mujer, pero al mismo tiempo expresó sus temores de que el ejercicio del voto por la mujer trajera conflictos de índole antirrevolucionaria” (Escandón, 1994: 165).

⁶ Aquí Lagarde (1992; 1996a; 1996b) nos ofrece el concepto de género, que puede ser entendido como la construcción social a partir de la diferencia sexual. Esto se traduciría en los roles, comportamientos, conocimientos que se transmiten a hombres y a mujeres por el hecho de serlo y las implicaciones en la distribución inequitativa del poder.

Lo anterior reforzaba la idea de que, si bien las mujeres debían ser sujetos de derechos y obligaciones y con ellos adquirir una ciudadanía plena, no estaban aún listas para recibir la condición de ciudadanas de nuestro país, porque según el general, ellas podrían ser un factor de división dentro de las facciones del partido para la sucesión del poder. Así pues, las mujeres y el derecho al voto representan en el régimen cardenista la manzana de la discordia que podría llevar el proyecto nacional al fracaso.

Sin duda alguna, lo anterior contrasta sobremanera con la representación que se hace de las mujeres en el filme *El signo de la muerte*. Ejemplo de ello es Lola Ponce, compañera periodista de Carlos Manzano, una mujer inteligente que escapa a la redacción de las notas de “cocina y de amas de casa”, para disputar la primera plana del periódico en donde trabaja con una “investigación sobre los extraños asesinatos de mujeres en la Ciudad de México”.

Este hecho la llevará a inmiscuirse más allá de lo imaginado, ya que se colocará como “víctima” en aras de encontrar al asesino misterioso y, con ello, obtener el reconocimiento por su trabajo periodístico. En ese momento crucial para el desarrollo de la historia, Lola se presenta como una mujer valiente, comprometida con su labor periodística y con una convicción por llegar a la verdad.

Es así como Lola se convierte en la “no mujer del régimen cardenista”, ya que como se planteó en un primer momento, la realidad de las mujeres mexicanas para 1939 era totalmente opuesta a la que se retrataba en el filme. Se podría decir que Lola representaba los anhelos no cristalizados de millones de mujeres en nuestro país, ya que poseía una autonomía económica producto de su trabajo como periodista, que le permitía ser la proveedora de la casa en la que vivía con su tía, hecho raro en sí mismo, ya que no existía la figura masculina como soporte o justificación dentro de su hogar. Así, Lola subvierte todo lo que dentro del régimen cardenista podía ser y llegar a ser una mujer.

Otro aspecto interesante del filme es la escena de travestismo en donde Cantinflas, bajo el influjo del alcohol, se personifica en Carlota y el comisario en Maximiliano, este hecho es muy significativo por varias razones, la primera es que durante el periodo de Cárdenas se luchó incesantemente contra el alcoholismo a la par que contra el analfabetismo. Durante su primer periodo como presidente se incrementaron los impuestos al alcohol, y en su segundo año, se crearon 600 comités y subcomités contra el alcoholismo y se organizó el primer Congreso Antialcohólicos en 1936 (Discurso del Gral. Lázaro Cárdenas del Río, 1 de septiembre de 1936), por lo cual, la escena

mencionada podría tomarse como una provocación a la política antialcohólica que estaba librando Cárdenas en el país.

Pero el filme no repara ahí en provocaciones, la escena de travestismo, en la que participan Cantinflas como Carlota y el comisario como Maximiliano, es una clara metáfora de la persecución que sufrieron, bajo el Cardenismo, los *Contemporáneos*. Siendo Salvador Novo un integrante de esta corriente vanguardista y un claro crítico de Cárdenas, ilustra en esta escena los dos motivos por los cuales el régimen se valió para perseguirlos, el ser homosexuales y extranjerizantes.⁷ Así pues, podemos deducir, a partir de esta escena, que el filme completo es una clara afrenta a Cárdenas y todo lo que él representaba dentro de la escena nacional.

Figura 4. *El signo de la muerte*, 1939



⁷ Ver las controversias que tuvo Salvador Novo contra la expropiación petrolera, lo que le lleva a caer del agrado de Cárdenas, así como la polémica que tienen los *Contemporáneos* respecto a lo que se define como “mexicanidad”.

Figura 5. *El signo de la muerte*, 1939



Fuente: Fotografías © Colección Filmoteca UNAM, carpeta 110, 11 (páginas 56-57).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de todo este capítulo, hemos explorado la hipótesis sobre la no casualidad de que los guionistas José Benavides, Francisco Elías, José Martínez de la Vega, comandados por Salvador Novo y dirigidos por Chano Urueta, plantearan una verdadera sátira surrealista al sistema social y político cardenista. El discurso posrevolucionario inundaba todas las expresiones culturales de la época y varios intelectuales deciden incursionar en otras expresiones fuera del sistema.

Muchas corrientes contestatarias a los sistemas políticos hegemónicos imperantes permeaban en las expresiones culturales de la época; incluyendo los *Contemporáneos*, grupo al que pertenecía Salvador Novo. Esta forma de disentir postulaba verdaderos

principios de igualdad y equidad poco explorados, no sólo a nivel hipotético, sino en un mundo en donde la diversidad fuera incluida. Es en este contexto que llama mucho la atención el atrevimiento ante la clara burla y el desafío hacia el mal entendido indigenismo mexicano y la “idealización” del pasado prehispánico promovido por Cárdenas y sus intelectuales.

Equidad laboral para hombres y mujeres, consumo de alcohol y su resultado travestismo, pechos desnudos, y dos hombres compartiendo una sola mujer son claras provocaciones al sistema higienista que se quería implementar en aquellos tiempos.

Para finalizar este ensayo, queremos destacar la importancia de la aplicación, en el cine, de diferentes perspectivas de análisis, como lo es la de género y de identidades culturales bajo temáticas antropológicas. Enfoques que nos ayudan a ampliar el panorama de análisis del material fílmico.

Por último, queremos exponer que aún existen varias preguntas alrededor de este filme, como por qué a pesar de que la película fue producida en 1939 no se autorizó su distribución, por ejemplo, en España hasta 1969. Cómo impactó esta película en el imaginario colectivo de las audiencias y cómo ha cambiado a través del tiempo y, en especial, cómo resignificar y revalorar una película condenada al ostracismo.

REFERENCIAS

Discurso del Gral. Lázaro Cárdenas del Río, al abrir el Congreso sus sesiones ordinarias, el 1 de septiembre de 1936. 1 de septiembre de 1936. Recuperado de: https://es.wikisource.org/wiki/Discurso_de_L%C3%A1zaro_C%C3%A1rdenas_en_su_Segundo_Informe_de_Gobierno [consultado el 22 de julio de 2017].

Escandón Ramos, C. (1994). La participación de la Mujer en México: Del fusil al voto, 1915-1955. *Boletín americanista*. Recuperado de: http://www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/98610/146207&q=mujeres+eroticas+frente+al+pc&sa=X&ei=0W_7T9XUFYSyAexyrXiBg&ved=0CCoQFjAJ [consultado el 2 de agosto de 2017].

Favre, H. (1998). *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gamio, M. (1916). *Forjando patria*. México: Porrúa.

Lagarde, M. (1992). *Identidad y subjetividad femenina: memoria del curso impartido por Marcela Lagarde*. Nicaragua: Puntos de Encuentro.

- Lagarde, M. (1996a). *Género y Feminismo: desarrollo y democracia*. España: Horas y Horas.
- Lagarde, M. (1996b). Identidad de género y derechos humanos. En L. Guzmán Stein y G. Pacheco Oreamuno (comp.), *Estudios Básicos de Derechos Humanos*, tomo IV. Costa Rica: Instituto Interamericano de Derechos Humanos.
- Pacheco, J. E. (1988, 19 de marzo). Salvador Novo ante la expropiación petrolera. *Revista Proceso*. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/148072/salvador-novo-ante-la-expropiacion-petrolera> [consultado el 5 de octubre de 2017].
- Solis, J. (2016). El signo de la muerte: el museo como recurso y discurso fílmico. *Gaceta de Museos*, (63), pp. 50-57.
- Tuñón Pablos, E. (2002). El Estado mexicano y el sufragio femenino. *Dimensión Antropológica*. Recuperado de: <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=824> [consultado el 5 de octubre de 2017].
- Valles, R. (2006). Mujeres Periodistas: Empoderamiento restringido. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/viewFile/42533/38641> [consultado el 28 de enero de 2018].

CUATRO DÉCADAS DESDE EL CUERPO FEMENINO: MÉXICO 1960-2000

Emilio Gerzain Manzo Lozano

El cuerpo ha sido el mismo desde que el ser humano evolucionó para convertirse en la especie primate dominante sobre el resto de formas vivas, con equilibrio y desequilibrio, con transformaciones, transfigurando la faz de la tierra, en constante movilidad y expansión de las manchas urbanas. Esa estructura muscular-nerviosa-cognitiva también se mueve desde lo concreto hasta lo abstracto; así como surge el género para distinguir las labores en cada civilización, así, los significados del cuerpo. El cuerpo va más allá de la suma del tronco, cabeza y extremidades. La biología determina, pero la interacción histórica entre sexos hace la diferencia de la idea y el objeto.

El presente análisis considera la figura femenina en México, desde un recorrido de cuatro décadas: 1960-2000, a través de la reflexión sobre la vida de mujeres que, desde distintos ámbitos, reflejan diferentes posicionamientos ideológicos de este país. Proponemos la revisión de casos emblemáticos que perfilan el papel femenino desde un enfoque biográfico; permeados por el posicionamiento teórico del discurso de Michael Foucault (2017), y la *Teoría de la interpretación* de Paul Ricoeur (2006) para establecer el sentido social del cuerpo de la mujer mexicana. Cada mujer aquí citada suma una serie de valores, antivalores y arquetipos que definen una década. Lo cotidiano, la voz coloquial, los medios de comunicación impresos y electrónicos resultaron una fuente que permitió abordar, desde varias perspectivas, la presencia del cuerpo femenino desde un acercamiento histórico:

1. 1960. La voz de los jóvenes y ecos del siglo XIX

Esta década supone la ruptura con el anquilosamiento de la tradición. Surge, por ejemplo, la llegada del hombre a la luna o la transformación acelerada de la economía. Los jóvenes se rebelan ante las imposiciones gubernamentales y piden un nuevo orden en la sociedad al provocar la creencia del cambio. Sin embargo, aunque situaciones como el movimiento mexicano del 68 o el Mayo Francés hicieron visibles las manifestaciones juveniles, la mujer siguió en un estatus de

minusvalía frente al poder masculino. Pareciera que sólo encajaba en el ir y venir de la sociedad de consumo (Debord, 2015).

2. 1970. Nuevos roles femeninos, mismas tradiciones

Irrumpe el decreto del Año Internacional de la Mujer (ONU, 1975) y se dan nuevas esperanzas para la transformación del papel del sector femenino. Sin embargo, más allá del reconocimiento a su papel en el ámbito productivo y el crecimiento de su presencia en las aulas universitarias, persisten los usos y costumbres para mantenerla como elemento de la reproducción y el cuidado de los hijos; aunque aparece enarbolando luchas parlamentarias y generando nuevas opciones, hay una agrupación falocéntrica del poder (Careaga y Cruz, 2006).

3. 1980. Rupturas históricas en la concepción del género femenino

La convulsión militar en América Latina, la Perestroika y la caída del comunismo provocan, en el mundo entero, un cataclismo ideológico que se une al pensamiento *new age* también apareado con el anuncio de los daños a la capa de ozono, el desastre nuclear en Chernobyl y la aparición del VIH-sida, llevan a la sociedad a recentrar su eje conceptual, la abstracción del mundo será a partir de ahora, con la idea de la aldea global (McLuhan, 1989), una contradicción y renovación constante. Habrá que deconstruirse para alzar nuevamente la marcha, una marcha diaria donde sólo la incertidumbre permanente resulta constante. El nuevo orden reclama que la mujer sea quien gobierne su cuerpo como principio del cambio.

4. 1990. Nuevas miradas tecnológicas, otros conceptos sobre el cuerpo

La última década del siglo XX lleva al frente la voz de los Estados Unidos de Norteamérica, la mercadotecnia asalta a cada ser humano y el orden tecnológico implica adquirir implementos que ayuden a vivir en la metáfora urbana (Lakoff y Johnson, 2017), lo que hace que la noción de género comience a cuestionarse. Un nuevo orden del cuerpo se presenta y los límites entre el cuerpo femenino y masculino se diluyen. Los derechos humanos abanderan la presencia de distintas manifestaciones entre los extremos. Queda una interrogante permanente cuando aparece el término “heterosexual”.

5. Prospectiva: 2000. Todo se mueve

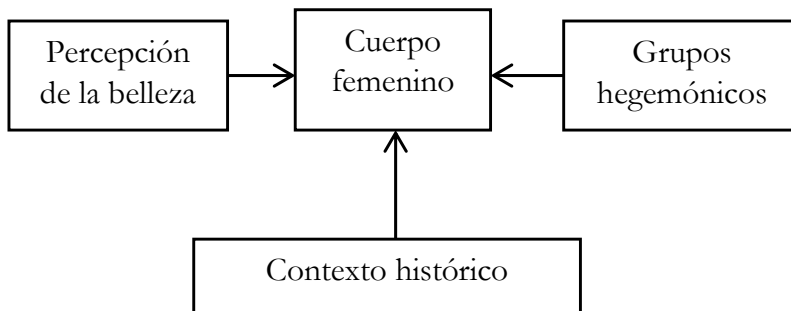
Transcurren los primeros diez años del nuevo milenio donde lo cotidiano va más allá de saber algo sobre el vecino del barrio. Las fronteras se difuminan con el internet; nuevas formas de avasallamiento ideológico se encuentran a la orden del día mientras la medicina se mezcla con la estética para crear cuerpos que superan toda fantasía. Ser mujer va más allá de la maternidad y la lactancia. Ser mujer es aprender a hacer haciendo un nuevo género y un nuevo cuerpo.

El espacio temporal ayuda a construir la perspectiva para acercarse a la percepción del cuerpo femenino, a la vez que considera la constante reformulación del concepto de belleza, abstracto, indefinido, moldeable. La influencia de grupos hegemónicos impone modelos de comportamiento para un producto específico. El control ejercido genera una forma peculiar de reproducción de modelos de personalidad, idealizaciones del ser en el momento histórico.

Esta perspectiva originaria no puede comprenderse plenamente si se contempla la belleza con ojos modernos, como ha sucedido en distintas épocas que han tomado por auténtica y original una representación clásica de la belleza que en realidad era ficticia, o producto de la proyección al pasado de una visión del mundo moderno (Eco, 2010: 39).

La propuesta consiste en formular un marco de construcción del cuerpo femenino relacionado con la belleza con base temporal (esquema 1).

Esquema 1. Proceso histórico para la percepción del cuerpo femenino



Fuente: elaboración propia.

Esta organización responde a lo que Maurizio Ferraris (2004) denomina condicionamiento histórico y existencial de todo nuestro conocimiento, que es, siempre y de cualquier modo, una interpretación que no alcanza la mujer objeto-sujeto, una idea dentro de una sociedad, por siglos, dominada y diseñada desde los distintos sentidos y nunca una objetividad final.

El siguiente movimiento retoma la perspectiva respecto a la percepción resultará de la interacción de elementos de la cognición y el resultado de observar la sociedad desde un ente individual, desde el YO (Ricoeur, 2006), desde el discurso íntimo y la percepción del mundo propio para entender el mundo externo. Al mismo tiempo que se condiciona por las relaciones sociales de clase por efectos de la identidad, los relatos y correlatos en efectos de los actos de habla en el fenómeno discursivo y las transformaciones cotidianas del medio ambiente realizadas por el hombre, conectadas a través de los medios masivos de comunicación, es decir, un continuum clase social-discurso literario-cultura popular.

RECONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD DESDE LO LITERARIO. VILLANÍAS DE LAS MUJERES HERMOSAS DONDE SEA QUE ESTÉN Y ESAS TRANSGRESORAS QUE NUNCA FALTAN

Nombres van, nombres vienen, pero en la memoria colectiva, en esa cultura popular mexicana permea el gusto por la creación del mito femenino, tal vez buscar la musa en donde el macho abre paz en medio del trajín diario, una añoranza permanente de un tiempo ilusorio representado en la literatura fuera de cátedra: el cómic centrado en la heroína femenina en México, impuesto desde la pluma de Yolanda Vargas Dulché a través de Editorial Vid —propiedad de su esposo Guillermo de la Parra desde 1956—, lleva de la mano al encuentro de los antivalores femeninos, aunque también habrá que señalar sus inicios con personajes que encarnan la sumisión y todos los clichés atribuidos a las mujeres.

Tal vez sin tenerlo como propósito, Vargas Dulché desde la editorial EDAR (después Vid) lanza una antiheroína, encarnación del mal con la fatalidad que acompaña a las mujeres bellas y ambiciosas: Rubí (Editorial Vid, 1963) toma por asalto las conciencias de los lectores de *Lágrimas, Risas y Amor*, revista que, semana a semana, sorprendía con las atrocidades de esta muchacha pobre que poseía la sagacidad de atreverse a irrumpir en las altas clases sociales a través de su cuerpo, instrumento único que vencía a los

hombres. El marco incomparable de una modernísima ciudad de México, apoya la provocación de lo prohibido desde un rostro angelical, que esconde los diabólicos planes de una jovencita decidida a salir adelante con lo único que posee: su cuerpo.

Más tarde, la rotundez de la carne, la mezcla exótica de piel morena y ojos azules llevan a los mexicanos a encontrarse con una belleza diferente, pero dueña del poder para despertar la pasión y “dar al traste” con la cordura masculina. Ahora es Víctor de la Parra el autor de *Rarotonga* (Editorial Vid, 1973). Casi diosa, gobierna una isla paradisiaca y seduce a cuanto hombre se cruza en su camino, con mayor razón si se trata de extranjeros debido a que en el momento que se lee, los lugareños resultan insuficientes. De nuevo, es el cuerpo de curvas pronunciadas, una boca carnosa, la melena ensortijada y una piel canela que acentúa unos enigmáticos ojos verdes que alejan a los hombres civilizados de las buenas costumbres. Es la danza —una evocación al pasaje bíblico de Salomé— que desquicia con sólo mirarla, el instrumento del mal de amores. Al mismo tiempo, es la repetición del enfrentamiento entre la civilización y la barbarie desde el acto casi caníbal de amar a una mujer descendiente de dioses afrocaribeños.

Según el Duque de Otranto, seudónimo de Carlos González López Negrete, cronista de sociales en la Ciudad de México, existían hacia 1950, 300 familias “bien” en este país, referenciado por Guadalupe Loaeza y Carlos Monsiváis.

Aunque muchas familias tenían antecedentes nebulosos, eran y son aceptadas porque algo las ha movido hacia la cúpula. Además, dice Loaeza, en *Manual la de gente bien* (1995), que esta lista se ha enturbiado porque la economía ha hecho de las suyas y a muchos sólo les queda el apellido, además arrimaron el federalismo presidencial que puso en escena otras personas con las que era necesario alternar aunque no tuvieran ni los hábitos ni la fisonomía requerida para la alta sociedad.

