

# La heroicidad melodramática del charro en el cine mexicano de la Época de Oro. Análisis del personaje Luis Antonio García en el díptico fílmico *Los tres García y Vuelven los García*

*The Melodramatic Heroism of the Charro in Mexican Cinema of the Golden Age. Analysis of the Character Luis Antonio García in the Film Diptych Los tres García y Vuelven los García*

SARAY REYES AVILÉS

sareavi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3025-2957>

*Universidad de Guadalajara,  
México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
marzo 14, 2024

FECHA DE APROBACIÓN  
diciembre 9, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN  
enero - junio 2025

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i30.445](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i30.445)

RESUMEN / La presente investigación está enfocada a estudiar al personaje de Luis Antonio García a través del trabajo actoral de Pedro Infante en los filmes *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946, díptico fílmico), realizados por el director mexicano Ismael Rodríguez. Este personaje es un arquetipo del charro fílmico, mismo que analizaremos como uno de los prototipos de la mexicanidad en el cine de la Época de Oro, y cómo este evoluciona de antihéroe a héroe mediante una heroicidad melodramática. Nuestro estudio se realiza a través de propuesta metodológica Yuri Tinianov, cuyo enfoque destaca la importancia de las acciones de los personajes en la narración, para posteriormente vincular su técnica con las esferas de acción de Vladimir Propp, quien en la *Morfología del cuento* (1928) distingue que un mismo personaje, conforme a sus acciones, puede figurar en varias esferas de acción dentro de una misma narración.

PALABRAS CLAVE / Charro, Pedro Infante, formalismo ruso, Yuri Tinianov, Vladimir Propp.

ABSTRACT / The present research is focused on studying the character of Luis Antonio García through the acting work of Pedro Infante in the films *Los tres García* and *Vuelven los García* (1946 film diptych), made by the Mexican director Ismael Rodríguez. This character is an archetype of the filmic charro, which we will analyze as one of the prototypes of Mexicanness in the cinema of the Golden Age, and how it evolves from antihero to hero through a melodramatic heroism. Our study is carried out through Yuri Tinianov's methodological proposal, whose approach highlights the importance of the characters' actions in the narrative, to later link his technique with the spheres of action of Vladimir Propp, who in the *Morphology of the story* (1928) distinguished that the same character, according to his actions, can appear in several spheres of action within the same narrative.

KEYWORDS / Charro, Pedro Infante, Russian Formalism, Yuri Tinianov, Vladimir Propp.



FIGURA 1. *Los tres García*  
(Ismael Rodríguez, 1946).

## INTRODUCCIÓN

**E**n este breve estudio tomaremos como referencia algunos estudios del Formalismo Ruso asentados en la literatura, además de la antropología cultural y las artes visuales; esto con el objetivo considerar algunas de las definiciones que se han formulado sobre una serie de conceptos centrales involucrados en nuestro análisis (como la noción de personaje, la identidad nacional y los estereotipos). La finalidad es describir de manera sintetizada algunos de los fenómenos históricos y sociales que determinaron una concepción de la identidad nacional mexicana, conflictiva, y no uniforme, que prevaleció durante largos periodos del desarrollo nacional, mismos que comenzaron a registrarse desde la etapa de la colonización española, y que la cinematografía nacional exploró en sus producciones resaltando atributos creados en los personajes para que estos instituyeran sentido de identidad y pertenencia en el espectador; como es el caso del charro, tal como lo hicieron los héroes de las narraciones literarias. El cine, al ser visual, facilita al espectador asimilar los contenidos de una manera mucho más sencilla que la literatura, la cual requiere la habilidad primaria de saber leer para poder completar el proceso comunicativo entre el autor y el receptor.

Juan Pablo Silva Escobar (2011) afirma que en el siglo XX el cine mostraba en la pantalla la modernidad maravillando a los espectadores y a la vez motivaba la curiosidad de estos por verse reflejados en los filmes.

