

# Cómo se perciben y se auto representan los mexicanos: Breves notas del cine mexicano de la Época de Oro

*Saray Reyes Avilés*



En este breve análisis, nos sumergiremos en el mundo del cine mexicano durante la llamada época de oro. Inspirados en estudios de antropología cultural, exploraremos cómo los fenómenos socioculturales influyen en las películas de esta época. No sólo examinaremos dinámicas internas, sino también internacionales, que dejaron huella en la industria cinematográfica nacional. Aunque el cine mexicano estuvo influenciado por la producción cinematográfica norteamericana, también aspiraba a destacar en el mercado internacional, compitiendo con películas de Estados Unidos y siendo reconocidos por naciones de América Latina.

Las ideologías y la construcción de imágenes forman parte de la actividad simbólica humana y se convierten en uno de los temas más atractivos para el estudio de las ciencias sociales y la antropología. El cine, a través de su atractivo, ha sido un medio para promover ideologías y transmitir herencias culturales. En el caso del cine mexicano de la Época de Oro, se ha analiza-



do su papel en la difusión de ideologías surgidas a través de los ideales posrevolucionarios.

La industria cinematográfica desempeñó un papel crucial en la formación de una identidad nacional durante este periodo. El cine, como expresión cultural, fue un reflejo de los valores e ideologías que caracterizan al pensamiento sistémico de una época y un contexto social determinado.

El cine tiene un gran impacto en nosotros. Nos seduce y transmite mensajes que podemos entender fácilmente. Nos muestra los procesos sociales y culturales, las ideologías diversas y las hegemónicas que lo afectan, y reproduce comportamientos inducidos por modelos aprendidos y heredados del contexto de producción al que queda circunscrita la obra fílmica. Según los académicos Samuel Viñolo Locuviche y Fernando Infante del Rosal (2012) la propagación y difusión de contenidos ideológicos han funcionado exitosamente a través de los canales de opinión pública.

La progresiva democratización y socialización de la imagen hace que los medios del poder y de la resistencia converjan [...] Durante la década de 1940, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, el cine se convierte en un elemento más del combate internacional, y tanto el soviético, como el cine del nazismo o de las tropas aliadas, invertirán notables esfuerzos en producir panfletos cinematográficos cercanos al ámbito del documentalismo. [...] De alguna manera, estos cambios no son ajenos a la implantación progresiva de las nuevas tecnologías en los procesos de producción y exhibición del cine; más bien al contrario, pueden considerarse una consecuencia natural de la transformación profunda de la visión y los hábitos del cine que tiene lugar en las dos últimas décadas del siglo XX. (Viñolo Locuviche e Infante del Rosal, 2012: 4-5)

El cine como instrumento de entretenimiento, de registro y de documentación, además, también ha sido visto como un medio de transmisión de la cultura y de las ideologías, como un medio para dar a conocer a un público amplio la riqueza de la pluralidad cultural,

para Roberto Arnau Roselló y Hugo Doménech Fabregat (2007) abordar el tema de la ideología en el cine es validar que las películas poseen una diversidad de elementos que conforman la dimensión ideológica-dialéctica, presente en toda obra artística.

[...] Hacia 1969, con la publicación de los escritos de S.M. Eisenstein y su posición respecto al binomio cine-política se expresa en que: no se puede pensar en él (este binomio) sin cuestionar científicamente la articulación y la interpenetración de dos campos heterogéneos y desigualmente regionales de la superestructura: el de la política, y, en el de la ideología (Pérez Perucha, 1988: 205). Sin ese planteamiento del marxismo se permanece en el empirismo y el dogmatismo ideológico cuyas consecuencias políticas sólo pueden hacerle el juego a la clase dominante, al sistema capitalista del cual sabemos que su reproducción a nivel de la superestructura, está relacionada con los Aparatos Ideológicos del Estado (Althusser), de los cuales el cine es un eslabón de principio a fin (Pérez Perucha, 1988: 206). (Arnau Roselló & Doménech Fabregat, 2007: 384-385)

En el tema de ideologías políticas difundidas mediante el cine, el nazismo fue uno de los principales practicantes en la materia. En México, el director Ismael Rodríguez apoyó mediante su cinematografía a la Dirección de Policía y Tránsito a mejorar su imagen institucional, según él mismo relata en sus memorias.

[...] quienes me pidieron ayuda fueron los de la Dirección de Tránsito para hacer una película que mejorará la imagen de los agentes de tránsito, a quienes ya entonces de "mordelones"[1] no los bajaba nadie. Luis Leal Solares tenía una historia sobre el escuadrón acrobático de motociclistas y varios contactos dentro de dicha dirección [...] la película se fue llenando de ideas y personajes. (García, 2014: 47)

Rodríguez se refiere al díptico fílmico *A toda máquina* (1951) y *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) protagonizadas por Pedro Infante y Luis Aguilar. Este caso constituye un ejemplo del papel como difusor de ideologías llegó a desempeñar el cine nacional.