El término “gente bien” busca definir a aquellos que poseen las características que, idiosincráticamente, se relacionan no tanto con la posesión de bienes materiales, sino una cultura cosmopolita y rasgos calificados como bellos: los que tienen “clase”, “estilo”. Incluso alguien puede parecer sin ser de este grupo, por su físico, pero sus gustos y modales le delatarán. La gente bien convive y se reproduce con otra gente bien. Aunque después de la lucha armada de 1910, se codean con los aristócratas, las familias de los militares convertidos en políticos y el séquito que les rodeaba. Desde que don Porfirio Díaz se casó con Carmen Romero Rubio, ricos, gente bien y los poderosos convivieron y emparentaron con los 300. Tiempo después irrumpe el narco y el Duque de Otranto volvería a morir si presenciara tal desbarajuste.

En contrapartida con Rubí y Rarotonga, figuras del cómic, surgen las niñas bien. Quizá como eco de las familias poderosas en el México prerrevolucionario, la burguesía nacional está retratada en el libro así titulado, autoría de Guadalupe Loaeza (1987), única escritora que se adentra en las costumbres, siempre bien, de las jóvenes descendientes de las familias abolengadas del México pretérito que se resiste a caer en el olvido. En su libro *Las niñas bien* (1987), siempre están en medio de la civilización, esperan al hombre, niño bien, que les dará estabilidad económica, unos hijos hermosos y el refuerzo de la tradición, abolengo, heredad. La herramienta será la belleza salpicada con elementos civilizatorios como la escolaridad, los hábitos específicos de la gente pudiente y, por supuesto, el apellido que da un plus a la existencia donde los ricos son minoría fuertemente protegida. Las mujeres del pueblo no existen porque no tienen costumbres de la gente bien.

La vida real supera la creación literaria. Así, la subjetividad de la belleza y el cuerpo entran en conflicto cuando la naturaleza altera eso que creemos “normal”. Gaby Brimmer (México, 1947-2000) encarna la contraparte del canon, su voz apareció cuando rebasó los límites sociales incorporados a sus trastornos motores y se involucra en acciones para redirigir la educación de las personas con discapacidad motriz, no había parálisis en su cerebro, y con su máquina de escribir y la movilidad radicada en su pie, cursó una carrera universitaria. Gaby (En derecho, 2017: 18) se convierte en personaje literario desde su poesía:

Me gustaría decir en el final
que estuve agradecida
de poder ver, oír, oler, gustar y palpar
ante todo, y a pesar de todo,
desde este cuerpo inhábil,
y esta silla de ruedas,
haber sabido amar y razonar.

Las construcciones literarias de las mujeres son transformaciones de la realidad, como todos los personajes narrativos. En la obra de Brimmer está el movimiento de las ideas, un cuerpo con una trayectoria distinta. La diferencia une a estos personajes, unas desde su figura protagónica en el cómic, la otra, desde la voz en un cuerpo que no puede ser como la sociedad decide la normalidad. Todas transgreden.

LAS PROTAGONISTAS DE HISTORIAS REALES CASI FICTICIAS. LAS NIÑAS BIEN...
TRANSGRESORAS Y MAFIOSAS

Esteban David Rodríguez en *Derecho de sangre* (2005) delinea cómo, desde la época de la Colonia, algunas familias han ostentado el poder en México. Describe, desde una óptica semántica, la sustitución de la posesión de títulos nobiliarios por la investidura presidencial: la banda y silla presidencial equivalen a la coronación. Reyes sexenales, séquitos que obtienen beneficios y entonces se colocan en los sitios donde antes estaban los ricos que, cada vez, escasean más.

Paulina y Eugenia Castañón Ríos Zertuche se casaron con Alfredo y Gerardo Díaz Ordaz Borja, miembros de la familia presidencial (1964-1970). Paulina llevó la peor parte, porque según refieren fuentes, sobre todo las de espectáculos, su cónyuge era un hedonista, vivía por y para el placer con la venia de su padre, el expresidente.

Paulina soportó —con toda su elegancia— el romance escandaloso de Alfredito con una adolescente Thalía, entonces incipiente cantante y actriz, ahora casada con el magnate Tommy Motola. Después, bella y refinada, enfrentó el destino y se divorció. Así anduvo por el mundo de las socialités mexicanas hasta que a principios de 1993 de nuevo el ámbito presidencial la rodeó. No era ya la jovencita insulsa sino una mujer madura con mucho *charm* o encanto, con una coquetería que no rebasaba la decencia. En cierta reunión se encontró con el simpatiquísimo y regordete Raúl Salinas de Gortari. Para el año siguiente ya se encontraban casados. La boda fue sencilla, sólo los más allegados y entre ellos una española, María Bernal, amante de Raúl, quien la trajo a tierras aztecas con la promesa de matrimonio.

Sin embargo, la gran familia Salinas planteaba un guion diferente. Después vino un desfile de personajes que desafían al mismo Steven Spielberg: una vidente, un político asesinado cuñado de los Salinas, un diputado desaparecido o un esqueleto sembrado, por lo tanto, una tumba profanada, un subprocurador que cree en las palabras de la vidente, una familia de políticos que controla el país. Pareciera que, José Gil Olmos al publicar *Los brujos del poder: el ocultismo en la política mexicana* (Debolsillo, 2008), libro que dedica un capítulo a esta enumeración de personajes, decidiera burlarse de la realidad, pero describe todo al pie de la letra: ricos, poderosos y pobres construyeron un pasaje inigualable en la historia mexicana, sin luchas intestinas, sólo con la intención de salir bien librados.

Al lado de todos, la Bernal, cuyas memorias escribe en *Raúl Salinas y yo. Desventuras de una pasión* (Océano, 2000), ni muy guapa ni muy joven, se encontraba sola en el mar de la política mexicana, así que se aferró a la Iglesia Trinitaria Espiritualista, una mezcla de chamanismo y espiritismo que tiene distintas células a lo largo del país y en la que conocería a la que casi consideró su madre: Francisca Zetina, la Paca.

Francisco Ruiz Massieu, el político asesinado, esposo de Adriana Salinas de Gortari, es acribillado en la vía pública. El escándalo mediático se convirtió en “El escándalo”. Luego vino la configuración del hermano incómodo, cuando termina el imperio sexenal y llega otro partido al poder, entonces aparecen cifras: aproximadamente 120 millones de dólares en cuentas en el extranjero. De nuevo bella y elegante, Paulina soporta en Suiza el encarcelamiento por un mes. Corre el año de 1996, después llegaron las aclaraciones, su marido en la cárcel y el descrédito por todos lados o casi.

Resulta problemático para personas como Paulina vivir en un país como en el que nacieron. Rubia, bella, bien educada, de excelente cuna. Desconoce tal vez cómo se cocina un buen caldo; le choca —lo ha dicho— que exista la piratería porque daña el talento mexicano. Adora Nueva York y los cafetines de Buenos Aires. Sigue apoyando las causas nobles. La riqueza se torna problemática porque son pocos quienes la poseen, porque la riqueza, dicen, no conduce a nada bueno. Ella sonrío para la lente de los magazines *Caras*, *Quién*, *Hola* y *Vanity Fair México* y declara que no piensa en el amor por lo pronto, lo anterior en la inauguración de una exclusiva boutique en Masarik, al decir que únicamente “mis amores son mis nietos”.

Las buenas conciencias forman parte de las buenas familias o tal vez. Sara Cosío Vidaurri se catapultó a la fama cuando la prensa nacional dio a conocer que fue secuestrada por el terrible narco Rafael Caro Quintero (Monsiváis, 2009). Resultó una gran faramalla: vivían un tórrido romance; el encuentro de la plebe con la más pura aristocracia y polítocracia jalisciense. Esta niña bien huyó con el capo que había propuesto cubrir la deuda externa en la década de los ochenta. Sarita dijo, vía telefónica, que había sido plagiada. Cuando la policía irrumpe en el nido de amor, el hampón estaba desaparecido y dice la leyenda urbana que encontraron una nota firmada por la aristocrática dama donde decía: Muchas gracias por todo.

Caro y Sara viajan a San José, Costa Rica, en un jet propiedad de los hermanos Cordero Stauffer, de las Mejores Familias de Guadalajara. Allí, en las afueras de San José, comprada en 800 mil dólares al contado, los aguarda una finca con piscina, jacuzzi, casa de

huéspedes, cabañas. No es difícil ubicarlos: Sara Cosío le llama a su familia con frecuencia (Monsiváis, 2009).

El juego mediático y político gracias a la belleza de Sara Cosío Vidaurrri visibilizó un mundo que hasta ese momento parecía no existir: mucho capital proveniente del trasiego de droga inundaba el auge de grandes negocios y empresas que palpitaban con muchos dólares. Las palaciegas mansiones de agricultores que, con esa cara de sencillez y con agrestes costumbres o como califica la gente bien “con cara de pueblo”, llenaban algunos rincones apartados de la provincia o el centro neurálgico de la capital mexicana. El desenlace es la aprehensión de Caro Quintero, mientras que la niña Cosío reinicia sus actividades sociales. La vida no se detiene más allá de la nota roja. La belleza y el poder que refleja la belleza de esta mujer hicieron que el bandido se convirtiera en antihéroe. La escena en una gran producción que sobrepasaba cualquier filme o telenovela mexicana. De nuevo, la figura femenina enmarcaba la acción del hombre.

CRIATURAS FEMENINAS NOCTURNAS QUE PUEBLAN EL CINE, LA TELEVISIÓN, QUE SE METEN A LA CULTURA POPULAR

El documental *Bellas de noche* (Cuevas, 2016) trajo a la actualidad el término vedette, esa mujer que baila, canta y actúa con diminutos atuendos que permiten mostrar pechos desbordados, cinturas brevísimas, caderas donde se perdían las miradas masculinas de aquellos asistentes al cabaret, el cine o el teatro. Vedette iniciadora de sueños lúbricos. Vedette significa ligarse al comercio de la carne exclusiva para compradores de gran alcance, inclúyanse empresarios, políticos, narcotraficantes. Aunque el Diccionario de la Real Academia Española reduce el efecto de esta figura al sustantivo que designa a la artista principal en un espectáculo de variedades, en el México de los años setenta y muy entrados los ochenta, las vedettes dominaron el cine, el teatro de variedades y los medios impresos como la revista de política *Impacto* o el periódico amarillista *Alarma*, ambas publicadas por editorial Yergo, con basta circulación. Aunque la primera se encargaba del análisis político y la otra, de notas policíacas, sazocaban sus páginas con bellezas del centro nocturno o con alguna figura del espectáculo de moda.

Los atributos físicos femeninos se exaltaron en el cine de ficheras. Género cinematográfico caracterizado por secuencias de desnudos femeninos, escenas de *soft* porno y la presentación de las vedettes de moda Lyn May (México, 1952), Rossy Mendoza (México, 1950), Princesa Lea (Canadá, 1950), Telma Tixou (Argentina, 1944) y muchas más inundaron la escena del teatro de burlesque y el centro nocturno. Además aparecieron mujeres como Olga Breeskin (México, 1951) y Gina Montes (Brasil, 1944) que mantuvieron contacto entre el cine, el centro nocturno y la televisión en horarios calificados como familiares. Asimismo, aparece una figura que reúne el cine, el personaje de cómic y el centro nocturno: Gloriella (México, 1953).

Figura emblemática del espectáculo frívolo, proveniente de los estratos más pobres de México, con una historia nebulosa que involucra prostitución, persecuciones y finalmente el éxito, la conducen a convertirse en gran figura del espectáculo nocturno y posteriormente protagoniza *Rarotonga* (Raúl Ramírez, 1977). Filme inspirado en el personaje de cómic homónimo y en el que el pueblo conjuga fantasía y realidad para despojarla de todo rastro humano y canonizarla en la figura exótica creada por Vargas Dulché. Su mérito en el escenario fue desnudarse totalmente y proseguir con su actuación, su danza:

En la vida de Gloriella hay muchas elipsis, varios silencios. Se sabe que nace en el estado de Colima en el mes de abril de 1952. Desde muy joven, trabaja como bailarina en teatros y cabarets. Pasa una temporada en los Estados Unidos y en Tijuana. A fines de los años sesenta se integra al elenco del teatro Iris, dentro de una compañía de burlesque en la Ciudad de México. Según algunas publicaciones de la época, es la primera bailarina que queda completamente desnuda y el show continúa. Antes de ella, las bailarinas se quitan la última prenda justo antes de acabar su número dejando a los espectadores con una visión efímera de su desnudez, antes de que se apaguen las luces. Esa situación la recrea Alberto Isaac en su película *Tivoli* (1974): unos espectadores llevan linternas para tratar de ver algo una vez que se han apagado los reflectores, pero aún no se cierra el telón (Román, 2005).

Después llega un hombre muy rico que la convierte en su esposa, ella desaparece de los reflectores y años más tarde, muere asesinada en su estado natal Colima. En ese lapso, Gloriella promueve los negocios inmobiliarios, la creación de centros nocturnos y otras fuentes de empleo. El baile, su espectáculo en el teatro del mundo fue interrumpido por un misterioso asesino. Gloriella-Rarotonga vive en el olimpo de la cultura popular.

ELLAS SABEN LO QUE TIENEN: AUTODOMINIO DEL CUERPO FEMENINO

La sala de cine se encuentra abarrotada por un público ansioso de admirar en la gran pantalla a dos mujeres cubiertas de mexicanidad: Sara García (México, 1895), la abuelita del cine mexicano, y Meche Carreño (México, 1947), símbolo sexual de la década de los setenta. Ahí están en una escena memorable en la película *La inocente* (Rogelio A. González, 1972): Constanca, jovencita con discapacidad intelectual y un cuerpo lleno de curvas y capaz de despertar las bajas pasiones en el galán de la cinta, seduce a todo México mientras su abuela llora porque el cuerpo condena al suplicio a la ingenua jovencita.

Meche Carreño resulta un hito en la serie de mujeres que entregaron su cuerpo y su rostro a la actuación en México. Lejos de los estereotipos de las rubias con grandes melenas de rizos estandarizados, esta mestiza mostraba sus atributos físicos en los diferentes filmes que tuvo a bien protagonizar. Nada fácil resulta capitalizar los atributos, convertirse en estrella desde la casa productora de su esposo Lorenzo Zakani, en *Damiana y los hombres* (1967), *Sangre enemiga* (1971) y *La choca* (1973) provocan la glorificación de su cuerpo, su cadencia al caminar, además de provocar abiertamente al espectador cuando se mostraba desnuda con total naturalidad, según narra la actriz Josefina Echánove:

Echánove describió a la también protagonista de *Damiana y los hombres* (Julio Bracho) como “la sensualidad en dos patas: ella era una mujer belleza mexicana, audaz, atrevida y con un cuerpo hermoso”: comentó la intérprete. Asimismo, dijo que su encanto provenía de ser lo que se conocía como “la ingenua perversa” para la cual, el sexo era algo natural, “una cosa no muy planeada o pensada” (Corre cámara, 2018).

Parece paradójica, sin embargo no lo es. Ella irrumpió en la imaginación en tanto, construcción de imágenes del mexicano promedio para perseguirlo en sueños intranquilos. Sorprendió con su piel morena, senos que fueron calificados como provocativos ¿animismo? El proceso de Carreño en actriz principal de intrincados argumentos plagados de desnudos y danzas soft porno, va desde la fotografía que nomás quiere encandilar lectores y la ingenuidad con la que se descubre el talento de producir una industria de la carne.

Con la misma audacia de las vedettes, Meche Carreño hace de su cuerpo una industria que pareciera provocar la desesperación de los cinéfilos clásicos, captura un público ávido de escaparse de una cotidianidad dolorosa, una pobreza cabalgante y la corrupción política cada vez más audaz: el cine de ficheras¹ se apodera de la cartelera, Meche se entroniza como la antecesora de las mexicanas que enseñaban más allá del escote y ahora son las bailarinas, las reinas de la noche en los centros nocturnos de la capital, que sacuden a ritmo de sus caderas y la desnudez inmediata entre chistes y el doble sentido. El doble sentido que tomaba la cultura mexicana en una realidad económica donde sólo la oscuridad de una sala cinematográfica aliviaría el fin del sueño mexicano, con un nuevo concepto de belleza femenina cubierto de lentejuela, labios brillosos, mucho silicón, al menos hasta que apareciera la leyenda FIN.

OTROS TIEMPOS, OTRAS MUJERES QUE ROMPEN EL CANON DE BELLAS DE NOCHE

La mujer debe ser inmóvil para ser bella, o si se mueve, que sea como dice el refrán mexicano: “si como lo mueve lo bate, qué sabroso chocolate”. Existen mujeres que sorprenden porque sus logros van por una estética lejana de los volúmenes a los que siempre exhibían el cine o la televisión. El deporte es un campo que la tradición insiste en alejar del género femenino. Aquella que osa incorporarse en alguna disciplina donde sean necesarios músculos, ferocidad, ataque, vigor, sudor, cero maquillaje y liderazgo hará levantar las cejas en un gesto de suspicacia ¿de verdad es mujer? Una mujer debe ser bonita, coqueta, bien peinada, bien vestida. Ocurre que en el ámbito deportivo, no todas las mujeres reúnen estas características.

Soraya Jiménez (México, 1977-2013). Representante de México en la especialidad de halterofilia, esta mujer sorprendió a todos al ganar la medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Sidney 2000. Su rango de levantamiento oscilaba entre 150 a 222.5 kilogramos, peso que la coloca como la primera mexicana con medalla de oro en este deporte. La ostentación de fuerza y músculo queda reservada para la semántica masculina; sin embargo, esta atleta demostró que un cuerpo femenino tiene la

¹ *Bellas de noche* (1974) y *Las ficheras* (1976), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado, iniciaron la corriente del cine de ficheras, cabaret y albuces. A diferencia de sus antecesoras, las rumberas, estas nuevas “damas de la noche” aprovecharon las facilidades otorgadas por las autoridades fílmicas para prodigar desnudos y palabrotas (ITESM, 2001).

capacidad de realizar proezas no catalogadas para su género. Situación discutible. Ella no poseía el magnetismo sexual de Lyn May o Meche Carreño, al contrario, suscitaba comentarios socarrones acerca de su aspecto cercano a lo varonil.

En las redes sociales aparecen comentarios sobre el aspecto de las deportistas:

Hay algo que nosotras —las que nos gustan las mujeres— sabemos distinguir y más o menos, como que nuestro buen ojo nos dice que estas mujeres deportistas son lesbianas. Yo aseguro lo son: primero todas tienen un aspecto rudo, no se maquillan, les gusta la adrenalina, son aventureras y tienen un físico algo masculino [...] Soraya Jiménez: se me hace también como que muy tosca y se ve que es cero femenina, y como que no se atreve a salir del closet (Yahoo noticias, 2009).

Esta aseveración refleja el pensar y la conceptualización a partir del aspecto de esta mujer que, sin duda, dejó un precedente para todos los seres humanos.