Casi inmediatamente de haber nacido, el cinematógrafo se apartó de sus fines tecnológicos y científicos para volverse espectáculo, convertirse en el reflejo del mundo moderno. El invento de los hermanos Lumière rápidamente se propagó por el mundo y su llegada a Latinoamérica se produjo apenas transcurridos unos pocos meses de la primera proyección en el Grand Café de París en diciembre de 1895 [...] En 1896, el francés Gabriel Veyre captó para el cine las primeras imágenes del charro mexicano. Enviado por los hermanos Lumière a México, filmó en Jalisco, en la Hacienda de Atequiza, algunas de las faenas de los hombres del campo, que fueron tituladas **Lazamiento de un novillo**, **Lazamiento de un caballo salvaje**, **Elección de yuntas** y **Lazamiento de un buey salvaje**. En 1903, el mexicano Carlos Mongrad realizó el cortometraje documental **Los charros mexicanos**. A partir de ese momento, la cinematografía mexicana tuvo una presencia más o menos significativa en la Ciudad de México [...] Hacia 1910, la mayor parte de la producción, distribución y exhibición cinematográfica estaba en manos de empresarios nacionales, esto por la renuencia de Pathé Frères a construir estudios en México. Esta negativa fue la que pavimentó el lento camino para la edificación de la industria cinematográfica mexicana, que tendría su apogeo entre mediados de los años treinta y finales de los cincuenta, etapa conocida como la Época de Oro del Cine Mexicano (pp. 7-9).

En su investigación, Silva Escobar (2011) sugiere que el inicio de la Época de Oro del cine mexicano podría ser catalogado como colonialista, al resaltar la presencia de los hacendados y las faenas propias de los trabajadores de sus haciendas. Dicha aseveración concuerda con la representación que Marina Díaz López (1999) describe en su artículo “Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano”, donde afirma que: “La antigua oligarquía campirana latinoamericana deja ver el estatus de un grupo social, histórico, casi etnográfico que pobló las películas de un género cinematográfico mexicano” (p. 187). Con ello se da paso al género conocido

como “comedia ranchera”, que inicia con el filme **Allá en el Rancho Grande** (1936) de Fernando de Fuentes que, de acuerdo con Díaz López (1999), dio un gran impulso a la producción cinematográfica mexicana “propiciando una imagen de lo mexicano, materializada especialmente a través de la música y un uso matizado del melodrama” (p. 187). Por lo que, el tema del colonialismo y las haciendas donde se cultivaba, cantaba y todo era alegría, favoreció al imaginario social acerca de lo mexicano en las películas producidas en la Época de Oro.

El imaginario social es el modo en que las personas imaginan su existencia social, su entorno social [...] Lo interesante del imaginario social es que lo comparten amplios grupos de personas. [...] El imaginario social es la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad. [...] Nuestro imaginario social en cualquier momento dado es complejo. Incorpora una idea de las expectativas normales que mantenemos unos respecto a otros, de la clase de entendimiento común que nos permite desarrollar las prácticas colectivas que informan nuestra vida social. [...] Esta clase de entendimiento es un tiempo fáctico y normativo (Taylor, 2006, pp. 37-38).

En las narraciones filmicas de la Época de Oro, se pueden apreciar también los sistemas simbólicos culturales, cuyos contenidos están delineados por los contextos históricos de la producción, mismos que comenzaron a formar la identidad nacional.

Por lo que toca al concepto de identidad, se refiere al proceso de identificación y formación de la personalidad en relación con otros individuos, mediante el cual nos apreciamos diferentes de determinados grupos con los que nos relacionamos. Y la identidad nacional es la validez que la comunidad de un Estado-nación concede a ciertos elementos (recuerdos, símbolos, valores, mitos), aceptándolos como supuestos universales en situaciones determinadas, representándolos y reinterpretándolos. El concepto de identidad nacional se entiende a partir del tejido histórico que vincula nación y Estado; en la construcción de cada identidad nacional se hallan dos elementos fundamentales: los mitos y recuerdos compartidos —pasado común— y el sentido histórico de la tierra de origen ocupada por la nación (Sigüenza Orozco, 2010).