La construcción de imágenes forma parte de la actividad simbólica humana y se convierte en uno de los temas más atractivos para el estudio de las ciencias sociales. Los mensajes presentes en la cinematografía nacional mexicana dan testimonio de que no se pueden producir mensajes imparciales o neutrales puesto que todo está circunscrito a un determinado espacio cultural con el que establece dinámicas específicas.

Para Eric Hobsbawm el patrimonio y la cultura en general se suscriben al ámbito político:

El patrimonio y la cultura nacional tienen un sentido político, como en su mayoría, las unidades políticas del mundo actual son o aspiran ser esta-





do-nación, la cultura nacional casi siempre tiene por marco el Estado. Como la construcción y reconstrucción de un patrimonio adecuado para la nación, es la función espiritual primordial de todo nuevo estado-nación territorial, esto añade un incentivo para la preservación. (Hobsbawn, 2013: 147)

Hobsbawn destaca la importancia de la relación entre el Estado y el patrimonio cultural nacional, relación que desde su perspectiva no puede ser ignorada.

En México, después de la Revolución de 1910, surgió un nuevo nacionalismo que buscaba justificar los ideales revolucionarios y definir la identidad mexicana. Figuras como campesinos y obreros, el tema de la Conquista Española y su relación con el mestizaje nacional, los líderes revolucionarios que figuraban en obras de Orozco, Rivera, Siqueiros y corridos populares, se volvieron emblemáticos, y más tarde se plasmaron en el cine.

Unos años después aparecen otras figuras promovidas por la canción vernácula y la cinematografía, que se manifestaría, por ejemplo, en la canción de Pepe Guízar y el posterior filme *Allá en el rancho grande* (1936) dirigido por Fernando de Fuentes. Esto en cierta medida implicó la consolidación de una cultura popular promovida mediante el cine nacional, además de la música, la radio, y luego el naciente proyecto televisivo.

La imagen cinematográfica se convierte en testigo de que existe un imaginario de lo que es posible representar. Toda representación cinematográfica es una manifestación materializada de ideas y se consolida bajo su función social, es así como películas como *El compadre Mendoza* (1933), *El prisionero trece* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936) las tres bajo la dirección de Fernando de Fuentes abordan temáticas relativas a la ideología de la Revolución Mexicana, no obstante, *Vámonos con Pancho Villa*, es una película que toca fibras patrióticas pues exhibe los sufrimientos y privaciones que resistieron los revolucionarios, mostrando una parte más humana en los combatientes y desmitificando el halo de heroísmo que acompañó a los mexicanos que se levantaron en armas.

Otras películas como *El rayo del sur* (1943) de Miguel Contreras Torres exaltaron el valor patriótico al mostrar las travesías de don José María Morelos en la Guerra de Independencia. *Mexicanos al grito de guerra* (1943) de Ismael Rodríguez y Álvaro Gálvez y Fuentes enaltece el himno nacional mexicano. Las mujeres, como parte de la conformación de la identidad nacional también encuentran cabida en el cine nacional, películas como *Río escondido* (1943) de Emilio "Indio" Fernández, acentúa el patriotismo, esta vez lo hace a través de la educación, como única arma para combatir las injusticias a las que eran sometidos los indígenas. Otra película

la que tiene un acento femenino en el contexto de la Revolución Mexicana es *Enamorada* (1946) también de Emilio "Indio" Fernández, aunque esta cinta más que del género bélico/drama es más del género romance, cabe destacar que Emilio "Indio" Fernández gustaba de mostrar en pantalla a personajes femeninos fuertes, como en el caso de las dos películas que hemos mencionado anteriormente, ambas estelarizadas por la actriz María Félix, *Río escondido* (1943) tiene como protagonista a Rosaura Salazar, una joven maestra rural que recibe la encomienda del presidente de la república de llevar educación a una alejada comunidad, convirtiéndose el personaje en una analogía directa de la patria; mientras que en la película *Enamorada* (1946) la protagonista es Beatriz Peñafiel, mujer de carácter fuerte que desafía a un general de las tropas zapatistas.

Continuando con los roles femeninos fuertes que fueron interpretados por María Félix está *La Cucaracha* (1959) dirigida por Ismael Rodríguez, en esta interpreta a una combativa soldadera de la Revolución Mexicana, estas son solo algunas de las cintas que ayudan a cohesionar un imaginario social en aras de exaltar el patriotismo mexicano a través del cine o mediante un montaje ideológico como lo denomina Martin Marcel (2002).

Entonces podemos preguntarnos cómo el cine llega a expresar ideas generales y abstractas. En primer lugar, porque cualquier imagen es más o menos simbólica: tal hombre, en la pantalla, puede representar fácilmente a toda la humanidad. Pero en especial porque la generalización se opera en la conciencia del espectador, a quien el choque de imágenes entre sí sugiere las ideas con una fuerza singular y una precisión perfecta: es lo que se llama montaje ideológico (Marcel, 2002: 28)

Al término del movimiento armado de 1910 fue concluyente la reconstrucción y pacificación



de México, José Vasconcelos era un intelectual reconocido y respetado que decidió apoyar al presidente Obregón, al ser nombrado Secretario de Educación, pero se enfrentó con la problemática de tener que educar a un pueblo en mayoría analfabeto; por lo que hábilmente recurrió al arte, ya que el arte poseía cualidades que lo hacían idóneo para la faena de restauración de la identidad y la afirmación de los ideales de la Revolución.