Ana Guevara (México, 1977). Atletas de grandes logros en diferentes escenarios: Juegos Olímpicos de Atenas 2004, Copa mundial de Atletismo 2003, Juegos Panamericanos 1999, 2003, 2007, sorprende por su velocidad y dinamismo. Ahora se desenvuelve en la política. Ambas actividades ligadas al esquema masculino. Una mujer cuyos rasgos resultan lejanos al concepto tradicional de la belleza y la sensualidad que se atribuyen dentro de la cultura popular. Además, su disciplina implica movimiento y velocidad, una zancada que requiere de un calzado especial lejano al zapato de altas plataformas, sus pantaloncillos dejaban ver piernas musculosas, cierto eran largas como de modelo de pasarela sólo que en esta mujer implicaban velocidad, fibra, mucho movimiento.

Pocas veces una mujer había paralizado casi en un 100% al país durante la final olímpica de Atenas. Ana atrajo la mirada de los mexicanos, tanto de los que estaban en Atenas como los que se quedaron en casa. Ana, sin emplearse a fondo, avanzó a cuartos de final con crono de 50:93 segundos, para pasar en primer lugar de su heat (Comité Olímpico Mexicano, 2018).

Jiménez y Guevara quedaron en la voz popular en su categoría de atletas, se recuerdan sus logros pero su figura no puede catalogarse dentro de lo femenino. Soraya Jiménez era demasiado gruesa para ser mujer y Ana Gabriela Guevara demostra-

ba poderío en su carrera y un abdomen con músculos marcados. Ningún rasgo para inscribirlas en el sexo débil.

NUEVO MILENIO Y LA CAÍDA DEL GÉNERO ABSOLUTO, PURA TRANSFORMACIÓN

Mitos del milenio: El fin del trabajo y los nuevos profetas del apocalipsis (Rojas, 2004) señala esa oportunidad maravillosa que tuvo la humanidad de ver florecer acciones inesperadas que transformaban paradigmas, traían a nueva cuenta viejos teoremas y soltaban las riendas para la creación de otros niveles de convivencia en la amplia gama de manifestaciones de ser hombre y ser mujer. La teoría darwiniana de la evolución presenta un sesgo sexista que antes no se había señalado al determinar que la mujer no completa su evolución (Errázuriz, 2012). Ya los dibujos animados habían hecho su parte cuando acostumbraron al espectador a convivir con seres de naturaleza alterada, por accidente, magia o efectos del universo, la televisión y los medios impresos dejaron deambular personajes mutantes como las *Tortugas Ninjas* (Mirage Studios, EUA, 1984).² También oriente aporta *Ranma 1/2*, un manga creado por Rumiko Takahashi (Editorial Shogakukan, Japón, 1987) cuyo joven protagonista cambia de género al contacto con el agua, pues es víctima de un hechizo. Sean estos dos elementos un ejemplo para representar la significación del cambio de lo establecido. Las tortugas ninja combaten el mal desde las alcantarillas de Nueva York, mientras que el joven Ranma vive las vicisitudes de la tradición y sus constantes cambios no sólo de género, sino de sexo.

La corporeidad femenina a partir del año 2000 movilizó el pensamiento y su estructura hacia nuevos horizontes. Al igual que el cuerpo masculino, el femenino incluyó en su esquema todos aquellos implementos tecnológicos que le permitiesen desplazarse en el autogobierno. El nuevo milenio exigía que los antiguos parámetros fueran flexibles y tomaran algo más que la naturaleza. La industria de los medios de comunicación promovió este cambio en el mundo del espectáculo, recinto idóneo para las variadas concepciones del cuerpo de la mujer.

² Personajes identificados con las siglas TMNT (Teenage Mutant Ninja Turtles) fueron publicados por Mirage Studios en 1984 y creación de Kevin Eastman y Peter Laird. Narra la historia de cuatro tortugas adolescentes que son afectadas por una sustancia radioactiva que transforma su organismo para adquirir rasgos antropomorfos. Poseen una gran inteligencia, así como desarrollan habilidades en las artes marciales (History Channel, 2018).

Francis, *la ilusión hecha mujer*. José Francisco García Escalante o Francis (México, 1958-2007) fue el primer transformista mexicano que capitalizó el travestismo en el teatro de variedades de este país, con sus representaciones de cantantes y actrices logró colocarse en el gusto del público que en cada temporada abarrotaba los teatros donde presentaba su espectáculo, cuya calidad era comparable a los presentados en Broadway.

Su picardía y desenvolvimiento en el escenario, así como su vinculación empresarial permitieron que ingresara a la televisión abierta primero, posteriormente en la televisión de paga donde podía expresarse sin censura con el uso de un vocabulario soez pero caracterizado por la ironía y el juego de palabras de doble sentido. Su eslogan, *la ilusión hecha mujer*, puede considerarse un logro en medio del machismo que hasta la fecha sigue poblando el imaginario popular, pero que ante su presencia se mantuvo en silencio. Así, este personaje expresaba las palabras “joto”, “puto”, “mayate” de connotación homosexual en el español mexicano dentro de su show.

En Campeche, su estado natal, existe un recuerdo grato de él, incluso señalan que resulta un ejemplo de laboriosidad y liderazgo. Opinión que manifiestan sus familiares, las autoridades y la población en general. ¿Dónde quedó la masculinidad exacerbada que acompañaba a cada varón mexicano? Francis, desde su figura femenina que mantenía en silencio a Francisco, jamás ocultó su gusto por manifestarse mujer dentro y fuera del escenario (Chapoy, 2016).

Su personaje traspasó las fronteras teatrales para incorporarse a la realidad empresarial del *show bussines* al mismo tiempo que impactaba en la cultura popular, puesto que la venta de sus videos y el *rating* generado en cada presentación televisiva así lo comprueban. Shows travestis hay muchos, Francis, la ilusión hecha mujer, sólo será el hombre que se manifestó en femenino precediendo todos aquellos movimientos que buscan la reivindicación de la diversidad sexual cuando, ya en sí mismo, el sexo es diverso.

Paola Durante, edecán y reclusa, una transformación. En un popular programa de revista y concursos de la televisión mexicana encabezado por Paco Stanley (México, 1942-1999), aparecía en plan de edecán una chica casi transparente de nombre Paola Durante (Uruguay, 1975). Corrían los últimos años de la década de los noventa. Como se acostumbra, portaba diminutos atuendos y se caracterizaba por sus grandes ojos claros y el toque exótico que da el origen extranjero.

Paco Stanley es asesinado en un caso que se vincula al narcotráfico. El suceso es cubierto por los medios y varios personajes resultan involucrados. Entre ellos Paola y el patíño de Stanley, Mario Bezares, quienes son reclusos en la penitenciaría hasta que se aclararon los hechos, en tanto eran señalados cómplices de asesinato. “Luego se vinculó al narcotráfico, hecho que explicaba su muerte como un ajuste de cuentas con el cártel de Colima. También se relacionó amistosamente con Amado Carrillo 'El Señor de los Cielos', ya que Stanley amenizaba algunas de sus fiestas” (*El Universal*, 7 de junio de 2017).

El proceso llevó varios años, Paola Durante resultó inocente, pero este capítulo en su vida sirvió para que los diferentes medios de comunicación centraran su atención en su entonces frágil figura. Había cambiado el brillo de su mirada, incluso su amplia sonrisa estaba casi congelada. Desapareció algún tiempo y a su regreso, apareció con atuendos más diminutos y atributos, además ofrecía sus servicios de acompañante y bailarina a través de una llamativa transformación de glúteos, pecho y dentadura.

Un aumento de busto y una cirugía en el rostro literalmente la convirtieron en otra mujer, estos son los únicos cambios que ella acepta haberse realizado. Respecto a la cara, dice que fue más por cuestiones de salud que estéticas, aunque lo cierto es que su nariz, boca, pómulos y barbilla lucen muy distintos (*El Universal*, 24 de marzo de 2009).

Estos cambios no son sólo físicos, pues incluyen el posicionamiento de esta mujer para el control de su cuerpo, ella administra sus recursos corporales y los reconstruye a partir de la ciencia médica; y es desde ella misma, su fuente de empleo, su empresa. Quizá en algún tiempo la calificaron de “reclusa del placer”, a la vez que se desempeñaba como bailarina en algún *table dance* de la Ciudad de México. Ella muestra el cambio tecnológico en los nuevos atributos con los que comercializa desde su persona, su control corporal. El nuevo cuerpo femenino va más allá de la estructura ósea y muscular.

REFLEXIONES FINALES

La temporalidad analizada implica el supuesto de transformaciones sociales para la mujer. Desde la década de 1960 hasta entrada la primera década del 2000, el

posicionamiento del sexo femenino se circunscribe a su función reproductiva, pero también a la manera en que la idea de su cuerpo se transforma. La literatura, el cine y otras manifestaciones culturales provocan el establecimiento de parámetros entre la realidad y la ficción. La mujer que controla, fuerte, con liderazgo, abandona su nicho de ser idolatrado y, muchas veces, manipulable para convertirse en transgresora y, por lo tanto, no apta para portar los atributos que se le consideran connaturales: bella, débil, silenciosa, madre.

Aquella que osa presentarse diferente se descalifica. La que muestra su cuerpo, también. El discurso social que retrata el cine o la literatura implican las voces de lo que pretende ser popular. Rubí, Rarotonga, las niñas bien se entronizan en el colectivo para decir que las mujeres pueden llegar a controlar al hombre desde sus atributos, desde la belleza que daña como en los dos primeros casos o enriqueciendo con sus virtudes y buenos modales en la creación de Loeza.

El deporte “rudo” sigue siendo terreno vedado para el cuerpo femenino, puesto que las mujeres integradas a esta actividad son expulsadas del paraíso conceptual de “lo bello”. La belleza en cada época varía, entra en cánones que homogenizan determinadas tallas, determinados rasgos. Soraya Jiménez y Ana Gabriela Guevara representan la antítesis femenina, en tanto Gaby Brimmer no puede tocarse porque es tabú en sí misma al poseer discapacidad y un pensamiento libre.

El caso de las niñas bien atañe la vida política. Hombres que dirigen instituciones buscan coronarse con un apellido que les otorgue historia, linaje. Ser bella y rica en un país de pobres implica sacrificio. Lo patenta la vida de Paulina Castañón, ligada a dos familias presidenciales tristemente célebres: Díaz Ordaz y Salinas de Gortari. Con Gustavito Díaz Ordaz vivió la deshonra cuando se involucra con una jovencita aspirante a actriz y es abandonada en el desierto de las socialités engañadas. Posteriormente, en su papel de madura interesante, liga a Raúl Salinas de Gortari y es detenida en Europa con demasiados documentos falsos y es acusada de fraude. Castigada, humillada, engañada. No fue educada para tales bajezas. Tal vez en algún momento descubra si el castigo que sufrió por parte de los mexicanos se debió a pertenecer a una de las familias más encumbradas del país o por ser rubia, bonita y también rica. La historia tiene la palabra.

Las vedettes, catalogadas “bellas de noche”, hacen del pecado una profesión, llevan a los hombres a la perdición desde la desnudez impúdica a través de las pantallas cinematográficas. Son ellas, y solamente ellas, quienes provocan el declive del cine

nacional aunque la economía se desmoronara. Ellas, las bailarinas —que además cantan y actúan— libran la batalla por conservar su autonomía, hacer valer su cuerpo desde su cuerpo. Capitalizan de manera efectiva la valía que el poderío masculino otorga a sus caderas, suministran placer desde la administración de sus recursos. Malas que se caen de buenas y se convierten en empresarias. Aunque luego se vuelvan objetos de culto en documentales que alaban sus pasados tortuosos.

El 2000 era un año temido por la sabiduría coloquial. El mundo sigue y ante nuestros ojos aparecen nuevas entidades que antes se ocultaban, se conocían sin pronunciarse. Francis irrumpe en la conciencia del macho mexicano sin enfrentarlo. Dice aquí estoy, se muestra, no presume. Baila, canta, divierte, abreva de la tradición para ridiculizar la realidad política y social. Desde las plumas, las telas brillantes y las candilejas, critican el contrasentido del macho pero también lo invita al gozo. Es el nuevo género que no necesita reivindicaciones.

Los medios de comunicación producen historia. Podemos presenciar una guerra, protagonizar una boda o estar en medio de una pasional escena sexual en alguna parte del mundo lejana a nuestro entorno. Paola Durante transformó su estatus decorativo en televisión al ser protagonista de un drama policiaco en donde se incluyeron tantos estratos sociales como versiones del crimen en el que fue involucrada. Transcurrieron los años y tal como dice el encabezado de una nota periodística sobre ella, pasó de caminar en los pasillos de la cárcel a la mansión Playboy. Se desconoce cuál de estas situaciones es peor.

Con el paso del tiempo, Durante transforma su cuerpo y rostro, abandona su adolescente sonrisa con dientes enormes para mostrarnos una delineada dentadura, un mentón delicado, un cuerpo que se ofrece como mercancía para los siempre anhelantes hombres. Aquellos que buscan consuelo del triste devenir que les toca enfrentar, encuentran en Paola Durante el ejemplo de la transformación, desde la víctima hasta la promotora de una imagen reconstruida, y finalmente, una lectura de lo que el nuevo cuerpo femenino puede expresar. Nuevo milenio podrá significar nueva expresión de otro género que ya no incluye valores absolutos e inamovibles. Todo se transforma. El caos ordena al universo.

REFERENCIAS

- Bernal, M. (2000). *Raúl Salinas y yo. Desventuras de una pasión*. México: Océano.
- Calzada, M. (2000). *Yo no sé caminar, sé volar. Biografía de Gaby Brimmer*. México: UAM.
- Careaga, G. y Cruz, S. (2006). *Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Chapoy, P. (Productor) (2016). *La historia detrás del mito*. Francis, la historia detrás del mito [programa de televisión]. México: TV Azteca.
- Comité Olímpico Mexicano (2018). *Historias olímpicas*. Recuperado de: www.com.org.mx [consultado el 12 marzo de 2018].
- Corre cámara (s.f.). Recuperado de: www.correcamara.com.mx [consultado el 20 de abril de 2018].
- Debord, G. (2015). *La sociedad del espectáculo*. Venezuela: Ediciones Naufragio.
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Italia: Debolsillo.
- El Universal* (2019, 24 de marzo). Paola Durante, de los pasillos de la prisión a la casa de Playboy. *El Universal*. Recuperado de: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/422815.paola-durante-de-los-pasillos-de-prision-a-la-casa-de-playboy.html> [consultado el 6 de diciembre de 2017].
- En Derecho (2017). Guía sobre la diversidad funcional. CPTSPR, Comisión permanente de Acción Social para la defensa de los Derechos Humanos y la Inclusión. Junio, 2017, 1-25, Puerto Rico.
- Errázuriz Vidal, P. (2012). *Misoginia romántica psicoanálisis y subjetividad femenina*. España: Sagardiana: Universidad de Zaragoza.
- Foucault, M. (2017). *Discurso y verdad. Conferencias sobre el coraje de decirlo todo*. Argentina: Siglo veintiuno.
- History Channel (2018). *Tortugas ninjas*. EUA.
- ITESM (Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey) (2001). *Cine mexicano*. Recuperado de: cinemexicano.mty.itesm.mx/ficheras.html [consultado el 15 de noviembre de 2017].
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. España: Cátedra.
- Monsiváis, C. (2009). *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. México: Era.
- Pineda, C. (2017, 7 de junio). Paco Stanley, 18 años de su asesinato. *El Universal*. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/farandula/2017/06/7/paco-stanley-18-anos-de-su-asesinato#imagen-1> [consultado el 3 de diciembre de 2017].

- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, México: Siglo veintiuno.
- Rojas, M. (2004). *Mitos del nuevo milenio: el fin del trabajo y los nuevos profetas*. Argentina: Fundación Cadal.
- Román, E. (2005). *Se llamaba...Gloriella*. Recuperado de: www.cinefagia.com [consultado el 16 de abril de 2017].
- Yahoo (s.f.). Recuperado de: mx.answers.yahoo.com [consultado el 10 de junio de 2009]

LA DÉCADA DEL SETENTA EN MÉXICO. REPRESENTACIÓN DE LA PROSTITUTA EN EL CINE DE FICHERAS

Tania Betzabel García González

INTRODUCCIÓN

En todos los campos de expresión cultural y artística, la sexualidad femenina ha sido un vehículo de representación que ha gestado respuestas determinadas por el tiempo y el espacio. Es decir que, hablar de mujeres desnudas o sobre la sexualidad encarnadas a través de la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía o el cine obliga a comprender el contexto social, cultural, económico y político de la sociedad en que surgieron. Con ello se entiende que las manifestaciones artísticas no son hechos aislados, sino formas de expresión para hacer resistencia o fijar formas de pensamiento, valores, características de una cultura.

Partiendo de dicha relación, este trabajo tiene varios objetivos; el primero: exponer el contexto político, social y económico del México de los años setenta, periodo en el que la industria cinematográfica nacional produjo películas de bajo presupuesto conocidas como cine de ficheras. Para algunos, un periodo de decadencia en el cine nacional después de haber experimentado la llamada Época de Oro. El segundo objetivo: analizar, a través del enfoque de género, cómo el cine funciona como un medio para la circulación de ideas que construyen lo femenino y lo masculino desde la dimensión simbólica. El tercero y último: analizar, mediante el mismo enfoque, el estereotipo de la prostituta según la mirada del cine de ficheras. En particular en la película *La vida difícil de una mujer fácil* (1977) dirigida por José María Fernández Unsáin y protagonizada por la actriz Sasha Montenegro.

LA DÉCADA DEL SETENTA EN MÉXICO. CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO Y ECONÓMICO
DONDE TOMA AUGE EL CINE DE FICHERAS

Quienes tengan más de medio siglo de edad recordarán con precisión estos años difíciles en la historia del país, caracterizada por una serie de hechos dolorosos en la memoria colectiva. La década inicia con la asunción en la presidencia de Luis Echeverría, secretario de gobernación del anterior sexenio encabezado por Gustavo Díaz Ordaz, responsable ante la historia, de la masacre estudiantil de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, hechos sobre los cuales existen testimoniales, libros y películas que dan su versión.

En el ambiente mexicano hay una atmósfera de optimismo público, que difiere del ánimo en muchas capas sociales: todavía están frescas las imágenes de la represión y matanza de jóvenes, que empañaron la imagen internacional de un país que quiso enviar señales de modernidad con la organización de dos eventos de repercusión mundial: las olimpiadas de 1968 y el campeonato de fútbol en 1970.

En la evocación —e investigación de tal tiempo— se construyen lapsos de ruptura, confrontación, búsqueda. Los jóvenes iniciaron un movimiento de alcance planetario, nacido en las quejas y protestas parisinas. Los chavos franceses prendieron la mecha, y otros más intentaron demoler los muros de lo establecido y prejuicios al ritmo del rock, la psicodelia, desacuerdos contra la guerra (particularmente de Vietnam) con un eslogan insignia: amor y paz.