En México participaron diversos intelectuales y artistas que, a través del arte, principalmente la pintura mural, la canción vernácula y el cine, impulsaron una serie de símbolos patrios y promovieron nuevas representaciones de la identidad nacional, tales fenómenos también se desempeñaron en la producción cinematográfica de la Época de Oro del cine mexicano. Por esta razón nos proponemos analizar específicamente **Los tres García** y **Vuelven los García**, filmes de Ismael Rodríguez en donde Pedro Infante interpreta al personaje Luis Antonio García, un charro orgulloso de su identidad mexicana y su herencia familiar, tanto en aspectos que pueden ser considerados como positivos y otros que no lo son [FIGURA 2].

Como hemos acotado, la industria cinematográfica desempeñó un papel importante en la instauración de una identidad nacional en la Época de Oro del cine mexicano. Las narrativas cinematográficas como fenómeno cultural han sido un gran aparador para la exposición de elementos ideológicos que identifican al pensamiento integral de una época y su contexto social.

El gran influjo del cine deriva de la capacidad que este tiene para propagar narrativas con las que el público pudiera identificarse y asimilar de manera natural y cotidiana los procesos sociales y culturales a los que queda circunscrita la narrativa filmica. La historia siempre se ha contado desde diversas ópticas, siendo la cultura visual, en específico la cinematografía, una gran propulsora de esta acción; los periodos de paz después de la guerra han sido prolíficos en cuanto a la producción de filmes de acuerdo con la visión del lugar que ocuparon sus cronistas. La prosperidad del cine mexicano concuerda con el inicio de la estabilidad política posterior a la Revolución, específicamente durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas.

El desarrollo de las artes que tuvo lugar en la década de 1930 también alcanzó al cine, el número de producciones fue en aumento y poco a poco la cinematografía mexicana se afianzó primero en el gusto nacional y luego en el regional. Las políticas reformistas de Cárdenas, que incluían entre otras la nacio-

nalización del petróleo, alcanzarían también al cine. Cárdenas desarrolló distintas estrategias para impulsar la cinematografía nacional, y en 1938 la industria del cine era la más grande después de la industria petrolera; la comedia ranchera situó a México como el mayor exportador de películas entre los países latinoamericanos (King, 1994, p. 77).

El soporte del Gobierno Federal a la cinematografía nacional continuó con el presidente Manuel Ávila Camacho, quien pudo impulsar con mayor auge las producciones filmicas, como consecuencia de la entrada de los Estados Unidos en el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial y el apoyo de México al país vecino.

Las oportunidades comerciales adicionales ofrecidas por la guerra, el surgimiento de un importante número de directores y fotógrafos, y la consolidación de un star system basado en una fórmula ya comprobada, la disminución de las exportaciones de Hollywood durante la guerra, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, le ofrecieron a la industria oportunidades únicas de desarrollo (King, 1994, p. 78).

Este impulso dio al cine mexicano la posibilidad de ser concebido como una industria de entretenimiento, similar a la Época de Oro de Hollywood.

México fue uno de los pocos países latinoamericanos que desarrolló un modelo cinematográfico industrial en cuanto a infraestructura se refiere. Ya en 1935, la Nacional Productora contaba con tres foros de filmación, al igual que su competencia México Films. Diez años más tarde, los Estudios Churubusco, propiedad de la productora CLASA en asociación con la empresa norteamericana RKO, contaban con 180 mil metros cuadrados de terreno, en donde se erguían 12 foros. Entre 1930 y 1932, Serguei Eisenstein estuvo en México filmando la película **¡Que viva México!** Aunque la obra nunca se terminó, su presencia ejerció una fuerte influencia en muchos cineastas mexicanos. La estética visual de **¡Que viva México!** —con sus bellos paisajes, fotogénicas nubes y la exaltación del indígena— marcaron a la cinematografía nacional. A su vez, el estilo de Eisenstein fue visto como derivado de la pintura muralista, especialmente de la estética de Diego Rivera (Silva Escobar, 2011, p. 14).

FIGURA 2. Luis Antonio García lanza un eufórico grito de alegría tras haber conocido a su prima Lupita (*Los tres García*, 1946).