Es así como nació en México el primer movimiento latinoamericano de arte. [...] de 1920 a 1970, fue una respuesta que puso al arte y la cultura al servicio de la sociedad y del gobierno revolucionario mediante el trabajo en los muros de varios edificios públicos para plasmar sus ideales, señalar y denunciar a los explotadores del pueblo trabajador, de los campesinos y los obreros. (Pérez y Pérez, 2019)

Las imágenes pictóricas y las imágenes cinematográficas ayudaron a cohesionar el imaginario social, por lo que el impacto cultural del cine quedó demostrado desde sus inicios por la eficacia para traer a primer término las potencialidades narrativas de la imagen, no menos espectacular que su parecido con la realidad (Camporesi, 2014: 13), pero también para construir las impresiones que acabaron conformando, en buena medida, la base cultural de pueblos y naciones, los contenidos cinematográficos fácilmente asimilados por el conjunto de la población, a causa de la credibilidad que parecía devenir del realismo del discurso cinematográfico se transformaron en medio para vehicular determinadas ideologías.

En estas breves notas, nos enfocaremos en el periodo que abarca desde la Revolución Mexicana y de la Guerra Cristera en el ámbito bélico nacional, hasta la Segunda Guerra Mundial a nivel internacional. Durante este tiempo, México se alió con Estados Unidos, lo que benefició enormemente a su industria cinematográfica. Si bien, esta alianza impulsó el cine mexicano, el interés por el cine ya existía desde antes, como lo menciona Aurelio de los Reyes (2017).

De acuerdo con de los Reyes, el cine en México tuvo sus comienzos en el cine testimonial, y apenas hubo un corto periodo de tiempo entre la primera función de cine ocurrida el 28 de diciembre de 1895 en París, realizada por los hermanos Lumière[2], y las primeras funciones cinematográficas en nuestro país, que ocurrieron un año después en agosto de 1896.

De los Reyes investigó los primeros días del cine en México y descubrió que fueron los propios hermanos Lumière, quienes trajeron los equipos de proyección y se dieron a la tarea de filmar películas aquí. En aquellos días, todos los países que incursionaron en el cine sentían la necesidad de dejar su marca en esta nueva forma de arte.

En México, el cine documental fue una manera muy peculiar de organizar la información, la causa de esto se debió en gran medida al positivismo, que estaba muy presente dentro de la cultura porfiriana, de aquí que sea muy clara la razón de la ruptura que se produce entre 1915-1916, dado el triunfo de los constitucionalistas, quienes hicieron algo diferente a lo que se había hecho anteriormente, el cine de argumento. Señala Aurelio de los Reyes:

De 1917 a 1920, en tres años, se sientan las bases de los temas y de los géneros que va a desarrollar el cine sonoro, como es con Santa, por ejemplo, el cine de la mujer nocturna, que va a ser muy abundante posteriormente, o la comedia ranchera y también el melodrama familiar, entonces prácticamente son las semillas, son las raíces de los géneros que va a desarrollar el cine sonoro. (De los Reyes, 2017).





Los datos recabados por Aurelio de los Reyes nos permiten tener una referencia de la llegada del cine a México, en el panorama general, y describir parte del proceso histórico en el que el cine pasaría a ser un medio fundamental de difusión de una representación de una identidad cultural nacional posteriormente, fenómeno que como la preferencia por ciertos géneros, estuvo determinado por las posturas políticas gubernamentales, pues, el cine mexicano producido durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial tuvo el apoyo del Gobierno Mexicano, que en ese contexto buscaba fomentar una idea de unidad política y social que contrarrestan las luchas internas que habían dado lugar a los conflictos armados relativamente apaciguados.

A esta situación interna se sumaba la de las relaciones internacionales en un contexto de conflictos entre diversas naciones, y que, no solamente por su cercanía, también por su papel en el conflicto armado, obligaban a México a establecer alianzas con Estados Unidos, a pesar que en el recuerdo histórico nacional seguía presente la invasión norteamericana, las posteriores pérdidas territoriales, y los diversos conflictos fronterizos que no culminaron sino el 12 de noviembre de 1884, cuando se fija la actual frontera entre México y Estados Unidos en un Tratado de Línea Fija.

Había sido en antiguo territorio mexicano en que se establecieron, a partir de 1911, los estudios de cine que transformaron a Hollywood en la meca de la producción cinematográfica, permitiendo el desarrollo de una industria millonaria, cuya edad de oro llegó a su fin a finales de los años cuarenta, según registran la mayoría de los historiadores, debido tanto a los conflictos armados internacionales, como a la televisión, dando lugar a una etapa que ha sido denominada cine post-clásico de Hollywood.

Previamente, algunos actores y actrices de origen mexicano habían participado en el cine de Hollywood, es el caso de Anthony Quinn y Lupe Vélez, por ejemplo, pero es en este periodo en que Estados Unidos dirige sus presupuestos a acciones de guerra, que se crea un contexto que permite que en México se produzcan numerosos filmes para el consumo interno, lo que lleva a la consolidación de algunos actores y directores de cine en México.