El recuerdo de la anterior década de los sesenta fue decisivo para la continuidad axiológica de un mundo mejor. Aún era influyente el triunfo de la Revolución cubana en toda América Latina, pues origina el surgimiento de guerrillas izquierdistas en varias naciones, lo cual abre una confrontación con los poderes establecidos, muchos de ellos auspiciados por los centros económicos internacionales.

Una lucha ideológica y bipolar entre dos potencias: Estados Unidos y la Unión Soviética fisura anhelos, desafía perspectivas y abre cauce a luchas fratricidas. Las dictaduras de Argentina, Uruguay, Chile, Paraguay, Bolivia, Nicaragua, Brasil, Venezuela, República Dominicana, Haití, entre otras, tienen esa vertiente: la resistencia a un modelo de explotación, escasas libertades y la renuencia a la implantación de la causa comunista, cuyos peligros al expandirse en nuestro continente son el brote de inconformidades, asesinatos, desapariciones y exilios.

México era visto como un remanso en América, pues todavía en la década que analizo, gozaba de un crecimiento económico estable y el país era apreciado en el mundo por su política de respeto a la autodeterminación de los pueblos (consecuencia de la doctrina Estrada, que durante muchos años fue la divisa exterior) y de asilo. Recuérdese a toda la inmigración europea, en especial la española republicana, que perdió con la dictadura de Francisco Franco y encontró aquí condiciones fundamentales de tranquilidad y respeto.

La década de 1970 también es receptora de una generación de intelectuales, políticos, artistas, periodistas, cineastas y profesores universitarios que no hallaron cabida en sus países por razones ideológicas y profesionales.

Luis Echeverría inició su periodo con una actividad inusitada: quiso enganchar directamente con los jóvenes, como medida para atenuar o borrar su papel como represor del 68. Por eso, también buscó el influjo de un grupo de intelectuales, como Carlos Fuentes y Daniel Cosío Villegas, para enviar una idea pública de diálogo y tolerancia. Incorporó a muchos jóvenes al gabinete, amplió el presupuesto a las universidades públicas y creó numerosas instituciones educativas.

Sin embargo, el 10 de junio de 1971, todavía con los resabios del 68, es sangrientamente reprimida una protesta estudiantil por un grupo paramilitar denominado Los Halcones. Ese hecho quedaría registrado como *Jueves de Corpus* o “halconazo” y marcó el sexenio.

Echeverría desplegó una inusitada actividad internacional: viajó por todos los continentes, tuvo cercanía con Cuba y Chile (en tiempos de Salvador Allende y la Unidad Popular, primera experiencia socialista por la vía electoral), pero en lo interno fue contrario: combatió a las guerrillas de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, profesores guerrerenses; se enfrentó a los empresarios (uno muy importante, Eugenio Garza Sada, fue asesinado en 1973 por la Liga 23 de septiembre, grupo guerrillero urbano), tuvo discrepancias con el director de *Excélsior*, Julio Scherer García, echado del periódico por instigaciones oficiales: fue un suceso que lo identificó como intolerante y poco respetuoso de la libertad de prensa. Ese grupo de periodistas expulsado fundó en 1976 el semanario *Proceso* (Ramírez, 1994).

Tantas confrontaciones internas se sumaron a otra vicisitud externa: la inestabilidad en Medio Oriente, que provocó alzas incontroladas en el precio del petróleo y una crisis en las cuentas públicas. Para sostener el gasto presupuestado, abandonó el tipo de cambio del dólar establecido dos décadas antes, de 12.50, y pasó a 25 pesos. Tal desbarajuste

acrecentó la deuda externa, de 6 mil a 20 mil millones. Así terminó su sexenio y heredó el caos a José López Portillo, primer secretario de Hacienda en asumir la presidencia de México (Ramírez, 1998).

Como dato adicional: en tiempo posterior, el gobierno de Vicente Fox (2000-2006) fundaría una suerte de comisión de la verdad sobre esos acontecimientos, acusaría a Echeverría, quien purgó arresto domiciliario temporal por la “desaparición forzada del activista político universitario Héctor Jaramillo, así como de los delitos de genocidio y homicidio” (*El país*, 30 de junio de 2006). Era la primera vez que la justicia mexicana ordenaba el arresto de un expresidente, pero pronto fue exonerado por un juez debido a la prescripción del posible delito.

Habrán quienes digan que Echeverría acertó en algunos aspectos, como la orientación del gasto público con cierto sesgo nacionalista: decuplicó “los recursos públicos destinados al desarrollo rural, de seis mil millones de pesos en 1970 a más de 60 mil millones en 1976” (Martínez, 2017: 765). Hubo más obras de irrigación. Aumentaron los precios de garantía agropecuarios. Emuló a Lázaro Cárdenas con una gran reforma agraria. Fundó instituciones dedicadas a la construcción de vivienda popular, salud y seguridad social. Sin embargo, dejó a México en desorden político, social y económico.

José López Portillo no fue muy distinto, aunque con otros claroscuros. Candidato sin oposición, pues el único partido con registro, el PAN no presentó aspirante a la presidencia. Durante el sexenio 1976-1982 continuó el endeudamiento externo, que ató el bienestar general a una inflación galopante. Pero se abrió el sistema político a la disidencia, pues con Jesús Reyes Heróles al frente de la Secretaría de Gobernación, se propuso la primera gran reforma política, que permitió la presencia pública de organizaciones clandestinas, como el Partido Comunista Mexicano, y la normalización de sus actividades políticas.

En los hechos, este acontecimiento marca el inicio de la transición democrática, muy larga, pero que ha cambiado la faz antidemocrática, autoritaria del régimen que gobernó durante siete décadas a nuestro país. Muchos aspectos actuales son resultado de esa reforma. Baste señalar: los diputados plurinominales, que ahora han perdido vigor, en las postrimerías de los setenta, posibilitaron la presencia legislativa de organizaciones guerrilleras y campesinas en el Congreso Federal. Tal fue una transformación radical del sistema electoral mexicano porque, además, se abrieron espacios radiofónicos y televisivos, antes restrictivos y monopolizados.

José López Portillo (casado en segundas nupcias con Sasha Montenegro, una de las actrices señeras del cine de ficheras) despertó esperanzas nacionales cuando anunció el descubrimiento de grandes yacimientos petroleros en el sureste mexicano. Dijo en un discurso que deberíamos prepararnos para administrar la abundancia porque esa riqueza serviría para potenciar el bienestar generalizado. Así fue, ilusoriamente, durante pocos años, pues la corrupción sexenal tapió todas las expectativas sociales.

El sexenio 1976-1982 también estuvo marcado por varios hechos trascendentes: vino en 1979 el papa Juan Pablo II y López Portillo lo recibió privadamente, pues aún no estaban normalizadas las relaciones del Estado mexicano con el Vaticano; hubo oposición a los regímenes dictatoriales de América Central y siguió la cercanía política con Cuba.

El periodo lopezportillista es recordado por excesos, excentricidades y corrupción desmedida. Por excesos: nombró a familiares directos, como su esposa y un hijo, en puestos públicos; excentricidades: amigo de Arturo Durazo Moreno, jefe de Policía y Tránsito del entonces Departamento del Distrito Federal, lo designó general divisionario sin antecedentes militares; corrupción: al tomar decisiones económicas equivocadas y endeudar al país con el Fondo Monetario Internacional.

En ese contexto socioeconómico y político, también hubo apoyo público para las manifestaciones artísticas, pues durante los sexenios analizados nacieron políticas culturales en beneficio del cine y directores prestigiados como Jorge Fons, Felipe Cazals y Arturo Ripstein rodaron películas célebres, pero también surgió una industria de presupuesto y calidad escasos: el cine de ficheras.

DEL CINE DE RUMBERAS AL CINE DE FICHERAS. AUGE Y DECADENCIA

Otro exceso del expresidente López Portillo fue nombrar a su hermana Margarita como directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), quien, además de perseguir a cineastas mexicanos, desmanteló la industria estatal del cine dando espacio a la iniciativa privada. Bajo su dirección, en 1982 se destruyó la Cineteca Nacional. Este conjunto de hechos —por mencionar algunos— dieron origen a una exorbitante crisis económica que estimuló la proliferación de una producción cinematográfica privada que aportaría poca calidad, pero mucho dinero: el cine de ficheras.

Género cinematográfico que no sería el primero en exponer en la pantalla a mujeres de una belleza cautivante, que dejaban al descubierto las curvilíneas de su cuerpo entre

plumas coloridas y lentejuelas. Para 1949, el cine de rumberas ya retomaba temas sórdidos como la vida nocturna, los arrabales y la tragedia de mujeres que, por su inocencia, habían sido arrastradas al pecado y a la perdición a causa de un mal hombre.

Las “rumberas” duraron poco, pues la producción se vio opacada hasta desaparecer por los ataques de la Liga de Decencia y la persecución del regente capitalino, Ernesto Uruchurtu, que “protegía” a la ciudadanía de la inmoralidad. Para 1954 se produjeron las últimas películas de este tipo, y el baile, el cuerpo y la sensualidad no volvieron a la pantalla hasta 1970.

Cinco años después germina *Bellas de Noche* (1975), película que tuvo como escenario un cabaret del centro de la Ciudad de México, *El Pirulí*, e inauguró el género en manos del director mexicano Miguel M. Delgado, quien, como dato curioso, trabajó en otras producciones como director de escena junto a Mario Moreno *Cantinflas*. La película es la adaptación de la obra de teatro *Las ficheras* (1971), dirigida por Víctor Manuel Castro Arozamente, conocido en el medio como el *Güero*.

El filme llevaba por título el mismo de la obra teatral, pero la censura gubernamental lo impidió; acción seguida, el *Güero* tomó como referencia el título *Belle de Jour* —Bella de día— (posible homenaje a Luis Buñuel), y llamó la película: *Bellas de Noche*.

Aunque la economía del cine tambaleaba, los años setenta fueron la época adecuada para dar espacio a un nuevo estándar de regularización, donde el cine de ficheras encontró el escenario para ejemplificar que la ciudad de México de entonces experimentaba cambios en su vida nocturna: más cabarets, mayores libertades entre hombres y mujeres en el ámbito recreativo, y posiblemente, el surgimiento de una sociedad con mayor tolerancia a hacer visible el ejercicio de la prostitución, en parte, gracias a la desaparición de la Liga de la Decencia.

En esa sociedad también influyeron las propuestas del movimiento feminista de la segunda ola¹ que defendieron con mayor fuerza la libertad sexual y el derecho al aborto, que aunado a la reciente creación de métodos anticonceptivos baratos y accesibles, permitieron nuevas formas de interacción entre hombres y mujeres.

Ya sin el constante velo de un sector de la sociedad ultraderechista, conservadora y religiosa en el cine de ficheras, las plumas de colores y las lentejuelas pasaron a un segundo

¹ El movimiento feminista de la primera ola se enfocó en lograr que las mujeres se igualaran al varón en el campo político, sobre todo el derecho al sufragio. En cambio, la segunda ola buscó que éstas obtuvieran libertades para decidir sobre su cuerpo y sexualidad.

término y se apoderó de la pantalla la imagen de cuerpos desnudos, escenas explícitas de sexualidad; el ejercicio de la prostitución tomó bríos envueltos en el erotismo de actrices como Lyn May, Lina Santos y Sasha Montenegro, y por supuesto, se popularizó un lenguaje conocido como albur, presente en nuestros días por ser esencia lingüística del mexicano.

Para autores como García Riera (1998), el cine de las décadas 1970 y 1980 es recordado como el peor periodo en la producción cinematográfica mexicana. Sin embargo, no deja de ser el arte popular que mostró la vida nocturna entre los arrabales de la Ciudad de México, por lo menos una interpretación de ella. Aunque terminó ante el resurgimiento de un cine nacionalista y la desaparición de los cabarets para dar espacio a los actuales *table dance*, y con ellos el inicio de una industria sexual más elaborada que ha repercutido en la vida de millones de mujeres ya sea por elección u obligadas por la trata de blancas.²

GÉNERO Y CINE: LENGUAJE SIMBÓLICO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS

La relación entre el género y el cine es el lenguaje simbólico que se transmite a través de la pantalla. El séptimo arte se ha nutrido de símbolos, de la representación de la vida cotidiana de diferentes esferas de la sociedad, otorgando en cada escena —entre la historia y el relato— significados que tienen resonancia con la ideología de los sujetos sociales. Aunque la puesta en escena está diversificada.

La ideología juega un papel determinante en la diversificación, explica Tuñón (1988), por ser el “sistema de ideas, creencias, imágenes, conceptos, valores que emergen de una sociedad dada y cumplen en ella la función de avalar un orden dado, en beneficio de un grupo dominante” (28). Es decir que, al igual que los sujetos interpretamos y reelaboramos significados dependiendo de nuestro sexo, edad, escolaridad, nivel adquisitivo, etnia, creencias, valores y experiencias, también el cine muestra lo anterior a través de la mirada de quien lo produce desde sus recursos creativos y posición de poder, pero buscando hacer una lectura de la ideología dominante.

² En este trabajo se usan indistintamente los conceptos de trabajo sexual o prostitución, ambos considerados como una elección de mujeres u hombres. Cualquier forma de obligación o sometimiento sexual para éstos, incluida la población infantil, es entendida como trata de blancas o explotación sexual. En México, sólo en 2004 fueron explotadas sexualmente 13 mil niñas en manos de connacionales (Moya y Hernández, 2010).

En esas múltiples miradas, la pantalla transmite un modelo de género en el que se campean los estereotipos de hombres y mujeres. No es una invitación ingenua el cine, explica De Lauretis (1992: 29), “es el aparato semiótico donde tiene lugar el encuentro y donde el individuo es interpelado como sujeto”.

¿Por qué?, porque el cine muestra —a través de símbolos y de una manera inmediata— las modas, el lenguaje, lo explícito e implícito de las formas de ver y entender el mundo para los sujetos que, como espectadores, se ven reflejados o interpelados por aquellos que tras la pantalla forman parte del mismo imaginario.

En ello el género, entendido como el “conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de la simbolización de la diferencia anatómica de hombres y mujeres” (Lamas, 2000: 3), es la manera de fijar los patrones de conducta y características psicológicas y emocionales que deben desempeñar ambos sexos para cumplir con el orden prescrito por la sociedad a la que pertenecen.

De las mujeres se espera que sean sumisas, inferiores, sentimentales, débiles, recatadas, dedicadas al marido, a los hijos y al hogar; y que ejerzan su sexualidad en lo privado, el matrimonio: requisito impuesto por la Iglesia católica y el estado moderno para legitimar la rectitud moral y social de la familia como ideal y modelo de organización único para la plena realización de los individuos, pero con un fin procreador. Mientras que el hombre es fuerte, proveedor, superior y libre de ejercer su sexualidad antes de contraer nupcias, entre otras características.

El cine ha permitido circular estas ideas de lo femenino y lo masculino a través de los estereotipos. Pensemos en la Época de Oro con la imagen del charro mexicano en el rostro de actores como Jorge Negrete o la madre de México en el papel que desempeñó Sara García. Hay diversas maneras de ser mujeres u hombres, y en el cine, cada personaje puede exaltar las virtudes femeninas o masculinas con mayor o menor margen según las condiciones de vida e historia personal. La creación de estereotipos, entonces, necesita exaltar una característica sustantiva de cualquiera de los sexos. En ese entendido, el estereotipo es asumido como “aquellas creencias populares sobre los atributos que caracterizan a un grupo social (por ejemplo: los alemanes, los gitanos, las mujeres) y sobre los que hay un acuerdo básico” (González, 1999: 79).

Sin embargo, hablar de mujeres implica otra diversificación, pues no hay una manera única de ser mujer. Para autoras como Lagarde (2005) hay formas limitadas y contadas de ser mujer, y aquellas que se definen desde el erotismo crean un grupo

particular; el de las *putas*: mujeres expertas en la sexualidad prohibida y censurada, eróticamente disponibles para el placer de los otros.

Ante ello, explica la autora que *puta* es un concepto genérico que designa a aquellas mujeres definidas por el erotismo, como las modelos, las artistas, las amantes, las queridas, las madres solteras, las fracasadas, las coquetas, las que se acuestan con cualquiera, las divorciadas, etcétera, en sí, todas las mujeres que puedan evidenciar deseo erótico por lo menos en una época o circunstancia de su vida. Sin embargo, el concepto de *puta* ideológicamente se equipara con prostituta por ser la exageración estereotipada del erotismo; es decir: “*la más puta de las putas*” (las cursivas son mías).

En el cine de ficheras el estereotipo de la “mujer puta” o “mujer prostituta” no es una construcción que surge de los valores de género socialmente adecuados; sin embargo, la mujer tiene adherida a su naturaleza y a su feminidad, la característica de ser seductora, erótica: ser deseo.

A mi parecer esa es la intención del cine de los setenta, representar a la mujer como objeto y soporte de deseo bajo la categoría de “ficheras”.³ Ellas sacan a la luz su placer y disposición sexual, quedando su sexualidad reducida o asimilada a la sexualidad masculina.

El cine de ficheras se ha encargado de interpretar la vida nocturna bajo el rostro alegre y escandaloso de mujeres que disfrutaban de su actividad. No es la intención de este trabajo discernir sobre ello, el cine, como fábrica de sueños, debe mostrar la realidad aunque más bonita, más aceptable para los espectadores. Bajo ese lente, se analiza una faceta del estereotipo de la mujer fichera en el papel que interpreta la actriz Sasha Montenegro en la película: *La vida difícil de una mujer fácil* de 1977.

Como se ha mencionado, los estereotipos deben exaltar una virtud del rol de hombres y mujeres. En la imagen de la fichera, pueden existir formas de interpretarlo dependiendo su trayectoria de vida. Así, en la mujer galante hay espacio para la mujer fatal, la mujer alegre, la mujer lujuriosa, la mujer tragedia, entre otras. La que me interesa analizar es la mujer prostituta “buena”, la “samaritana” que cumple una función indispensable en la sociedad, según la intención fílmica de la película.

³ Ficheras es el término utilizado para nombrar a aquellas mujeres que por consumir bebidas alcohólicas o pasar tiempo con un hombre, reciben fichas que posteriormente son canjeadas por dinero con los dueños de los centros nocturnos.

EL CINE DE FICHERAS. REPRESENTACIÓN DE LA PROSTITUTA

El cine de ficheras puso en escena la interpretación de la vida nocturna de algunas mujeres vinculadas a la prostitución en México. Un cine que promovió la sexualidad incitante y el deseo como maneras de consumo, y expuso en la pantalla a mujeres bellas, voluptuosas y sensuales para sostener la industria cinematográfica de los años setenta.

En este ensayo se plantea analizar la imagen de la mujer prostituta en el cine de ficheras, en el papel que interpreta la actriz Sasha Montenegro en la película: *La vida difícil de una mujer fácil* de 1977, dirigida por José María Fernández Unsaín.

El drama de la película inicia con la muerte de Violeta (Sasha Montenegro), una prostituta callejera que muere sin causa aparente y sola en su habitación. Su cuerpo es descubierto por su compañera de oficio Mary Tere, que a gritos da aviso de lo sucedido.