Es así como en un inicio las narraciones filmicas de la Época de Oro del cine mexicano basaron sus cimientos en el aprendizaje obtenido del cine de Hollywood. Tales aspectos iban desde el guion, las locaciones, las idílicas imágenes de la fotografía, la construcción de sets, el desarrollo de personajes y la producción en general, para aterrizarlos en el género predominante: la comedia ranchera, misma que también estaba plagada de aspectos melodramáticos, mismos que abordaremos más adelante.

Mientras tanto en Europa en pleno auge de la Segunda Guerra Mundial, el nazismo alemán muy cercano al tema de la difusión de ideologías políticas a través de las artes visuales, recurría al cine como herramienta para la práctica de sus ideologías.

El régimen impuesto por el Nacionalsocialismo utilizó todos los recursos necesarios para lograr influir en el pensamiento social. La principal estrategia era el empleo de propaganda con diferentes objetivos y argumentos para lograr adeptos. Una de las vías más utilizadas por el nazismo fue el cine, con fines propagandísticos. [...] Esta propaganda se dirige a una esfera

exterior. [...] Desde el comienzo del régimen los funcionarios entendieron la capacidad y el poder de influencia que tenía el cine (Girves, 2018, pp. 4-12).

De acuerdo con el académico Francisco Peredo Castro (2011), a finales de los años treinta, el mundo estaba afectado por diversos totalitarismos que inquietaban a la humanidad, por lo que Latinoamérica se convirtió en una parte importante de la disputa política, económica e ideológica. El gobierno estadounidense de Roosevelt, ya en la Segunda Guerra Mundial, buscó colaboradores fuertes en Latinoamérica para neutralizar el totalitarismo.

Entre las diversas áreas en las que se libró la contienda, la lógica fue fundamental y el cine uno de sus instrumentos, en tanto algunas productoras filmicas europeas trataban de introducir el ideario del fascismo en las cinematografías latinoamericanas de habla española. Simultáneamente a los esfuerzos de una producción filmica de la España franquista por entrar en dicha materia desde México, poderosas empresas alemanas trataban de cobrar fuerza en el cine argentino. En un esquema en el que, desde México por el norte y desde Argentina por el sur, Latinoamérica, corría el riesgo de verse cubierta por la pro-

paganda filmica fascista [...] A un primer proyecto de Gran Bretaña para introducirse en la producción del cine argentino y ganarle la partida a la Alemania nazi, seguiría un proyecto de producción filmica para Iberoamérica, coordinado por Estados Unidos y México [...] de la cual el cine mexicano recibió uno de los apoyos fundamentales para consolidarse como industria y alcanzar su “Edad de Oro” (p. 19).

En México, durante el periodo entre las guerras mundiales —Primera y Segunda Guerra Mundial— y las guerras civiles nacionales —La Revolución Mexicana y La Guerra Cristera—, el cine continuó trabajando en su discurso propagandístico nacionalista.

Como los discursos nacionales eran prioritarios para el gobierno de México y para los sectores contrarios a la europeización de la cultura nacional, el cine mexicano fue requerido y alentado para producir las películas que por la época significaron una nueva oleada de indigenismo y de alusiones a la Revolución, entremezcladas con el melodrama ranchero, aunque muy suavizadas en comparación con los planteamientos propios de los treinta sobre estos mismos temas, pese a lo dicho, las películas de este corte siguieron siendo muy atractivas en los mercados latinoamericanos (Peredo Castro, 2011, p. 209).

Maricruz Castro-Ricalde (2014) ha considerado que México a través de su cine, se promovía como imagen, mediante “sus costumbres y cultura, sus paisajes y atracciones turísticas, su estatus como líder en tecnología y como el país más moderno de Latinoamérica. Esta oportunidad sencillamente no existía para ningún otro país de la región” (p. 12). Esto derivó en que se comenzara a desarrollar afecto y añoranza por México, por la forma en que su cinematografía contribuyó a la difusión de su cultura e imagen institucional. Otro ejemplo de apoyo a la imagen institucional mexicana, lo da en sus memorias el propio Ismael Rodríguez, quien, expresamente se refiere a que él ayudó a la Dirección de Policía y Tránsito a mejorar la imagen que la ciudadanía mexicana tenía de ellos.