Las representaciones de México y los mexicanos en el cine norteamericano no habían sido muy positivas, al punto que algunos investigadores como Francisco M. Peredo Castro han señalado a Estados Unidos como el país: "que más había agredido a la nación mexicana, no únicamente en términos de expansión territorial, o de

economía, sino también mediante la representación de nuestro país difundida por el mundo a través del cine hollywoodense, desde la etapa del cine mudo e incluso de la sonora” (Peredo, 2011).

Sin embargo, en ese periodo de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, la industria fílmica hollywoodense produjo varios filmes donde mostraba empatía o interés por nuestro país. Francisco M. Peredo Castro (2011) registra que, a partir de 1940, varios directores de Hollywood se interesaron por hacer reinterpretaciones de sucesos importantes de la historia de México, como la Conquista, tema abordado en la película *Captain from Castile* Henry King, protagonizada por Tyrone Power, Jean Peters y Cesar Romero, y filmada en Michoacán.



Otro ejemplo que puede señalarse es el caso de *Los tres caballeros* (1944), película de animación de los Estudios Disney realizada mientras transcurría la guerra, donde el personaje del gallo Pancho Pistolas representa a un charro mexicano que es alegre, canta, baila, usa pistolas y se siente orgullo de mostrar su país al mundo de una manera muy eufórica, esta película de animación trataba de enviar un mensaje de amistad entre Estados Unidos y los países latinoamericanos, se dice que el Escuadrón 201 de la Fuerza Área Mexicana que estaba en pleno ejercicio bélico en la Segunda Guerra Mundial adoptó a Pancho Pistolas como la mascota no oficial. Otra película realizada como gesto de afecto a México por parte de los Estados Unidos fue *Viva Zapata* en 1952, cinta biográfica del caudillo del sur, interpretado por el actor norteamericano Marlon Brando; y en 1956 el actor mexicano Mario Moreno “Cantinflas” participó en créditos estelares en la producción hollywoodense de alto presupuesto *La vuelta al mundo en ochenta días* interpretando al personaje de Paspartout.

El patriotismo mexicano estaba en pleno auge, promovido por el gobierno y en el cine nacional, mediante elementos populares y del folclore, como la música de banda tradicional, la música de mariachi y la música vernácula regional como los sones, los huapangos y otros géneros, se buscaba posicionar a México como un destino ideal para ser visitado por el turismo. Producciones como *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, cuya historia está contextualizada en México y en 1922, da inicio con la escena en la que el hacendado y su hijo esperan a sus trabajadores regresar de las faenas del campo. Cuando los peones aparecen a cuadro, el hacendado orgulloso le dice a su hijo: “Estas buenas gentes nos quieren de veras, Felipe. Algún día cuando heredes esta

hacienda, como yo la heredé de mis mayores, sentirás la satisfacción que yo, siento ahora, si sabes ser humano y compasivo con los que por nosotros dejan en el surco sudor, sangre y vida”; así da comienzo la historia de *Allá en el Rancho Grande*, aunque finalmente la trama central es un conflicto amoroso, que pondrá en entredicho la amistad entre Felipe, el hacendado y su caporal José Francisco por Crucita.

De acuerdo a Marina Díaz López (2019), otros filmes con los que se da inicio a la Época de Oro del cine mexicano son: *A orilla de un palmar* (1937) de Raphael J. Sevilla, *La zandunga* (1937) también de Fernando de Fuentes, *Jalisco nunca pierde* (1937) de Chano Urueta, *¡Así es mi tierra!* (1937) de Arcady Boytler, *Huapango* (1938) de Juan Bustillo Oro, *¡Ay Jalisco no te rajés!* (1941) de Joselito Rodríguez, solo por mencionar algunas de las películas con las que se apertura el género de la comedia ranchera, que conforme a Marina Díaz López (2019) narraban a través de sus historias vivencias cotidianas del campo, donde las personas vivían en armonía con la naturaleza, respetuosos de la religión y sin mayores preocupaciones que las penas de amor.

En otros géneros se produjeron a la par en México, cintas como *El águila y la Nopalera* (1929) de Miguel Contreras Torres, primera cinta sonora del cine mexicano, *Santa* (1932) de Antonio Moreno, *La mujer del puerto* (1934) de Arcady Boytler. Continuando con las producciones de la Época de Oro, destacaron las cintas de Emilio “Indio” Fernández, en 1943 *Flor Silvestre* y *María Candelaria*; el mismo director produjo *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1948), *Pueblerina* (1948), y *La malquerida* (1949) solo por mencionar algunos de sus trabajos más exitosos.