Doña Amalia (Sara García) llega a la habitación de Violeta seguida del resto de los vecinos, quienes sin mayor interés que el saber de qué se mueren las putas, comienzan a subastar las pertenencias de la difunta después de haberse negado a cooperar para el sepelio. Aunque Violeta era muy buena, debía un mes de renta.

Durante el velorio, entre llantos y suspiros, hombres y mujeres recordaron con aprecio o rechazo la vida de Violeta, aunque, sólo *ellos* agradecían con nostalgia todos los “favores” que recibieron de la difunta.

Y es que Violeta fue la samaritana de su profesión, pues si bien la prostitución no es aceptada socialmente por los sectores tradicionalistas, Violeta logró cambios importantes en la vida de sus clientes. Por ejemplo, al nieto de doña Amalia, Marquitos, lo curó de ser “marica” a petición de su abuela. Violeta era tan buena en su profesión, que hasta los homosexuales dudaban de su orientación sexual.

Asimismo, un filósofo que no lograba ejercer su sexualidad se convenció de su virilidad, liberándose así del maltrato físico y verbal de su esposa; incluso, la difunta fue musa que regresó la inspiración a un escritor fracasado; y evitó que un sacerdote cayera en tentación regresándolo al camino de la fe. Y es que, pese a lo que la mayoría pudiera pensar, Violeta era una pecadora que temía al castigo de Dios.

En la lógica fílmica de la película hay una intención que justifica la práctica sexual de las prostitutas como un servicio digno e importante en la vida de los hombres, por no decir de la sociedad. Como imagen contradictoria aparece el estereotipo de la madre abnegada, Sara García, quien llora desconsoladamente como cualquier madre (aunque no lo sea) la muerte de Violeta, a quien consideraba como su hija, porque

a pesar de ser prostituta era buena, “como un ángel” y “católica”, como la naturaleza manda, porque no hay mayor religiosidad y fe que en las que imploran noche tras noche que haya muchos clientes.

La película también expone la respuesta de la sociedad o de cierto sector de la sociedad ante la muerte de Violeta. “La que murió por puta”, a la que nadie quiere apoyar económicamente para darle un entierro digno porque, por ser mujer galante, sus ingresos estaban libres de impuestos.

Cada escena en la película es una imagen irónica de la normativa de género y la práctica de la prostitución. Dicotomía y burla que exponen varias realidades de la vida personal de mujeres, que al igual que Violeta, son llamadas trotacalles, talone-ras, callejeras.

Para el análisis del personaje fílmico de Violeta, como ya se mencionó, retomo el enfoque de género que a finales del siglo xx propuso que las desigualdades entre hombres y mujeres tenían un trasfondo social, cultural e histórico, y no innato. Desde el género, las mujeres y los hombres se distinguen por un conjunto de cualidades, rasgos y oportunidades sociales y culturales propias para su sexo, que en conjunto, logran conformar un prototipo de lo femenino y lo masculino.

En el caso de Violeta, la película no muestra qué le impidió realizar su ser femenino; quizá, el convertirse en esposa y madre y consagrarse al cuidado de su familia. Esa historia no es importante porque es ajena a ella: la prostitución es su destino. Violeta es una mujer consciente de lo que los hombres esperan de ella, ser un “objeto sexual”.

Tuñón (1998) expone que el sistema de género se caracteriza por la construcción simbólica de un grupo sexual, por la asignación de características fijas a éste. Retomando la opinión de la autora, entonces hay rasgos que son propios de las prostitutas y que se construyen en la orilla opuesta de lo que designa su construcción de género. La mujer por naturaleza es deseo, pasión, erotismo y complacencia sexual, pero la prostituta lleva a los límites esas características posicionándose en el lado oscuro, en lo prohibido. No sólo por ejercer su sexualidad con varios hombres, sino por el hecho de cobrar por ello.

Sin embargo, no debe confundirse la imagen en pantalla con lo que sucede en la vida real, pues el cine es sólo una representación, un deseo de lo que se quiere mostrar, porque el cine como tal es un lenguaje particular:

[...] en el que las representaciones se hacen por medio de un sistema de signos. Los significados que transmite, son significados ideológicos desde el momento en que surgen de una sociedad concreta, no se conforman sólo por la proyección en pantalla de las imágenes en movimiento y los sonidos (fonéticos, musicales o ambientales), sino por la secuencia, orden, repetición, por los encuadres y los movimientos de cámara. Por eso, porque tienen un lenguaje particular, no pueden homologarse con la sociedad que los reproduce (Tuñón, 1998: 73).

El cine como “fábrica de sueños” cumple al hacer notar la similitud con el tiempo, los espacios, con lo que la gente piensa que es o suele ser una prostituta. El tiempo en el cine es representativo y ayuda a construir la imagen de una mujer. Por ejemplo, cuando Violeta aparece vestida como prostituta siempre es de noche. Esta dualidad entre la luz y la sombra, la dicotomía entre lo bueno y lo malo, donde la sexualidad de una *puta* se ejerce siempre a oscuras, cuando los ojos castos de mujeres u hombres decentes no están al alcance.

Así, el cine de ficheras se construirá siempre a través de símbolos. Tuñón (1998) expone que el mexicano tiende a representar con ellos a los “arquetipos” y a divulgarlos mediante “estereotipos”. “Los arquetipos son conceptos fuertes y elementales de muy larga duración que remiten a construcciones imaginarias que tienen que ver con pulsaciones básicas de los seres humanos” (Tuñón, 1998: 76). Pertenecen al mundo del inconsciente porque son posibilidades de representación que construyen a los símbolos, éstos a su vez se vuelven imágenes que cambian el sentido profundo del arquetipo. Así surge “la sombra”, “la Gran madre”, “la puta”, etcétera.

La prostituta es señora de la noche; la oscuridad es el tiempo que define su labor de pecadora. A esta circunstancia se suman otros recursos que el cine incorpora para construir el estereotipo de una prostituta. Por ejemplo: la representación del cuerpo de una mujer; la ropa provocadora que poco deja a la imaginación; el desnudo total característico del cine de ficheras; la imagen de mujer dispuesta, mujer pasión, mujer caliente. También el ámbito influye: en la casa de Violeta predominan los cuadros con imágenes de mujeres desnudas y varios objetos en tono rojo. Imágenes ante las cuales se asusta y se persigna Sara García en su papel de madre. Todo incita al deseo.

En estos dos personajes existe la contradicción entre la prostituta y la madre abnegada. Doña Amalia ama a Violeta pese a su profesión, porque en su rol de madre, está presente el cariño incondicional por los hijos. En cambio, Violeta, como

prostituta, no compagina con las virtudes de la madre ni con la mujer decente. Incluso, en carácter de mito, el amor romántico es un sentimiento que tampoco les pertenece y al cual no deben aspirar.

La sexualidad femenina se asocia a la entrega carnal por amor. Violeta no es una mujer enamorada, no de un solo hombre. Ella comparte una manera de amor en poligamia, porque es una prostituta, no le pertenece a nadie. La mujer fácil que se enamora está destinada al sufrimiento. El “buen amor” está relacionado con la familia y no con el deseo físico.

Una compañera de oficio le pregunta a Violeta:

1. ¿Apoco sientes amor por todos los que se acuestan contigo?
2. Los quiero, de la manera que ellos necesitan que se les quiera. Desde que veo a un hombre, sé lo que busca. Algunos, amor maternal; otros, compasión; algunos, tranquilidad, otros pasión. ¡Violencia! ¡Hasta golpes! Hay de todo, en la variedad está el gusto.

Violeta es la mujer seductora que entiende las necesidades de los hombres, ello la vuelve “buena” aunque sigue siendo “mala” por ser prostituta, por romper con el “deber ser” de una mujer. En el cine esta división es preponderante, pues el discurso y la práctica de género siempre se construye en dicotomías: buena/mala, santa/puta, decente/indecente, etcétera. La mujer prostituta frecuenta la calle, los bares que sólo los hombres visitan, así define su carácter de puta.

Violeta ha muerto. Camino al panteón, su féretro es cargado sólo por mujeres que comparten el mismo oficio, y aunque vestidas de negro, su ropa no deja de ser provocativa pese a la ocasión. La escena parece una metáfora de la vida, donde el destino de la prostituta es nacer, vivir y morir como tal.

REFERENCIAS

- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no...feminismo, Semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- El País* (30 de julio de 2006). El expresidente mexicano Luis Echeverría, en arresto domiciliario acusado de genocidio. Recuperado de www.elpais.com/internacional/2006/07/01/actualidad/1151704802_850215.html (Consultado el 27 de agosto de 2017).
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México: Ediciones Mapas.

- González Gavaldón, B. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, (12), pp. 79-88.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7 (18), pp. 1-24.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas y locas*. México: UNAM.
- La Redacción (2006). Margarita López Portillo y el sexenio negro del cine. *Proceso*. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/95853/margarita-lopez-portillo-y-el-sexenio-negro-del-cine> [consultado el 20 de agosto de 2017].
- Martínez, A. (2017). Evolución de la economía mexicana, 1960-2017. Congreso Virtual Internacional Desarrollo Económico, Social y Empresarial en Iberoamérica. Recuperado de Edumed.net
- Moya, O. y Hernández, Y. (2010). *Estudio sobre la trata de personas en México*. Instituto Belisario Domínguez del Senado de la República. Dirección General de Estudios Legislativos: Investigaciones Sociales. Senado de la República, pp. 1-44. Recuperado de: http://imumi.org/attachments/article/146/Senado_Estudio_sobre_Trata_de_Personas_en_Mexico_2010.pdf [consultado el 25 de agosto de 2017].
- Ramírez, J. A. (1994). *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1970 a 1982*. México: Planeta.
- Ramírez, J. A. (1998). *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1982 a 1994*. México: Planeta.
- Tuñón, J. (1988). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México.

CUANDO LAS ILUSIONES DEJARON DE VIAJAR EN TRANVÍA. LA TRATA DE PERSONAS EN EL CINE MEXICANO

Lucila Gutiérrez Santana
Marco Antonio Pérez Gaspar

*Historias de vida que en algún lugar
Quedan bien ocultas en silencio
Dulces melodías que al aire van
Sueños que se pierden con el tiempo
Indios de ahora (Canción: Gritos de piedad)*

En el presente trabajo se aborda el tema de la trata de personas, uno de los grandes problemas que existen en el país pero que pocas veces ha sido visibilizado por el séptimo arte. Algunas de las películas en donde se representa este delito son: *Las Poquianchis* de Felipe Cazals (1976), caso verídico que sobrecogió a la sociedad mexicana en la década de los setenta; *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* de Luis Mandoki (2012), cinta en la que se presenta a una adolescente hondureña atrapada en la frontera entre México y Guatemala por las redes de trata de personas con fines de comercio sexual; *Las Elegidas* de David Pablos (2015), basada en una idea de Jorge Volpi que relata la historia de dos adolescentes enamorados cuyo desenlace amoroso será un amargo despertar a una red de tráfico de mujeres. Como se puede ver, dicho tema ha sido poco explorado por las distintas generaciones de directores de la cinematografía nacional.

Otras cintas en las que se menciona el tema del tráfico de personas, aunque con algunas variables que integran el trabajo forzado, la esclavitud o la explotación del trabajador, son: *La jaula de oro* de Diego Quemada-Díez (2013), *Gloria* de Christian Keller (2014), *Hilda* de Andrés Clariond (2014) y *La danza de las fieras* de Ana Díez, Stacy Perskie, y otros directores (2017), largometraje compuesto de seis cortometrajes en los que se presentan diferentes puntos de vista acerca de la trata de personas en México.

Por “trata de personas” se entenderá la captación, el transporte, el traslado, la acogida o la recepción de personas, recurriendo a la amenaza o al uso de la fuerza u otras formas de

coacción, al rapto, al fraude, al engaño, al abuso de poder o de una situación de vulnerabilidad o a la concesión o recepción de pagos o beneficios para obtener el consentimiento de una persona que tenga autoridad sobre otra, con fines de explotación. Esa explotación incluirá, como mínimo, la explotación de la prostitución ajena u otras formas de explotación sexual, los trabajos o servicios forzados, la esclavitud o las prácticas análogas a la esclavitud, la servidumbre o la extracción de órganos (*Diario Oficial de la Federación*, el jueves 10 de abril de 2003).

Para muchas personas, el cine es un reflejo de la sociedad, un reflejo aún mejor que la vida misma porque a pesar de la desesperanza, el realizador nos muestra otras posibilidades que somos incapaces de ver, al no estar inmersos en el problema real, pero sí como espectadores.

EL PUNTO DE PARTIDA: *LAS POQUIANCHIS*

La película pionera y más famosa en México sobre la trata de personas es *Las Poquianchis* (1976), dirigida por Felipe Cazals y en la que, según Emilio García Riera (1976), muestra una crueldad que llega a no ser vista como excepcional, sino como una forma cotidiana, “normal”, de comunicación humana.

Ubicada en un pueblo de Guanajuato, la cinta presenta el juicio de tres hermanas conocidas como *Las Poquianchis*, quienes construyen una red de prostitución que cuenta con la protección tanto de autoridades municipales como estatales, hasta que se descubren sus crímenes en 1964 con algunos de los cadáveres de jóvenes asesinadas.

En el filme podemos ver cómo unas hermanas explotan a mujeres en los burdeles que operan bajo la mirada cómplice de las autoridades de Jalisco y Guanajuato. Basada en hechos reales, la cinta cuenta —a través de saltos temporales— la historia de dos hermanas que mediante engaños son sacadas de su entorno campesino y llegan a trabajar en uno de los burdeles regentados por las lenonas conocidas como *Las Poquianchis*; también vemos de manera paralela el juicio al que son sometidas las victimarias de mujeres.

Las hermanas González Valenzuela son protagonistas de uno de los casos más sonados de trata de personas en México, sobre ellas se escribió una de las historias de nota roja más vendidas de la revista *Alarma*; se publicaron los libros: *Las muertas*, de

Jorge Ibargüengoitia (1977); *Yo, la poquianchis. Por dios que sí fue*, de Elisa Robledo (1980) y se filmó la película que nos ocupa.

Llama la atención que tanto en esta película como en las más recientes sobre el tema, las formas de enganchar a las niñas y jóvenes sigan siendo muy parecidas, ofertas de trabajo y promesas de tener una mejor vida lejos del hogar y el amor romántico como en los casos de las protagonistas de *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* y *Las Elegidas*.

LA VIDA PRECOZ Y BREVE DE SABINA RIVAS Y LAS ELEGIDAS: DOS EJEMPLOS DE TRATA DE PERSONAS EN EL CINE MEXICANO DEL SIGLO XXI

*Del norte viajó Lucía hasta la gran ciudad
Atrás quedó su pueblito, su familia y su pesar
Llena hasta de esperanzas por un sueño que atrapará
Le prometieron trabajo allá en la capital
Natalia Oreiro (Canción: Esclava)*

El camino de dos mujeres: Sabina

A pesar de la diferencia de años en su filmación, las películas *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* de Luis Mandoki (México, 2012) y *Las Elegidas* de David Pablos (México-Francia, 2015) retratan historias de un tema tan actual como la trata de personas, en ambas cintas las protagonistas: Sabina y Sofía, adolescentes, se ven atrapadas en una red de la delincuencia organizada y forzadas a ejercer el comercio sexual contra su voluntad.

Sabina Rivas, hondureña de 16 años, huye de su país después de una tragedia familiar. Inicia su periplo a lo largo de Centroamérica para llegar a la frontera México-Guatemala. Es en este espacio fronterizo donde vivirá una de las experiencias más aterradoras a las que se enfrentan las mujeres que buscan conseguir el sueño americano de tener una vida mejor, perdiendo de paso su ilusión de convertirse en cantante.

De acuerdo con el *Diagnóstico Nacional sobre la situación de Trata de personas en México*, elaborado por la Oficina Nacional de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC) en 2014:

Los menores de edad constituyen un grupo particularmente vulnerable a la trata de personas. De hecho, según la red internacional de organizaciones ECPAT, cada año alrededor de 1.2 millones de menores de edad son víctimas de trata de personas alrededor del mundo. Éstos representan cerca del 50% de las víctimas de trata de personas, especialmente en su modalidad de explotación sexual.

A lo largo de casi dos horas, el espectador tiene la oportunidad de conocer la manera de operar de los grupos de *Los Mara*, algunos de sus integrantes han sido deportados por el gobierno de EE.UU., instalándose en los corredores del sureste mexicano para asaltar, golpear y matar a muchos de sus compatriotas; toman por asalto al tren, mejor conocido como la Bestia, cuyo recorrido por la geografía mexicana los ayudará a acercarse más a su destino, sin tener en cuenta que en el trayecto algunos podrían perder la vida debido a los atropellos que agentes policiacos mexicanos del Departamento Nacional de Migración los harán vivir por un puñado de billetes. A estas violaciones a los derechos humanos se suman las cometidas por los agentes de la CIA, instalados en la frontera sur para detener cualquier amenaza y que ven a las mujeres centroamericanas como objetos sexuales a su disposición.

Basada en la novela *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia; *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, dirigida por Luis Mandoki, es una ventana que nos permite observar de cerca esta problemática social que tanto daño hace a familias enteras. La explotación sexual de adolescentes atenta contra la libertad y la dignidad de los seres humanos, rompiendo el tejido social e impidiendo la cohesión y la solidaridad entre los integrantes de la sociedad.

Sabina decide olvidar el pasado que la persigue, como lo señala Sami Naïr (2010) al mencionar que: “el olvido puede ser una condición necesaria para vivir mejor juntos cuando existen conflictos intensos, graves, violentos” (99).

Por más esfuerzos que Sabina Rivas hace por salir del bar-cantina Tijuana, bajo las órdenes de doña Lita, sigue siendo el juguete sexual de don Nico, cónsul mexicano en Guatemala, cuya promesa de unos papeles oficiales para trasladarse en tierras mexicanas sin ser detenida, la tiene atada a una vida de explotación sexual de cualquiera que se sienta dueño de su cuerpo, ya sea Patrick el agente estadounidense de la CIA, doña Lita o don Nico.

Para Sabina Rivas la vida no ha sido nada fácil al tener que irse a otro país que no es el suyo porque la emigración es una verdadera desgracia, ya que el inmigrante se

convierte en maldito, dice Sami Naïr (2010: 101). Maldito por haber abandonado a la familia y maldito porque es un marginado en el país de acogida.

El calvario que vive día a día por momentos llega a ser asfixiante, rompiendo las ilusiones de esta adolescente que busca, con desesperación, escapar del callejón sin salida en que se ha convertido su vida, una vida en donde la miseria, la pobreza, el hambre y la insalubridad son el pan de cada día, por más manos amigas que se encuentra en el camino y tratan de ayudarla a alejarse de la explotación sexual, la corrupción y la inseguridad policiaca la harán regresar una y otra vez al Tijuana.