Según el acervo de la Cineteca de la UNAM, otro director notorio para la Época de Oro fue Juan Bustillo Oro quien dirigió a Mario Moreno



“Cantinflas” en *Aquí está el detalle* (1940) y aportó el melodrama *Cuando los hijos se van* (1941), además de *El ángel negro* (1942), el musical *México de mis recuerdos* (1943), la comedia ranchera *Cuando quiere un mexicano* (1944) y las comedias *Dos de la vida airada* y *Fíjate qué suave*, ambas en 1947 protagonizadas por los comediantes Manolín y Shilinsky. Roberto Gavaldón contribuyó a la cinematografía nacional con exitosas cintas como *La otra* (1946) *La diosa arrodillada* (1947), *El rebozo de Soledad* (1952), *El niño y la niebla* (1953) y la multipremiada *Macario* (1960). Por su parte los hermanos Rodríguez, también fueron de los directores más prolíficos de la Época de Oro. Así comenzó el cine mexicano a proyectar al mundo su país, su cultura, sus tradiciones, su alegría y sus emblemáticos personajes.

No obstante, también dentro de este contexto, varias de las producciones de la Época de Oro abordaron temáticas que destacaban a diversas comunidades indígenas del país, no siempre representadas en forma realista, otras obras cinematográficas buscaban preponderar el orgullo de ser oriundo de México, y hacer este tipo de producciones también respondía a cuestiones políticas, y de imagen de México ante el mundo. Filmes como *Tizoc* (1956) de Ismael Rodríguez, *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón y *Ánimas Trujano* (1962) también de Ismael Rodríguez, donde los personajes protagonistas representan a toda una comunidad que viven en pobreza, como en caso de *Macario*, y que tienen profundas ideas arraigadas, como en el caso de *Tizoc*, no siempre recibieron críticas positivas por parte de antropólogos y estudiosos de la historia y la realidad social del país, pues se identi-

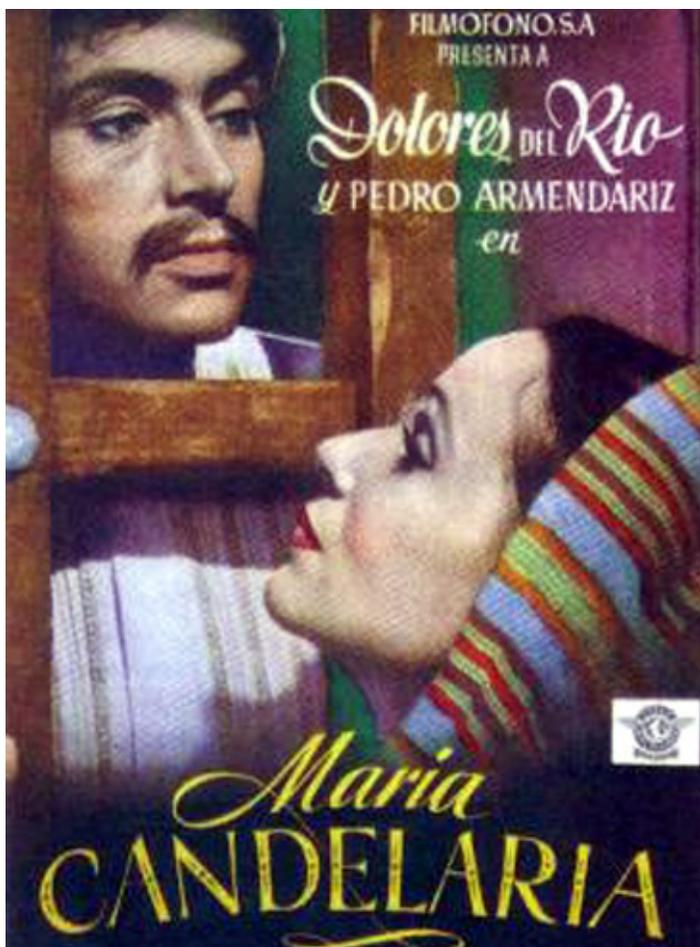
ficaba en ellas la reproducción de diversos estereotipos no carentes de contenidos racistas y el desconocimiento de la diversidad cultural de los distintos pueblos indígenas.

El tema del indígena había sido puesto en pantalla en 1930 por el cineasta ruso Sergei Eisenstein con el filme *¡Que viva México!*, película inacabada por el director y de la que existen varios montajes realizados por otras personas, que ofrece imágenes contradictorias del indígena, por un lado, se recurre a ciertos tópicos que mitifican al indígena, y por otro, se trata de mostrar la indefensión del indígena ante los abusos. En 1936 el director de cine norteamericano John Ford ofrecía una imagen marcada por el racismo en su filme *La diligencia* (1939), en el que los indígenas representan al “otro malvado”, inaugurando un modelo que se repetiría en incontables películas de Hollywood.

La travesía del tema del indígena en el cine mexicano de la Época de Oro se vio fortalecido con la presencia de Emilio “Indio” Fernández, actor convertido en director que benefició enormemente la imagen del indígena, primero en su participación como actor en las cintas *Tribu* (1934) de Miguel Contreras y *Janitzio* (1934) de Carlos Navarrete y después como director y guionista en cintas como *María Candelaria* (1943), que es de las pocas películas que tiene como protagonista a una mujer indígena.

La cinta *La mujer que yo perdí* (1949) de Roberto Rodríguez, presenta a Blanca Estela Pavón como María, personaje de una mujer indígena que se enamora de un rico hacendado, Pedro Montaña, personaje interpretado por Pedro Infante. María es una indígena abnegada, que añora que Pedro se enamore de ella, él sólo entiende los sentimientos de ella por él, cuando ella recibe un balazo que iba dirigido a matarlo.

El cine mexicano de la Época de Oro mostró estos estereotipos de mujeres indígenas, sin

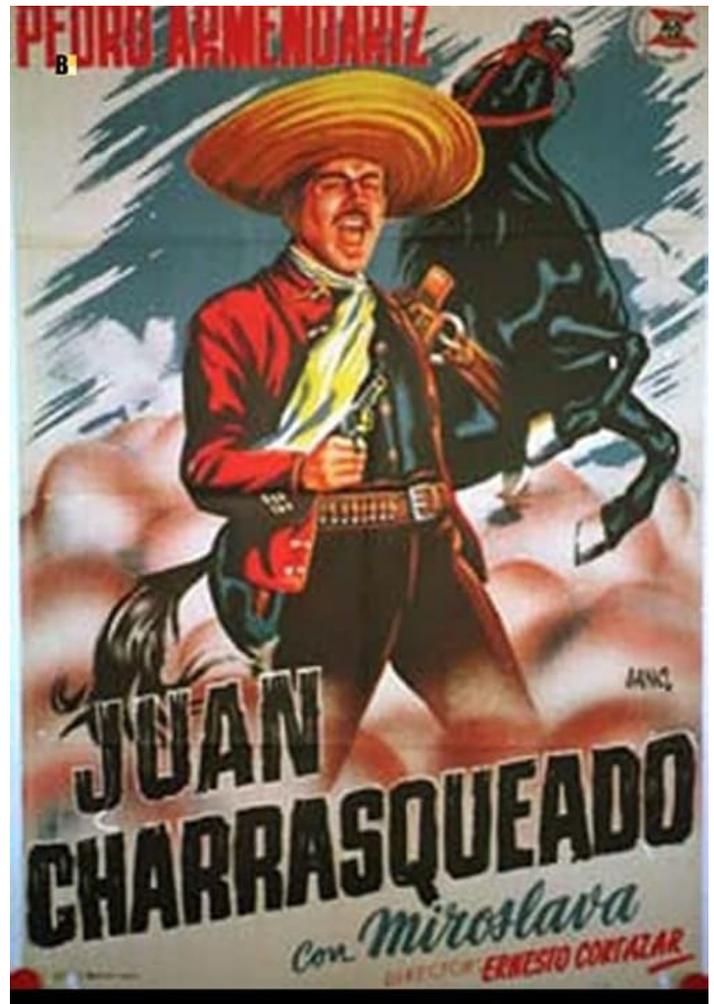


embargo, la mujer indígena real, la que padeció violencia al momento de la conquista y la colonia, discriminación constante y pobreza, no es representada en la cinematografía nacional, ese estereotipo recae únicamente en la figura masculina.

Con el cine mexicano de la Época de Oro, México parecía ir en verdadero ascenso. El cine nacional reflejó esa impresión, es decir, la provincia fue abandonada para descubrir una ciudad en constante movimiento. El cine retrató ese crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud; el sexenio del Presidente Miguel Alemán, tal vez sin proponérselo, había sentado las bases de una mentalidad moderna y, ante todo, el ideal de un ascenso social.

Durante la guerra mundial los Estados Unidos establecieron un convenio con el gobierno de México, mismo que consistía en recibir a inmigrantes como auxilio agrícola en el sur, con el fin del conflicto bélico también se daba fin a la llegada de los braceros -como también se les conocía-. La vida en el campo mexicano se había recrudecido hasta lo más precario, la riqueza se había concentrado en unas cuantas manos y los campesinos con la puerta legal del norte cerrada, empiezan a emigrar hacia las grandes ciudades, la de México sería la más asistida. La comedia ranchera también viaja a la capital (Bernal, 2010: 32)

De acuerdo con Vidaurre Arenas (2021), el cine mexicano de la Época de Oro también representaba la modernidad posguerra y la escalada social de algunos sectores de la población mexicana que resultaron favorecidos. Una escala social que era también el tema del cine y de otras producciones visuales como la historieta *La familia Burrón*, de Gabriel Vargas y de la publicidad en sí misma. Comenzaron los tiempos de acudir a comprar en los grandes almacenes, de los pagos a plazos, de los primeros créditos y de



equipar la casa con modernos aparatos electrónicos. Alef Pérez Ávila (2016) señala que incluso la mujer de esa nueva clase media tuvo la oportunidad, en apariencia de competir en aquella sociedad moderna a través de enseres que facilitaban las tareas del hogar.

Así, los nuevos personajes femeninos del cine se sumaron al progreso social, prueba de ello son las cintas: *Las mujeres que trabajan* (Bracho, 1952) que reemplazarían a las mujeres-objeto del cabaret y del cine de rumberas, en cintas como: *Las mujeres sin mañana* (Davison, 1951) y *Las mujeres sacrificadas* (Gout, 1951). Existieron también las mujeres que asistían al *Salón de belleza* (Díaz Morales, 1951), *Las tres alegres comadres* (Davison, 1952) y *las interesadas*

(A. González, 1952), personificadas por Amalia Aguilar, Lilia del Valle y Lilia Prado, pero, en lo general hacía falta una figura varonil.