El artículo 1° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos reconoce y garantiza los derechos humanos, protege el derecho a la libertad y prohíbe la esclavitud; mientras que el artículo 5° señala que:

El Estado no puede permitir que se lleve a efecto ningún contrato, pacto o convenio que tenga por objeto el menoscabo, la pérdida o el irrevocable sacrificio de la libertad de la persona por cualquier causa, ni admitir convenio en que la persona pacte su proscripción o destierro, o en el que renuncie temporal o permanentemente a ejercer determinada profesión, industria o comercio (Const., 2001, art. 5).

DOS MUJERES, UN CAMINO: SOFÍA

*Nunca pensó que su sueño
Sería una pesadilla
Esos hombres le mintieron
Como esclava la vendieron*
Natalia Oreiro (Canción: *Esclava*)

Filmada en Tijuana, el filme *Las Elegidas* de David Pablos tiene un largo camino recorrido por los festivales fílmicos de Europa y América, contó con trece nominaciones a los premios Ariel en 2016, y consiguió el reconocimiento como mejor película mexicana. Aborda la historia de Sofía, una adolescente que se encarga de cuidar a su pequeño hermano al salir de la secundaria mientras su mamá trabaja, sin una figura paterna en casa que contribuya al sostenimiento del hogar, Sofía conoce a Ulises, sin saber que ese romance la llevaría a ser parte de una red de trata de personas.

Totalmente filmada con actores amateur y sin ninguna trayectoria anterior en el séptimo arte, David Pablos lleva a la pantalla el guion del escritor mexicano Jorge Volpi, la película aborda un tema tan crudo como la realidad misma. La historia de amor de los dos adolescentes muy pronto será sólo un recuerdo, pues cuando las presiones familiares para Ulises sean de tal magnitud, no tendrá más remedio que continuar con el ritual familiar de conquistar mujeres para acrecentar la red de explotación sexual en la que se asienta el patrimonio familiar.

Uno de los grandes aciertos del cineasta David Pablos son las escenas de *voz en off* para los momentos cruciales en que *Nancy* (nombre que le dan en el burdel a Sofía) mantiene relaciones sexuales con otros hombres, mientras el espectador ve rostros neutros y escucha los sonidos de una adolescente totalmente despojada de su libertad y de su cuerpo, recurso cinematográfico que contribuye en gran medida a presentar un tema tan fuerte como el horror vivido por las víctimas de trata de personas.

En esto coincide Óscar Montiel Torres, antropólogo social, autor de la investigación *Trata de personas: padrotes, iniciación y modus operandi*, al ser entrevistado por Evangelina Hernández (2015) cuando comenta que:

Para estos hombres lo importante es transformar la concepción de las mujeres sobre su cuerpo, deshumanizarlo, hacer que lo conciban como mercancía que puede ser vendida dentro de un campo de comercio sexual. Al hablar de mercancía, los padres deshumanizan a las mujeres que prostituyen, aunado a que le cambian de nombre, les ponen un “nombre artístico”. Al hacer esto, los padrotes les quitan su identidad, su historia familiar, y las ven como cosas comerciables dentro del campo de comercio sexual femenino. Los padrotes, después de seducir, engañar e iniciar a la mujer en la prostitución, lo que hacen es arrancarla de sus grupos de apoyo, familia y amigos, le arrebatan su historia, lo que ha definido su ser social. Ese punto es importante para comprender cómo los padrotes al cambiarle de nombre y arrancarla de sus grupos de apoyo, deshumanizan a la mujer. Construyen una nueva historia para ella, una vida que gira alrededor de la explotación y de los intereses del explotador. La hacen depender del cariño que el padrote le da y de la forma de pensar de él (85-86).

Las Elegidas pone el dedo en la llaga, al representar lo que buscan los integrantes de las mafias de explotadores sexuales. Ellos ven las características socioeconómicas y culturales de las posibles víctimas, identifican la fractura de los mecanismos de protección familiar, por ejemplo cuando uno o los dos padres están ocupados en sus

vidas sin poner atención en las necesidades afectivas de sus descendientes, alguno de los integrantes de la familia vive inmerso en la desesperación de la soledad o por las ausencias de expectativas en la vida de las adicciones. Sobre esta problemática, Fabienne Venet, miembro de la organización civil Sin Fronteras, al ser entrevistada por Víctor Ronquillo (2007), comenta:

Este es un crimen que afecta a la sociedad de muchas maneras. La trata de personas afecta la salud mental de las sociedades donde ocurre. Afecta a la sociedad, en la medida en que es un delito, se orienta generalmente a los sectores más vulnerables, más discriminados, como las mujeres, como los niños, como los inmigrantes. Puede afectar también a la salud pública, especialmente si hablamos de trata para fines de explotación sexual, donde puede haber una implicación grave en términos de enfermedades de transmisión sexual y VIH-SIDA. También afecta a los derechos de los trabajadores mexicanos cuando hay trabajadores extranjeros que son traídos para fines de trata, afecta muchas esferas de nuestras vidas. Diría que afecta también la seguridad de nuestras sociedades. Se vulneran los derechos esenciales de las personas (31-32).

Las Elegidas es una película honesta con una gran carga de denuncia social que invita a la reflexión sobre un problema que atañe a todas las personas de este país. Al respecto, según el informe de *Trata de personas en México 2017*, “el aumento de casos de feminicidios tiene múltiples causales, entre ellas, existe una vinculación directa con la trata de mujeres con fines de explotación sexual comercial y la presencia del crimen organizado” en el norte del país (*Cimanoticias*, 25 de mayo de 2017).

El estudio realizado por la organización Hispanics in Philanthropy (HIP) es “una radiografía sobre las rutas y situaciones de trata de personas en México, explica que existe una feminización en el tema de trata de personas, el cual está encasillado en la explotación sexual por los numerosos casos de violencias y feminicidio (*Cimanoticias*, 25 de mayo de 2017). La investigación sostiene que la región norte se ubica como foco rojo de trata de mujeres con fines de explotación sexual, entre los que destacan los municipios de Tijuana, Tecate y Ensenada en Baja California.

La diferencia entre las dos cintas es que una es más conocida que la otra. En el caso del filme *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, ésta se exhibió no sólo en la cartelera comercial, sino en los diferentes espacios de televisión por cable y hasta en la plataforma Blim, mientras que *Las Elegidas*, a pesar de haber obtenido importantes

premios a nivel internacional, llegó a exhibirse de manera muy restringida en festivales nacionales y corrió con la misma suerte en las salas comerciales del país. Sin embargo, ambas películas comparten la temática de la trata de personas, la esclavitud en la que se ven envueltas menores de edad, las redes de tráfico humano y la flagrante corrupción que permite la existencia de lugares en los que se explota a seres humanos de la manera más descarada y degradante posible.

LOS OTROS ROSTROS DE LA TRATA

*Con qué derecho le robaron la ilusión,
Con qué derecho le arrancaron de su corazón,
la fantasía de vivir en libertad
Madres rezando por sus hijas que no están
Madres gritando por favor tenga piedad
Indios de Ahora (Canción: Gritos de piedad)*

La cara de la migración

Sobre la migración y los problemas que enfrentan los migrantes, muchos de ellos relacionados con la trata de personas, se han filmado varias películas que abordan el tema desde diferentes perspectivas y podemos comenzar mencionando: *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1955), *La misma luna* (Patricia Riggen, 2007), *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008), *Sin nombre* (Cary Joji Fukunaga, 2009), *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, 2009), *Los invisibles* (Gael García Bernal, 2010), *El albergue* (Alejandra Islas, 2010), *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013) y *Desierto* de Jonás Cuarón (México, 2015).

En ellas podemos ver la problemática de los migrantes en su búsqueda de una vida mejor. En su viaje encontrarán todo tipo de personas, desde los que los quieren ayudar hasta los que se aprovechan de su necesidad y lucran con su miseria. Vemos a la Bestia transitar con su cargamento humano rumbo a una frontera cada vez más difícil de cruzar.

La jaula de oro

En la película de Diego Quemada-Díez de 2013 se presenta la historia de dos jóvenes que salen de su pequeña comunidad en Guatemala y a quienes se les une en el camino un adolescente indígena; los tres padecerán experiencias terribles e impensables para chicos de su edad, y se enfrentarán a un viaje que no saben a dónde los llevará ni cómo terminará.

El camino que van a recorrer se presenta lleno de obstáculos, encontrarán nuevas amistades y compañeros de viaje que comparten la ilusión de cruzar la frontera de los Estados Unidos para cumplir el sueño americano, su viaje estará lleno de nuevas experiencias, muestras de solidaridad e innumerables injusticias. La película posa paralelamente la mirada sobre el problema cada vez más complicado de la migración, fenómeno que cobra vidas y contribuye de diferentes maneras, al abuso y explotación del hombre por el hombre.

La otra cara de la fama: *Gloria*

Otro caso al respecto es el biopic sobre Gloria Trevi, que da cuenta de las diversas etapas en la vida de la estrella de pop mexicana. En la cinta podemos ver cómo su relación con Sergio Andrade (productor televisivo) cambió no sólo su vida, sino también la de varias menores de edad que pasaron a formar parte del llamado “Clan Trevi-Andrade”. La película no la muestra como víctima, pero tampoco como inocente, ya que podemos ver que ella fue partícipe de una historia de abusos que se extendió en el tiempo y que la llevó a prisión en Brasil y en México por complicidad en delitos tales como rapto, violación y corrupción de menores.

La película fue estrenada en 2014 y cuenta con la dirección del suizo Christian Keller; la historia fue plasmada en el guion por la escritora mexicana Sabina Berman.

La cara de la esclavitud hogareña: *Hilda*

La película *Hilda* (2014), de Andrés Clariond y basada en la obra de Marie N'Diaye, cuenta la historia de una mujer de mediana edad, la acaudalada señora Lemarchand,

quien parece cambiar su comportamiento a partir de dos hechos fortuitos: la contratación de una nueva empleada doméstica y el secuestro de su hijo.

En la cinta podemos ver las relaciones que se establecen entre trabajadores y patrones, destacando el abuso que se hace de las empleadas domésticas que se quedan “puertas adentro”, a las que se somete a una esclavitud disfrazada de trato familiar, pues deben estar disponibles todo el día, con poco tiempo para distraerse y tal como se observa en la película, ser prácticamente secuestradas y aisladas de sus seres queridos.

El secuestro real del hijo concuerda con el secuestro tácito al que se somete a Hilda, la empleada doméstica a quien se le impide ir a visitar a sus hijos para quedarse al servicio de unos patrones que aparentemente la tratan como si fuera un miembro más de la familia, pero que en realidad abusan de ella al tenerla disponible durante largas jornadas de trabajo y no ofrecerle las prestaciones laborales a las que tendría derecho. Así, mientras hay una gran preocupación por el secuestro del hijo de una familia acaudalada, nadie se da cuenta de que la situación que vive Hilda también es una especie de secuestro, poniendo de manifiesto las grandes diferencias que hay entre las clases sociales en México y la vulnerabilidad de las personas que son trabajadoras del hogar, sin ningún tipo de prestaciones, ya sea en seguridad social, vacaciones, un buen salario y jubilación, lo que cualquier trabajador se merece por su desempeño laboral.

Lo más reciente: *La danza de las fieras*

La danza de las fieras (2017), como se señala en su página web, “es un largometraje cuyo propósito es concientizar y generar reflexiones, debates y acciones para prevenir la trata de personas”. La película se divide en seis cortometrajes, cada uno de ellos presenta un tema relacionado directamente con la trata de personas. Los seis cortometrajes que integran la cinta son: “Followback, Desechables, Voces Blancas, Todos queremos dormir, El sol bajo los pies y Que canten los niños”.

Los temas que se presentan en esta compilación tienen que ver con el internet y las redes que tienden los tratantes de personas para conseguir víctimas mediante la oferta de trabajo como modelo (“Followback”), las problemáticas de los niños sicarios (“Desechables”) y las impensables condiciones en la que trabajan menores de edad (“El sol bajo los pies”). También exhibe las ideas de un grupo de menores acerca de temas

como la trata de personas, la sexualidad y el sexismo (“Voces blancas”), que pone ante nuestros ojos la problemática de la corrupción a la que se enfrenta una madre tras la desaparición de su hija (“Todos queremos dormir”) y nos enfrenta a la realidad que viven menores de edad que por diversas razones deben habitar en albergues en los que hay maltrato físico y psicológico, además de abusos sexuales (“Que canten los niños”). Éstas son las principales temáticas que se abordan en *La danza de las fieras*.

CONCLUSIONES

En el cine mexicano se ha presentado la temática de la trata de personas desde los años setenta, con *Las Poquianchis* de Felipe Cazals; si bien hay innumerables películas en las que se ofrecen visiones relativizantes sobre la vida en los burdeles (cine de ficheras), la trata no se veía como un delito que se debía denunciar y que los responsables pagaran con cárcel, en ese sentido *Las Poquianchis* es una película pionera en el cine de denuncia.

Pero también, la problemática de la trata de personas se ha reflejado recientemente en el cine nacional gracias a cintas como *La jaula de oro*, *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* y *Las Elegidas*; como se señalaba al principio de este capítulo, para muchas personas el cine es un espejo de la realidad y algunos de los directores mexicanos del siglo XXI la presentan en sus obras a través de las problemáticas que aquejan a la sociedad mexicana en la actualidad.

Ver películas como las mencionadas a lo largo de este trabajo puede hacernos reflexionar y establecer la pauta para hablar en casa y en los demás ámbitos de nuestra vida cotidiana sobre los diferentes problemas que estas cintas nos plantean; y pensar que la solución a los grandes problemas que nos aquejan como sociedad también está en nosotros mismos, sin buscar culpables, haciéndonos responsables de lo que hemos dejado de hacer en el cuidado y la seguridad de nuestras propias familias.

REFERENCIAS

- Calderón, L. (2015, 7 de septiembre). Hilda. *Excelsior*. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/opinion/la-critica/2015/09/07/1044332> [consultado el 13 de enero de 2018].
- Cimanoticias* (25 de mayo de 2017). Femicidio en México, relacionado con trata de personas. Recuperado de: www.cimanoticias.com.mx/noticia/femicidio-en-mexico-relacionado-con-trata-de-personas/
- Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres (2016). *Las mujeres menores de edad, principales víctimas de la trata de personas en México*. Recuperado de: <https://www.gob.mx/conavim/articulos/las-mujeres-menores-de-edad-principales-victimas-de-la-trata-de-personas-en-mexico> [consultado el 2 de marzo de 2018].
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* [Const.] (2001). Artículo 5. (4ª ed.). México: Noriega Editores.
- DOF (Diario Oficial de la Federación) (2003). Protocolo para prevenir, reprimir y sancionar la trata de personas, especialmente mujeres y niños, que complementa la convención de las Naciones Unidas contra la delincuencia organizada transnacional. Protocolo publicado en la Primera Sección del *Diario Oficial de la Federación*, el jueves 10 de abril de 2003. Recuperado de: http://www.senado.gob.mx/comisiones/trata_personas/docs/protocolo_PRSTP.pdf
- García Riera, E. (1976, 25 de diciembre). Las poquianchis. Obsesión por la crueldad. *Proceso*. Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/2668/las-poquianchis> [consultado el 28 de julio de 2018].
- Hernández, E. (2015). *Tierra de padrotes*. México: Tusquets México.
- Hispanics in Philanthropy (2014). *Una mirada desde las organizaciones de la sociedad civil a la trata de personas en México*. HIP. Oakland. Recuperado de: http://www.senado.gob.mx/comisiones/trata_personas/docs/trata.pdf [consultado el 10 de agosto de 2018].
- La danza de las fieras* (2017). Recuperado de: <http://ladanza delasfieras.com/> [consultado el 30 de abril de 2017].
- Nair, S. (2010). *La Europa mestiza. Inmigración, ciudadanía, codesarrollo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ronquillo, V. (2007). *Los niños de nadie. Trata de personas a ras de asfalto*. México: Ediciones B.
- UNODC (Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito). (2014). *Diagnóstico Nacional sobre la Situación de Trata de Personas en México*. México: Secretaría de Gobernación.

CINE Y POLÍTICA: USO DE DISPOSITIVOS CULTURALES PARA EL EMPODERAMIENTO SOCIAL EN EL SIGLO XX

Ma. del Carmen Zamora Chávez

DE HISTORIA, POLÍTICA Y CINE

En el siglo XX grupos y personajes políticos usaron el cine como herramienta para propagar sus ideologías y lograr a plenitud la rapidez y el pragmatismo —virtudes inherentes a este fenómeno— del mismo, dejando huella para la posteridad de su momento histórico. En el transcurso del siglo pasado existieron momentos clave en donde el celuloide ejerció como vehículo de empoderamiento social; por ello, el objetivo de este capítulo es identificar las sinergias entre cine y poder más representativas de la época, haciendo hincapié en los albores del cine en México.

La imagen, como dispositivo de estudio, es el antecedente más inmediato a este recurso. En la Historia el uso de ésta ha sido clave para el legado y la afirmación de las personalidades y de los grupos sociales; se utiliza la imagen desde la pintura, la escultura y la fotografía como una aportación fundamental para la investigación histórica. Esta consideración del “vestigio” o del “documento gráfico” se toma en cuenta con la Escuela de los Annales, encargada de romper paradigmas sobre el trabajo historiográfico y sus fuentes tradicionales como lo habían sido los documentos en papel y los archivos regulares. Luego de la propuesta de esta corriente francesa, el recurso de la imagen se “queda” como una fuente válida; sobre todo a partir de la década de los setenta con el ingreso de la “historia cultural” a la historicidad de la investigación cambiando el rumbo del paradigma rankeano (Barros, 2014) sobre la imprescindible necesidad del documento.

La imagen como recurso documental tiene mucho que contar acerca de su función social, pues en un principio sólo la élite podía permanecer —o immortalizarse— en el tiempo mediante una pintura, un busto, y en menor medida, una fotografía, pues siempre fue menos clasista y más democrática. En “La imagen como escritura. El discurso visual para la historia” (2007), Pantoja Chaves dirá: “La consistencia y fuerza de ese discurso visual arranca desde la invención de la fotografía, sin descartar la

herencia visual de siglos anteriores evidentemente” (185). Por supuesto que desde la Grecia y la Roma antigua, pasando por el Renacimiento y las civilizaciones de Oriente hasta la modernidad, sólo la clase privilegiada podía pagarse y conseguir una imagen de sí, o de su familia: nada más la nobleza, los miembros del alto clero, la milicia y, en general, la clase gobernante y, en su momento, la burguesía. En este sentido ¿acaso no fue el mismo general Porfirio Díaz el primer actor de México al conseguir que le filmaran mientras paseaba a caballo en los jardines de Chapultepec a principios del siglo xx?

A partir de la ruptura del paradigma historiográfico sobre la multiplicidad de las fuentes, se abre una generosa oferta para la investigación y, con esto, un sinfín de propuestas para —también— las nuevas vertientes de la historia, como la historia intelectual y la historia cultural —más antigua la primera que la segunda—. Precisamente es, también, la historia intelectual la que se encarga de tomar en cuenta al recurso de la imagen como un objeto válido de estudio, considerándolo uno de sus “dispositivos culturales”, junto con revistas y demás producciones; claro que la imagen más cercana al trabajo práctico es la fotografía y, por supuesto, el cine.