Y recayó en Pedro Infante tal responsabilidad, sus personajes transitaban en una incesante búsqueda en tonos que oscilan entre el humor y la tragedia de un ascenso a ultranza en la escala de valores fílmicos y sociales. Ejemplo de ello fue el filme *Necesito dinero* (Zacarias, 1951). En su papel de mecánico capitalino en el personaje de "Cruci" (diminutivo de Cutberto) escalaba socialmente compartiendo un lecho de rango superior cuando aparecía dormido -luego de una borrachera- junto a una adinerada Silvia Pinal en el personaje de Mané, el objeto de la aspiración social en *El inocente* (A. González, 1955), cuyo título bromeaba sutilmente con el erotismo no aceptado de la clase media.

Bajo la dirección del contradictorio pero hábil Rogelio A. González, Pedro Infante em-

prendió otro drama urbano tan siniestro como inquietante, siguiendo la ruta de Ismael Rodríguez, *Un rincón cerca del cielo* (1952) y su secuela *Ahora soy rico* (1952), títulos que hablan por sí solos. Por otra parte, su personaje de *Pepe el Toro* (Ismael Rodríguez, 1952) cambia la carpintería por el boxeo, en una franca exposición del nivel social alcanzado por el célebre personaje, tanto en el ámbito fílmico como en el real, en que se había convertido el actor Pedro Infante. Otro filme que pone en evidencia el peculiar salto de Infante no solo en lo social sino también en la taquilla vino con *Escuela de vagabundos* (A. González, 1954) comedia que reunía a un importante grupo de actores secundarios y personajes excéntricos. De vagabundo, Infante se convertía por azares del destino en chofer de casa rica en un rápido ascenso, mientras conquistaba al personaje interpretado por Miroslava, su frívola patrona.

A la par de estos modernos temas urbanos, el cine de la Época de Oro en México, incluyó un número importante de filmes sobre la vida al interior del país, donde abundaba el contexto rural, los paisajes y el cielo, que, junto con las narrativas visuales del cine de rumberas, comedias rancheras, comedias de enredo y los pocos intentos en el cine fantástico y el cine de hampones, diversificaron los tópicos fílmicos de la época.



## Notas:

- [1] Mordelón: Policía de tránsito // Morder: Exigir un soborno o sobornar a alguien, generalmente a una autoridad // Mordida: soborno económico. Diccionario de mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua. Página 381
- [2] Hermanos Lumière. Hijos del fotógrafo Antoine Lumière, Auguste y Louis Lumière nacieron en Besançon, Francia, en el seno de una familia de pequeños industriales. Cuando los hermanos Lumière concibieron y lograron culminar el diseño de su cinematógrafo (1895), la mayoría de los problemas técnicos que conllevaba la filmación y la exhibición de películas ya habían sido resueltos. El kinetoscopio de Thomas Alva Edison permitía el visionado de imágenes en movimiento, los inventores franceses, diseñaron un sistema que permitía la proyección de películas en grandes espacios. Inventores y empresarios franceses reconocidos mundialmente como los inventores del cinematógrafo, así mismo ocupan un lugar importante en la historia de la fotografía por ser los primeros en poner a circular en el mercado imágenes a color con el procedimiento de la placa autocroma. (museovirtual.filmoteca.unam.mx/temas-cine/precursores-del-cine/hermanos-lumiere/)

## Referencias

- Arnau Roselló R, Doménech Fabregat H, (2007) El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado Universitat Jaume I. Castelló. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/61402257.pdf>
- Bernal Vera. R (2010), Autopsia de un género, Ismael Rodríguez y sus fantasmas transgresores. Tesis UNAM FES Acatlán México
- Camporesi, V. (2014). Pensar la historia del cine. Cátedra. Madrid
- Cuadernos de la Cineteca Nacional. (1976) Testimonios para la historia del cine mexicano Vol. 6. Secretaría de Gobernación. México
- De los Reyes A. (2017) Los orígenes del cine mexicano. Entrevista Agencia Informativa CONACYT, disponible en: [www.lja.mx/2017/06/aurelio-los-reyes-origenes-del-cine-mexicano](http://www.lja.mx/2017/06/aurelio-los-reyes-origenes-del-cine-mexicano)
- De los Reyes, A. (2006) El nacimiento de ¡Qué viva México! Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- Diccionario de mexicanismos (2010) Academia mexicana de la lengua. Siglo XXI Editores, México
- García G. (2014) Memorias Mexicanas Ismael Rodríguez. Edición 2014. CONACULTA México
- Hobsbawm, E. (2013). Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX. México: Crítica.
- Marcel, M. (2002) El lenguaje del cine. Gedisa Barcelona. Quinta reimpresión
- Martínez López, Díaz Mercado L., (1985) Estereotipo de la mujer en el Cine Mexicano 1940-1946. Tesis UNAM
- Peredo Castro F. (2011) Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta. Centro de investigaciones sobre América Latina y el caribe. UNAM
- Pérez Ávila A., (2016) Las mujeres en el mundo laboral mexicano (1950-2000) disponible en [revistas.unam.mx](http://revistas.unam.mx) Las mujeres en el mundo laboral mexicano (1950-2000) | Pérez Ávila | HistoriAgenda (unam.mx)
- Pérez y Pérez R.A., (2019) Escuela Mexicana de Pintura | Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán MACAY Fernando García Ponce. [www.macay-org/exposicion/90/escuela-mexicana-de-pintura](http://www.macay-org/exposicion/90/escuela-mexicana-de-pintura)
- Sin autor, [museovirtual.filmoteca.unam.mx/temas-cine/precursores-del-cine/hermanos-lumiere/](http://museovirtual.filmoteca.unam.mx/temas-cine/precursores-del-cine/hermanos-lumiere/)
- Vidaurre Arenas, C.V. (2021) Comunicación personal. Universidad de Guadalajara. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura
- Viñolo Locuiche S., Infante del Rosal F., (2012) La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano. *Aisthesis* nº52 (2012): 369-391 Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