La historia intelectual estudia y descifra redes de producción intelectual a través de esta clase de dispositivos; estas redes de producción, por lo regular, son reflejadas por otras redes: las llamadas intelectuales, es decir, aquellos grupos que trabajan en conjunto y tienen por lo regular cierta ideología o postura política. El caso más evidente es el de los grupos editoriales: editores, escritores y productores conforman una red para producir un dispositivo cultural que bien pueden ser libros o revistas. A esta serie de conceptos que discuten en los dispositivos se le allega el término de “ideas-fuerza”, o los conceptos clave que sirven de entramado para conseguir un objetivo particular y son divulgados; por ejemplo, la diseminación del comunismo o la filosofía de determinado grupo político y, también, las prácticas culturales. Estos son todos los ejercicios que la red de producción o de intelectuales ejecuta dentro y para el origen de sus dispositivos culturales.

Estos dispositivos culturales —filmes, fotografías, por ejemplo— pueden ser leídos a través de las propuestas de Quentin Skinner, quien proponía la inclusión del estudio del campo semántico y semiótico para reentender la historia de las ideas. Skinner (1969) hablaba de la “intencionalidad” del texto y del discurso; es necesario captar la intención del autor, de quien habla. Se debe, por ende, reconstruir el contexto lingüístico en el que desea intervenir el propio autor, debido a que gracias

a esta reconstrucción contextual, podrá ser posible conocer las convenciones y las pretensiones vigentes que se manejan en una situación particular. “Esta recuperación permitirá entonces comprender en qué medida el autor aceptaba, cuestionaba o ignoraba las ideas dominantes en el debate de la época; es decir, se podrá establecer cuál era la tendencia (deseo) que el autor llevaba a cabo con su intervención” (Juárez, 04 de noviembre de 2007). Y claro que un texto bien puede ser un filme.

De igual manera, y como en otras disciplinas, es posible pensar el trabajo de la historia intelectual desde la teoría del rizoma, propuesta por los filósofos Deleuze y Guattari (1972), la cual nace dentro de la biología y la botánica, pero ha sido retomada desde otras disciplinas de estudio para presentar estructuras (eventos/unidades de vida/coyunturas/ teorías), ejemplificando “un sistema cognoscitivo en el que no hay necesariamente puntos centrales —es decir, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras— que se ramifiquen según categorías o procesos estrictos” (Deleuze y Guattari, 1972: 35).

Por lo tanto, el rizoma en el cine y la política será determinante y por supuesto, no se puede pensar en el cine sin la política aunque tampoco la política —sobre todo la actual— sin el cine. Claro que hablamos del primer significado de “política” o del aristotélico “zoon politikon”; no hablamos únicamente del poder y de su ejercicio, pues política también puede ser todo intercambio social. Es igual, o casi igual, debatir ideas con un grupo de personas durante el café que asistir a un mitin de proselitismo o activismo. Así, el cine es social y político por naturaleza. Pero cuando nos remitimos a “poder y política” a través del cine, aplica la idea de que toda estructura política necesita de sus propias citas y que toda oferta política debe ser respaldada por el celuloide: “Todo régimen necesita de sus películas, toda idea política —por errónea o alocada que sea— debe ser refrendada mediante ese arte del siglo xx que parece ennoblecer causas rastreras y wagnerizar epopeyas de patio de colegio” (Oliveros, 2010: 126).

De cualquier modo “existe una pluralidad de visiones que, desde el cine, han contribuido a la formación histórica de los pueblos” (Oliveros, 2010: 125), pues realizadores de diversos puntos del orbe como Fernando *Pino* Solanas, en Argentina; el griego Konstantinos Gavras, mejor conocido como Costa Gavras, o el francés Chris Marker han trabajado desde sus propias perspectivas para dar fe sobre la difícil tarea —si no imposible— de negar las cualidades sociológicas y políticas del cine, pues siempre la estructura, el relato y la entramada semiótica permitirá revelar tendencias, pensamientos y actitudes sociales. O, desde, la historia intelectual: redes, productos

y prácticas culturales e intelectuales. Si sumamos esto tendremos nuevamente la propuesta de Deleuze: la del rizoma, dado que cine es imagen e imagen es sociedad y pensamiento.

A lo largo de la historia del cine se han dado notables casos donde la propaganda política usa en repetidas ocasiones las cualidades del cine y de sus producciones para empoderar sus ideas dentro de su momento histórico; lo cual fue bastante notorio a principios de siglo xx donde la función del cine estaba más bien orientada a la propagación de las noticias y lo más inmediato, sin que esto signifique que su vínculo con el arte haya llegado demasiado tarde. Pronto el factor estilístico exigió un sitio dentro de la realización fílmica. Por ejemplo, sobresale el nombre de la alemana Leni (acortamiento de Helene) Riefenstahl, quien jugó un papel importante para el III Reich, debido a que se convirtió en la directora de la ideología nazi a través del cine.

A los treinta años de edad y luego de ganar un premio por el filme *Das Blaue Licht* en 1932, se impresionó por el carisma y la convicción política de Adolf Hitler y aceptó filmar al Partido Nazi en el Campo de Núremberg, dando origen a lo que actualmente se conoce como La Trilogía de Núremberg compuesta por *La victoria de la fe* (1933), *El triunfo de la voluntad* (1934) y *Día de la libertad: nuestras fuerzas armadas* (1935). Esta serie de documentales refleja la fuerza con la que el cine y la imagen aparecen con su función sociopolítica en las primeras décadas del siglo xx: un terceto que expone ideología, discurso, propuesta e imagen de uno de los regímenes más cuestionados en la historia contemporánea.

También los esfuerzos de esas décadas —un poco antes que el caso Leni Riefenstahl— por utilizar al cine como medio de difusión y propaganda llegan a los rusos. Antes del siglo xx, “la coronación de Nicolás II había inaugurado la tendencia de mostrar a los personajes famosos en sus actividades diarias” (Quiroga, 2007: 41). Después de este seguimiento a la cotidianidad aparece Sergéi Eisenstein con clásicos como *La huelga*, filmada en 1924, cuya temática se centra en la desigualdad y en la necesidad de reivindicar al trabajador en cuanto a derechos; luego *El acorazado Potempkin* (1925), con una esencia similar acerca de la justicia y del olvido y, finalmente, *Octubre* (1928), cuyo nombre incluso lleva inmediatamente al final de la Revolución rusa que se consumó en octubre de 1917. En esta última, aparecen personajes insignes del soviético como Lenin y Trosky. Eisenstein, pese a su vínculo con la ideología comunista, en algún momento, como muchos otros artistas, padeció la represión por parte del sistema. Él, en particular, porque su tendencia realista no

coincidía con lo que las versiones oficiales se esforzaban por presentar al mundo. Su tendencia “por servirse de hechos del pasado, a través de metáforas y alegorías, reflexionar sobre el sentido de la Historia misma”, considera De la Vega que lo llevó a ser un propositivo creador, siempre vinculando el poder del pueblo con los hechos históricos:

El proceso de industrialización e innovación social en el agro soviético, los respectivos fragmentos biográficos de Alexander Nevski o Iván el Terrible sirvieron a Eisenstein, ante todo, de punto de partida para proponer una profunda y constante Revolución en las formas artístico-cinematográficas, consecuencia lógica de los estrechos vínculos del cineasta con la vanguardia soviética (De la Vega, 1994: 31).

El segundo caso, compatriota de Eisenstein, es el de Dziga Vértov con su “Kino eye” o “cine ojo”. *Tres cantos a Lenin* se ha convertido en una de las primeras apologías del cine al poder, la intención del cine ojo es ejercer un realismo apegado, sin montajes a fin de buscar la plenitud de la crítica.

Menciono también diversas muestras del cine estadounidense, el cual se ha especializado en manejar el discurso político sobre su ideología como país a través del filme. Estados Unidos, gracias a sus cuantiosos presupuestos, utiliza el cine como una herramienta más para la difusión y el empoderamiento de su aparato social y cultural. Los distintos episodios de la Guerra Fría (1947-1991), que nunca llegó al conflicto bélico, condicionaron la forma de hacer cine de los Estados Unidos. La política estadounidense encontró en el cine un bastión de apoyo para fortalecer su identidad como país de primer mundo y potencia en armamento. Hollywood jugará un papel trascendental en el empoderamiento del héroe americano con películas como *Desde Rusia con Amor* (1963), *Rommel el Zorro del Desierto* (1951), *¡Que vienen los rusos!* (1966), entre otras. La conformación de los protagonistas hará mella en el imaginario latinoamericano que existe sobre el ciudadano-soldado norteamericano. Obviamente en los momentos más ríspidos de la relación con Rusia surgieron estos filmes donde el discurso anticomunista era claro. Asimismo la imagen del joven estadounidense ante los ojos de los extranjeros fue percibida como un modelo a seguir:

la idea del Departamento de Estado era que al contemplar esa riqueza material en la pantalla, los espectadores alemanes sintieran la necesidad de acceder a ella, y que se pro-

dujese una asociación, consciente o inconsciente, de que permaneciendo al lado de los americanos (en el bloque occidental) era la manera de alcanzar ese nivel de vida (Crespo, 2009: 452).

Con celebridades tan mediáticas como el mismo James Dean jugando carreras de coches, el hit era evidente: “si los padres de los jóvenes de Alemania Federal querían casas propias, lo que la juventud ansiaba era poder tener unos pantalones vaqueros” (Crespo, 2009: 452). El *american way of life* fue un estándar a alcanzar por el sector juvenil de distintos países y:

el reflejo de la prosperidad económica que alcanza Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial se traduce en el hecho de que la generación que ha vivido ese despegue ahora puede comprar a sus hijos los baby-boomers, casi todos los caprichos que quisieran. Y estos jóvenes se encontraron viviendo una vida como la que se muestra en la película: un instituto casi nuevo, con césped y palmeras alrededor, dinero para gastar en ocio, y muy pocas de las preocupaciones que tuvieron sus padres (Crespo, 2009: 352).

Todos los casos mencionados pueden analizarse como dispositivos culturales, productos de prácticas determinadas que guardan un trasfondo. El caso del “Cine ojo”, por ejemplo, se ha visto como una metáfora del control gubernamental: el primer caso del big brother con *El hombre de la cámara*, por ejemplo. ¿Hasta dónde el cine informa y libera, pero también controla y seduce? Por su connotación artística puede jugar en diversas posturas, pero siempre será un documento histórico que va más allá de la información pasada: es un documento que provoca y que mantiene la cercanía con las preocupaciones más íntimas, no nada más de un hombre, sino de la sociedad en la que se produce.

EL CASO DE MÉXICO: DÍAZ Y LA REVOLUCIÓN

Santillán (2016), en el artículo “Un siglo de cine político mexicano”, logra un generoso recuento de todas aquellas películas basadas en temáticas políticas, entre las cuales destacan: *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), de Fernando de Fuentes; *Los de abajo* (1939), de Chano Ureta y *¡Viva Zapata!* (1952), de

Elia Kazan. Al final, el objetivo de su investigación logra analizar al menos 54 filmes distintos, inicia con los de Fuentes y termina con *Tlatelolco, verano del 68*. Entre los filmes más relevantes de la filmografía con tesis política en México están los siguientes: *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), las dos de Fernando de Fuentes; *Los de abajo* (1939), de Chano Ureta; *¡Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan; *Si yo fuera diputado* (1952), de Miguel M. Delgado; *El impostor* (1956), de Emilio Fernández; *La sombra del Caudillo* (1956) y *Distinto amanecer* (1968), ambas de Julio Bracho; *Reed, México Insurgente* (1973), de Paul Leduc; *Ante el cadáver de un líder* (1973), de Alejandro Galindo; además de *Calzonzin*, *Las fuerzas vivas*, *Canoa*, *Maten al León*, *El apando*, *Las Poquianchis*, *Cuartelazo*, *Bandera rota*, *El año de la peste*, *Cadena perpetua*, *Bajo la metralla*, *Días difíciles*, *Morir en el Golfo*, *¿Nos traicionará el presidente?*, de directores como Alfonso Arau, Luis Alcoriza, Felipe Cazals, Luis Estrada, Alberto Isaac, Gabriel Retes, Arturo Ripstein, Alejandro Pelayo, Juan Pérez Gavilán, entre otros.

El mismo Buelna reconoce el extenso trabajo del mexicano Emilio García Riera, quien hizo un exhaustivo análisis de las películas producidas entre 1929 y 1976 en *Historia documental del cine mexicano*, sin centrarse exclusivamente en el tema político. Para muchos, el primer actor del cine mexicano es el general Porfirio Díaz pues los franceses Veyre y Bon Bernard inmortalizaron su imagen en 1896, fueron ellos quienes además rodaron por primera vez un guion ficticio: el duelo a pistola entre dos diputados. La recuperación de la imagen de Díaz paseando a caballo se da tan sólo un año después a la invención del cine: tanto Veyre y Bon Bernard eran enviados de los *Lumière*. El cine fue recibido con agrado pues: “el pensamiento positivista le abrió los brazos. Veían en él un instrumento científico que debía mostrar la verdad” (Quiroga, 2007: 40).

Rebeca Ferreiro (2014) señala que, a invitación expresa del presidente, los aprendices de los *Lumière* llegaron a México —y fue tal su impresión y agrado con el fenómeno cinematográfico— que en poco tiempo se rodaron más de una decena de vistas sobre la figura presidencial o la vida y costumbres de las clases altas. Así, cuando el cine tuvo como público a la sociedad mexicana, se proyectaba junto con otras filmaciones, el repertorio más reciente del controvertido general en diversas facetas y eventos a fin de fortalecer su imagen. Entre las distintas apariciones se suman *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906) y *Porfirio Díaz llega a Tehuantepec* (1907). Estas últimas producidas en los momentos de su mandato.

Precisamente la primera etapa del cine político mexicano inicia con la participación directa del general Porfirio Díaz y, luego, casi a la par, el cine se vuelve en un elemento recurrente para otras figuras de la época, como Francisco I. Madero, Francisco Villa y Emiliano Zapata. Debido a esto, queda registrada parte importante del evento más neurálgico del México independiente gracias a la labor de los hermanos de Alva, quienes se encargaron de realizar distintas secuencias de grabación para el cine silente de la época. Originalmente ellos, quienes eran oriundos de Michoacán, filmaban fiestas populares y estampas cotidianas, pero pronto le dieron un giro de corte periodístico a su trabajo. Una de sus producciones más reconocidas es la entrevista de Porfirio Díaz con el presidente norteamericano Taft, en 1909, pero también grabaron las giras de Madero y Pino Suárez, las fiestas por el centenario de la Independencia, los diversos viajes de Madero por todo el país, el arribo del mismo una vez derrotado Díaz, trifulcas diversas, el homenaje a Aquiles Serdán, la Revolución orozquista en Chihuahua, la misma Decena Trágica e incluso la entrada de los generales Villa y Zapata a la Ciudad de México, en 1914.

También otro productor de la época, Jesús H. Abitia, siguió los pasos de Obregón y generó los siguientes filmes: “Llegada de tropas de Obregón a Guadalajara; Marcha del ejército constitucionalista por diversas poblaciones de la República y sus entradas a Guadalajara y México y El viaje del señor Carranza hasta su llegada a esta ciudad (Veracruz)” (*Cine silente mexicano*, 01 de julio de 2009).

En la década de los treinta, el cine retomará el tema de la Revolución con fines de construcción ideológica: “la Revolución Mexicana vista a través de la óptica de los inicios del sonoro en nuestro país es interpretada a la distancia y adoptada en una versión folclórica y popular: la gesta revolucionaria se exhibe en los años treinta con una intención pedagógica” (Rojas, 2010: 5). Uno de los primeros exponentes de esta propuesta es Fernando de Fuentes, quien se convierte en el director clave para iniciar el nuevo momento del cine mexicano, el cual conjuga historia, literatura y también la participación ciudadana. *¡Vámonos con Pancho Villa!*, filmada en 1935, está basada en la obra del mismo nombre de Rafael F. Muñoz, escritor mexicano cuyas novelas retrataron distintos pasajes de la Revolución mexicana. Rafael F. Muñoz, quien fuera uno de los más reconocidos autores de la novela de la Revolución, a la par de Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, por sólo mencionar algunos.

Si bien Muñoz pertenece a una generación más joven, coincide con los dos autores anteriores en que vivió la Revolución en carne y hueso: a sus 14 años ya se mezclaba con las tropas. Asimismo, Azuela, Guzmán y Muñoz representan estilos y tres enfoques completamente distintos de la Revolución (Rosado, s/f: 136).

Muñoz, también norteño como Villa, ejerció como periodista y tiempo después de la muerte de Villa, se convertiría en uno de sus biógrafos (*Francisco Villa, biografía rápida*, publicada en 1955 con el nombre de *Pancho Villa, rayo y azote*).

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* se narra la historia de un grupo de rebeldes que se unen a las fuerzas villistas: en ella se hace toda una reflexión y crítica sobre las tropas de Villa, que van desde la ilusión hasta la merma sobre el mito de quien fuera apodado como el Centauro del Norte. Esta fue la trama que dio vida a la película filmada en 1935; una de las obras más loadas de Fernando de Fuentes. Luego, le seguiría *El compadre Mendoza*, en la cual se refieren las vicisitudes de un terrateniente que hace migas con diferentes jefes revolucionarios a fin de verse favorecido, independientemente de los roces que halla entre los grandes nombres de la Revolución. La historia original se ubica en el cuento de Mauricio Magdaleno, escrito en 1934, quien también fue un escritor clave para la narrativa de la Revolución.

Será Francisco Villa una de las figuras constantes de todo este discurso que se enarbola en torno a la Revolución, debido a que: “se convierte en el guerrillero más admirado en la historia del cine nacional de todos los tiempos. Pancho Villa simboliza al héroe hecho hombre, dotado de una figura bonachona y recia”, señala Alma Delia Rojas Zamorano (2010: 15). Sobre el complejo personaje de Villa se han filmado, al menos, quince películas que han contribuido directamente a mitificar la figura del Centauro. Entre las mismas destacan *Revolución* (1932), de

Miguel Contreras Torres; *El tesoro de Pancho Villa* (1935), de Arcady Boytler; la mencionada de Fernando de Fuentes; *Con los Dorados de Pancho Villa* (1939), de Raúl de Anda; *La Justicia de Pancho Villa* (1940), de Guillermo Calles; *Así era Pancho Villa* (1957), de Ismael Rodríguez; *El secreto de Pancho Villa* (1957), de Rafael Baledón, y *El Centauro Pancho Villa* (1967), de Alfonso Corona (Rojas, 2010: 4), [entre muchas otras].

Existe incluso el documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, de Gregorio Rocha, quien ha dedicado parte de su vida profesional al rescate de la película *The life of*

General Villa, la cual supuestamente filmó el guerrillero en común acuerdo con la American Mutual Corporation con el fin de filmar sus batallas.

CONCLUSIONES

A principios del siglo xx, el cine revolucionó no sólo la manera de vivir los eventos, sino la forma de hacer historia y dejar apuntes para la posteridad. El manejo de la imagen fue un aporte nuevo e importante sólo rebasado por la inmediatez de la televisión que surgió años después. El cine es uno de los dispositivos culturales más complejos que existen, pues se trata de un fenómeno masivo, lo cual no pasa necesariamente con las fotografías y otras imágenes; el cine indica toda una cadena de consumo y producción. La Revolución mexicana y otros fenómenos sociopolíticos, no nada más de México sino de todo el mundo, han tenido en el cine a un gran aliado, pero también a un enemigo potencial cuando éste comienza a existir de modo independiente, alejado de las grandes influencias de Estado. Aunque existen hoy en día otros canales de comunicación y diversas maneras de aportar vestigios para la posteridad, pocos tienen el impacto estético y el complejo discurso que el cine posee. Así pues, el cine es un dispositivo cultural por excelencia para reconocer el entramado cultural e intelectual que existe en la sociedad. El cine mexicano, durante su etapa como documental improvisado, casi naif, tiene mucho que aportar al estudio de la historia nacional.

REFERENCIAS

- Barros, C. (2014). Oficio del historiador, ¿nuevo paradigma o positivismo? *Diálogos*, 15 (2). Costa Rica: Universidad de Costa Rica, pp. 149-184.
- Cine Silente mexicano (1 de julio de 2009). Los rollos del cine revolucionario. *Los rollos del cine revolucionario. Algunos pioneros: Jesús H. Abitia y los hermanos Alva*. Recuperado de: <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2013/12/25/los-rollos-del-cine-revolucionario/> Consultado el 3 de noviembre de 2017.
- Crespo Jurdado, A. (2009). *El Cine y la Industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Tesis de doctorado. España: Universidad Autónoma de Madrid.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *Capitalisme et Schizophrénie: L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.
- De la Vega, E. (1994). Eisenstein y su concepción de la Historia en el proyecto inconcluso de *¿Qué viva México! Film Historia*, 4 (1), pp. 31-43.
- Ferreiro, R. (2014). El cine como propaganda. *Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, (812). México: Universidad de Guadalajara, pp. 123-142.
- Juárez, E.A. (4 de noviembre de 2007). Presentación de “Significado y comprensión en la historia de las ideas” de Quentin Skinner. Recuperado de: <http://foroiberoideas.cervantes.com> [Consultado el 5 de junio de 2017].
- Oliveros, C. (2010). Bajo el lente del Cine político: la imagen problematizadora. *Prolegómenos. Derechos y valores*, 13 (26), julio-diciembre. Bogotá, D.C. Colombia, pp. 123-142.
- Pantoja, A. (2007). La imagen como escritura. El discurso visual para la historia. *Norba. Revista de Historia*, 20. España: Universidad de Extremadura, pp.185-208.
- Quiroga, M. C. (2007). Inicios del documental con fines didácticos en México. *Ciencia UAT*, 1 (3). México: UAT, pp. 40-43.
- Rojas A. (2010). Una revolución y un héroe. Pancho Villa en el cine mexicano de los años treinta. En *VI Congreso CEISAL*. Francia: Tolouse.
- Rosado, J. A. (s.f.). *Rafael F. Muñoz, a treinta años de su muerte*. Notas. pp. 135-139. ITAM. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/1025450/http---biblioteca.itam.mx-estudios-60-89-69-juanantonioro...> [Consultado el 2 de septiembre de 2017].
- Santillán Balbuena, J. R. (2016). Un siglo de cine político mexicano. *Ámbitos*, (33). España: Universidad Rey Juan Carlos, pp.1-10.
- Skinner, Q. (1969). Meaning and Understanding in the History of Ideas. *History and Theory*, 8 (1), pp. 3-53.

AUTORES

Amaury Fernández Reyes. Licenciado en Sociología por la Universidad de Guadalajara (UdeG) y doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima (UdeC). Es profesor investigador de la Facultad de Letras y Comunicación (FALCOM) de la Universidad de Colima, PTC titular A. Líder del Cuerpo Académico UCOL-CA-50, Estudios de Cultura y Comunicación. Su Línea General de Aplicación de Conocimiento (LGAC) es Estudios sobre las culturas contemporáneas. Actualmente es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Nivel I. Ha publicado recientemente los libros: *Jóvenes de arena: Pesca artesanal, esquemas culturales e identidad, en Armería, Colima, México*, UdeC (2018) y como coordinador (en colaboración con Gloria Vergara y Ada Aurora Sánchez), *Diálogos interdisciplinarios desde las Ciencias Sociales*, UdeC (2018).

Ana B. Uribe Alvarado. Profesora-investigadora de la Universidad de Colima. Doctora en Ciencias Sociales por El Colegio de la Frontera Norte en Tijuana, B.C. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Nivel II. Sus áreas de interés: migración, cultura y comunicación. Ganó el Premio Nacional de Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades por la Academia Mexicana de Ciencias (2004). Ha publicado los libros: *Migrantes, Educación y Cultura* (2013), *Mi México imaginado. Televisión, telenovelas y migrantes* (2009), *Los medios de comunicación en Colima. Apuntes para la historia y la cultura* (2001). Libros en coautoría: *Metodología de investigación en Ciencias Sociales. Aplicaciones prácticas* (2013), *Cuéntame en qué se quedó, la telenovela como fenómeno social*, Trillas (1994). Autora de cerca de cincuenta artículos académicos, reseñas y capítulos de libros en revistas arbitradas nacionales, internacionales y en prensa. Fue representante académica y fundadora de la Oficina de la Universidad de Colima en Los Ángeles, California (2010-2016). Trabaja en la gestión, apoyo social y cultural de asociaciones de migrantes mexicanos en Estados Unidos.

Emilio Gerzain Manzo Lozano. Licenciado en Audición y Lenguaje y licenciado en Letras. Maestro en Lingüística por la Facultad de Letras y Comunicación. Doctor con Mención Honorífica por la Universidad Iberoamericana. Actualmente es profesor investigador en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Colima. Conferencista en diversos congresos, coloquios y jornadas académicas nacionales e internacionales. Tallerista y dictaminador en congresos, coloquios y jornadas académicas nacionales e internacionales. Coordinador del proyecto de investigación Integración Educativa en coordinación con la SEP y el Fondo Mixto de Cooperación Español (sede SE Colima).

Faviola Esquivel Alcántar. Licenciada en Derecho por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (Ciudad Juárez, Chih.). Maestra en Ciencias Sociales para el Diseño de Políticas Públicas (Especialidad en Estudios Culturales y de Género), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (Ciudad Juárez, Chih.). Tesis: *El feminismo en perspectiva: Una crítica de la crítica*. Doctorante en Derecho, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Puebla, Puebla.). Tesis: *Construcción jurídica de las prostitutas en la legislación mexicana*. Profesora de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Sus últimas publicaciones son: “Regalo”, *Antología Relatos Marranos*, ISBN: 978-84-86469-74-0, Barcelona, España, 2014; “Un día como cualquier otro”, Revista *ERRR Magazine*, número 39, México, D.F., 2014, y “Son para besarlos”, Revista *Paso del Río Grande del Norte*, número 18, Chihuahua, México, 2014.

Fernando González Zozaya. Investigador del INAH desde hace más de 26 años, arqueólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Interesado en el estudio de las culturas marginadas del centro norte, norte y occidente de México. Fue parte del equipo de investigación de contextos Chupícuaro en San Juan del Río, Querétaro (1992); registro de sitios recolectores-cazadores en la Sierra de Durango (1993); rescate de pintura mural teotihuacana en el Rosario, Querétaro (1997); contextos novohispanos en el Centro Histórico de Querétaro (1997); protección de sitios arqueológicos en Guanajuato (1993-1999); restauración de arquitectura de barro y piedra en el Cerro de la Cruz Querétaro (2000); protección e investigación de sitios arqueológicos en el altiplano, zona media y

huasteca de San Luis Potosí (2001); excavación de momias y contextos en cueva en la Sierra Gorda queretana (2003); investigación de sitios recolectores-cazadores-pescadores y fósiles en Coahuila (2005). Investigador en el centro INAH Colima desde 2006, en donde destaca, junto con compañeros de trabajo, los estudios precerámicos en el sur del estado; investigación de tumbas de tiro; deformación craneal en el Occidente de México; estudios de culturas funerarias del formativo temprano medio; arqueología de la muerte en el Cementerio Municipal de Colima; poblamiento hispánico en Colima del siglo XVI. Coautor de *La historia general de Jalisco época prehispánica*. Actualmente trabaja sobre tecnología y cultura de destilación prehispánica del mezcal en el Occidente de México. Es estudiante de doctorado del Centro de Estudios Superiores de Investigación en Estudios Mexicanos con proyecto: Gente de mezcal; develando una historia clandestina en el Occidente de México.

Krishna Naranjo Zavala. Doctora en Estudios Mexicanos por el Centro de Estudios Superiores e Investigación (Colima, México). Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Colima. Sus líneas de investigación son: poesía mexicana, siglos XX y XXI, y literatura indígena contemporánea. Ha publicado artículos y ensayos en revistas y libros de la especialidad. Es autora de los poemarios: *Batalla de la aurora*, *Tierra de cada día*, *Tal vez el bosque*.

Lucila Gutiérrez Santana. Doctorada en Lingüística por la Universidad de Concepción, Chile. Profesor investigador de tiempo completo, asociado C, en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Línea de investigación: Significados Culturales. Publicaciones: “Identidad y cultura en el occidente de México: una aproximación metafórica a las fronteras del sujeto desde los apodos en Tonila, Jalisco”, en *Literatura: espaço fronteiriço* (2017); *E4 Glosario de Enseñanza de Español como LE* (2017); “La atenuación en interacciones asimétricas entre un hombre y una mujer: Un análisis cualitativo de conversaciones entre profesionales en Ciudad de México y en Santiago de Chile”, en *Textos en Proceso* (2015).

Ma. Carmen Zamora. Periodista cultural, maestra en Historia por la Universidad de Colima y estudiante del Programa del Doctorado en Estudios Mexicanos, impartido por el Centro de Estudios Superiores e Investigación auspiciado por el ALACYT-AHMC. Catedrática de la Facultad de Letras y Comunicación y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de Colima. Acreedora a Mención Honorífica en Periodismo Cultural, dentro del Premio Estatal de Periodismo, Colima 2018. Sus áreas de investigación son: estudios socioculturales, análisis del discurso, estudios *queer* y cultura visual.

María América Luna Martínez. Nació en la Ciudad de México. Es doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana (Campus Ciudad de México). Socióloga por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestra en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, donde también es profesora e investigadora de tiempo completo. Es integrante del Comité Académico de la Especialidad en género, violencia y políticas públicas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UAEM, donde también es docente. Perfil PROMEP desde 2004. Sus líneas de investigación son: estudios de género, cultura, cine y literatura. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “Rosario Castellanos y la utopía cardenista” capítulo del libro: *Temas de la historia y discontinuidad sociocultural en México* (2015), editado por CICSYH/UAEM/Library Outsourcing Service. Co-coordinadora del libro: *Violencia de género, escenarios y quehaceres pendientes* (2015) publicado por la Universidad Autónoma del Estado de México. Coautora del artículo: “Las enseñanzas de Don Juan 67. Mauricio Garcés, cine y masculinidad” en *La Colmena* núm. 78, abril-mayo de 2013, UAEM.

Marco Antonio Pérez Gaspar. Egresado de la licenciatura en Periodismo por la Universidad de Colima con especialidad en Estudios de Género y Cine. Desde 2001 ha realizado trabajo como voluntario en la asociación Amigos Colimenses contra el VIH/SIDA I. A. P., obteniendo el Premio Estatal de la Juventud 2001. Desde octubre de 2004 hasta octubre de 2012 fue representante estatal, en Colima, de la Red Nacional Democracia y Sexualidad (Demyssex), obteniendo el Premio Nacional de Periodismo “Rostros de la Discriminación” 2007 en la categoría de ensayo con el

texto *La discriminación en Colima*, certamen convocado por el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), la Universidad Iberoamericana, la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, la Fundación Manuel Buendía, entre otros organismos. Ha sido colaborador del *Semanario Avanzada* y *Diario Avanzada*, en la revista *Ciudadana*, y de los portales de noticias web www.colimatrespuntocero.com y www.perriodismo.com.mx. Obtuvo el reconocimiento al mejor reportaje de 2016 en el Certamen de Periodismo convocado por el H. Congreso del Estado de Colima, con el texto: *Rompiendo barreras*. Actualmente es promotor cultural y coordina Colimenses Asertivos por la Salud Sexual (CASS). También es colaborador en el suplemento “Comentario Semanal” del periódico *El Comentario* de la Universidad de Colima. La línea de su trabajo periodístico se basa en la lucha por una vida libre de violencia y discriminación hacia cualquier ciudadano.


Miguel Ángel Flores Gutiérrez. Doctor en Estudios Mexicanos (Historia) por el Centro de Estudios Superiores e Investigación (Colima, México). Licenciado en Geografía y maestro en Historia por la Universidad Autónoma del Estado de México. Especializado en investigación educativa en el Instituto Superior de Ciencias de la Educación del Estado de México. Es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma del Estado de México, e integrante del Cuerpo Académico Estudios históricos de las instituciones. Sus líneas de investigación son sobre geografía histórica, en particular sobre el estudio del mapa antiguo, y divulgación de la ciencia y la cultura. Los artículos más recientes en coautoría son: “Una mirada al capital cultural de los estudiantes de la Universidad Autónoma del Estado de México”, en *Contribuciones desde Coatepec*, revista de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, nueva época, año XIV, núm. 27, julio-diciembre de 2014; “*La visita del ángel*, de Vicente Leñero: un acercamiento a su mensaje social”, en *Interpretextos*, revista de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, año 8, núm. 13, primavera de 2015; y está en prensa “Tomás Ramón del Moral, un prestigiado sabio del siglo XIX: su contribución a la cartografía mexicana”, que aparecerá en el número 31 de la revista *Contribuciones desde Coatepec*, texto de su autoría. Coordinó con varios académicos los libros *Edmundo O’Gorman. Una voz de la historia* (UAEM, 2010) y *Forjadoras del Estado de México. Semblanzas de mujeres mexiquenses, 1810-1960* (FOEM, 2012).

Tania Betzabel García González. Estudiante del Doctorado en Estudios Mexicanos por el Centro de Estudios Superiores e Investigación. Licenciada en Lingüística por la Universidad de Colima. Fue profesora en la Universidad de Guadalajara en el Centro Universitario del Sur, donde también se desempeñó como coordinadora de la carrera en Letras Hispánicas. Sus líneas de investigación son: estudios de género, sexualidad, cuerpo, identidad y emociones. Entre sus publicaciones se encuentran, como coautora: “Un acercamiento a la construcción social y antropológica de las emociones en mujeres universitarias ante la discapacidad física y sensorial” capítulo del libro: *Mujeres humanistas a bordo* (2016) editado por Acento Editores. Es autora del artículo “Viva México 1930, Director Sergéi Eisentein” en *Ureavisura* revista de Artes y diseño, núm. 26, abril-junio, 2016, UNAM.

Teresa Evangelina Martínez Díaz. Licenciatura en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Maestría en Ciencias de la Tierra con especialidad en Geomática por la Universidad de Colima. En 1991 inicia su carrera como docente en nivel medio en la Ciudad de México. A partir de 1992 se incorpora al INEGI en la Dirección Regional Sur, Oaxaca, desempeñándose en la Jefatura de Fotogrametría. Del año 2000 a 2004 radica en la ciudad de Guimarães, Portugal, allí apoya en estudios socioeconómicos de la región del Douro, como en la conformación del libro *Expansão Urbana-Gestão de Planos-Processo de los países de Gran Bretaña, Holanda, España y Portugal*, el cual obtuvo el premio Internacional de Urbanismo Gerd Albers 2003, en la Haya, Holanda. Desde 2005 es docente en la Universidad de Colima en la Facultad de Ingeniería Civil. En 2013 se incorpora a la planta docente de la Facultad de Letras y Comunicación de la misma Universidad. En la actualidad realiza estudios de Doctorado en el Centro de Estudios Superiores e Investigación (CESI) ALACYT, en el Archivo Histórico del Municipio de Colima desarrollando el tema: Vulnerabilidad ante eventos hidrometeorológicos extremos-huracanes en la costa de Colima.

Amaury Fernández Reyes. Licenciado en Sociología por la Universidad de Guadalajara (UdeG) y doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima (UCOL). Profesor Investigador de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. PTC Titular A y profesor invitado en el Doctorado de Estudios Mexicanos del Centro de Estudios Superiores e Investigación (CESI) del Archivo de Letras, Artes, Ciencias y Tecnologías (ALACYT). Líder del Cuerpo académico UCOL-CA-50, Estudios de Cultura y Comunicación. Su Línea General de Aplicación de Conocimiento (LGAC) es: Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Actualmente es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Nivel 1 y cuenta con Perfil Deseable Prodep desde 2016.

Ha publicado recientemente los libros: *Identidades creativas frente al Volcán de Fuego; Jóvenes y trabajo creativo en Colima*, AHMC (2017), y *Jóvenes de arena. Pesca artesanal, esquemas culturales e identidad, en Colima, México*, UCOL (2018), así como diversos artículos académicos relacionados con temas de juventud, identidad, cultura y comunicación.

The background features a stylized city skyline at sunset. The sky is a gradient of purple, pink, and orange, with a large sun setting behind the buildings. The city is depicted with dark blue silhouettes of skyscrapers. A large, dark blue, semi-transparent rectangular area is overlaid on the lower half of the image, containing two paragraphs of white text. The overall aesthetic is modern and artistic.

A partir de “distintas miradas” y perspectivas analíticas disciplinarias, este libro integra aspectos relevantes de la cinematografía nacional a través del análisis de una serie de películas seleccionadas por sus autores; espacio en el que confluyen: literatura, arqueología, sociología, antropología, artes escénicas, historia, geografía y comunicación.

Reflexionar acerca de la relación existente entre el cine mexicano y la realidad social del país a partir de ciertas películas producidas en distintos momentos del siglo XX y del XXI, es el motivo esencial de este libro, mismo que postula al cine como reflejo de nuestra historia cultural y fuente de su conocimiento y representatividad. Correlación indisociable que ha existido desde sus inicios, como lo ha planteado claramente el historiador Aurelio de los Reyes, ya sea rescatando la idiosincrasia de una sociedad, las maneras de hablar o vestir, la arquitectura de la época, los tabúes o temas representativos del tiempo. Voz que se suma a la del historiador francés Marc Ferro quien ha reconocido en el cine la fuerza de la imagen como un documento histórico y agente testimonial de gran valía, que puede llegar incluso a funcionar como una herramienta útil para el análisis de la realidad social. Además, Pierre Sorlin reconoce en el cine un agente de la historia que puede tener efectos de representación del pasado, e integrarse al mismo tiempo como testimonio vivo. Principales coordenadas en las que se ubica el presente libro.

SDC