-----  
**Dra. Saray Reyes Avilés.** Posdoctorante (UDG).

Email: [sareavi@hotmail.com](mailto:sareavi@hotmail.com)

Estudio el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC) UMSNH México. Becaria CONACYT (2017-2021). Estancia académica doctoral, Universidad Autónoma de Madrid abril 2019. Maestra en Comunicación, terminal en Imagen Institucional. Maestra en Comunicación, terminal en Publicidad. Licenciada en periodismo UDEM. Licenciada en Teología. UNIVA Guadalajara México. Diplomada en la Escuela de Comunicación y Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, España. 2009. Líneas de investigación: Cine mexicano de la época de oro, Impacto cultural, Teorías de la Comunicación, Estudios de Recepción.

## DIRECTORIO

### Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

#### Rector

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

#### Secretaria General

Mtro. Hugo Concha Cantú

#### Abogado General

Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez

#### Secretario Administrativo

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz

#### Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo

#### Secretario de Prevención, Atención y Seguridad

#### Universitaria

### Facultad de Estudios Superiores Aragón

Mtro. en I. Fernando Macedo Chagolla

#### Director

Mtro. Mario Marcos Arvizu Cortés

#### Secretario General

Mtro. Jorge Andrés Trejo

#### Secretario Administrativo

Ing. Alexis Sampedro Pinto

#### Secretario Académico

Mtro. Felipe de Jesús Gutiérrez López

#### Secretario de Vinculación y Desarrollo

Dra. María Elena Jiménez Zaldivar

#### Jefa de la División de Estudios de Posgrado e Investigación

**PaCiencia Pa'Todos**, Año 8, No. 15, enero-junio de 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Aragón, Avenida Universidad Nacional s/n, col. Impulsora Popular Avícola, C.P. 57130, Nezahualcóyotl, Estado de México, Tel. 55 5817 34 78 ext. 1021, URL:???? correo electrónico: [pa.ciencia.pa.todos2020@gmail.com](mailto:pa.ciencia.pa.todos2020@gmail.com) Editora responsable: Dra. María Andrea Trejo Márquez. Certificado de Reserva de Derechos de Autor 04-2023-070613182400-102, ISSN: en trámite ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Dra. María Andrea Trejo Márquez, fecha de última modificación: mayo de 2024.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM.

Se autoriza la reproducción de los artículos (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.



#### Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

# PaCiencia Pa'Todos

### Consejo Editorial

*Ma. Teresa Acosta Carmenate*

*Jorge Bello Domínguez*

*Paola Edith Briseño Lugo*

*Alma Elisa Delgado Coellar*

*Rafael Fernández Flores*

*Liliana García Rivera*

*Josué Yasar Guerrero Morales*

*Edison Omar Martínez*

*Julio César Morales Mejía*

*Selene Pascual Bustamante*

*Alma Luisa Revilla Vázquez*

*Jorge Luis Rico Pérez Francisca*

*Alicia Rodríguez Pérez*

*Ma. Magdalena Sarraute Requesens*

*María Andrea Trejo Márquez*

*María Gabriela Vargas Martínez*

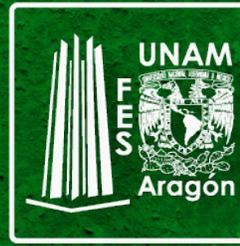
### Editora Responsable

*María Andrea Trejo Márquez*

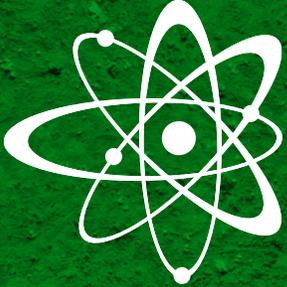
### Diseño Editorial

*Alma Elisa Delgado Coellar*

No. 15  
Año 8 · Enero-Junio de 2024



# PaCiencia Pa'Todos



Ciencia, Educación, Tecnología y Cultura a tu alcance

Visita el sitio