[...] quienes me pidieron ayuda fueron los de la Dirección de Tránsito para hacer una película que mejorara la imagen de los agentes de tránsito, a quienes ya entonces de “mordelones” 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, p. 47).

Rodríguez se refiere al exitoso díptico filmico *A toda máquina* (1951) y *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) protagonizado por Pedro Infante y Luis Aguilar. Este caso constituye un claro ejemplo del papel que como difusor de ideas llegó a desempeñar el cine nacional, tal como la cinematografía había apoyado al resto de las ideologías alrededor del mundo, ya que Ismael Rodríguez logró con estas películas mejorar la imagen de la Dirección de Policía y Tránsito, pues como él mismo relataría, a partir de estas producciones muchos jóvenes de la época ingresaron a la institución con fervientes deseos de servir a la patria.

Por otra parte, el género de la comedia ranchera, ya se había consolidado plenamente al exhibir en pantalla elementos culturales claramente determinados como lo eran la música, la alegría y el amor al trabajo en el campo, las narraciones filmicas de este género se convertían en una de las principales promotoras del sentido de identidad para los mexicanos.

Marina Díaz López (1999) asevera que el filme *Santa* de Antonio Moreno (1931), primera película sonora en México, es la precursora del melodrama nacional. En ella se aborda la oposición campo-ciudad como indicador cambio de los tiempos, de la modernidad; sin embargo, es cinco años después, en 1936 con el filme *Allá en el Rancho Grande* con el que formalmente apertura la Época de Oro y se inicia el género de la comedia ranchera.

Las películas rancheras evocan este mundo rural idílico y sin fracturas sociales ni morales. Un microcosmos donde todos los acontecimientos derivados del quehacer de la hacienda o el rancho se viven en respuesta unisona por parte de la comunidad. El sistema paternalista y patrimonialista se despliega partiendo del hacendado en una jerarquía económica, pero su funcionamiento es representado en los momentos lúdicos que sirven para establecer claramente la división de espacios y de esferas, [...] *Allá en el Rancho Grande* retomaba una tra-

dición que había ido familiarizando al público cinematográfico con el campo específicamente mexicano. Desde los tiempos del mudo, el espacio del rancho y la hacienda sirvieron para desarrollar melodramas rurales cuyo sentido argumental era similar al de las películas de corte citadino. Las películas a las que se suele aludir son las producciones de Germán Camus dirigidas por Ernesto Vollrath, *En la hacienda* (1921) y *La parcela* (1922), así como los primeros inicios de la peculiar obra de Miguel Contreras Torres con *El zarco* (1920) y *El caporal* (1921). Estas películas se proponen utilizar el paisaje mexicano como marco propio para desarrollar historias melodramáticas (Díaz López, 1999, p. 192).

Díaz López (1999) cita al historiador Aurelio de los Reyes para explicar que las primeras producciones filmicas mexicanas, mostraban abiertamente el influjo revolucionario, haciendo referencia a las injusticias de las que eran objeto los campesinos. En estas narraciones filmicas se comienza a delinear el sentido de identidad en el nacionalismo mexicano “con una primera reflexión sobre el héroe filmico del western estadounidense [...] Contreras Torres (director) utilizará los recursos del modelo de William S. Hart para alumbrar al charro mexicano” (p. 193). Además de resaltar la característica principal de la comedia ranchera que es la música, aludiendo directamente a la tradición e importancia cultural que tiene México con su música vernácula, de esto deriva la importancia de analizar la creación del estereotipo del charro, el charro filmico, el que es carismático y cantante; porque de acuerdo con Siboney Obscura Gutiérrez (2003), en él reside el carácter simbólico de la identidad mexicana.

En el hecho de que en él (el charro) se han aglutinado elementos históricos, geográficos y culturales de todo el país de manera un tanto arbitraria, teniendo como vehículo uno de los géneros característicos de la cinematografía nacional en su primera época, la comedia ranchera. [...] para entender el estereotipo del charro, (este) debe ser estudiado dentro de un solo género [...] el tipo de charro cantante surgió en la comedia ranchera [...] el cine mexicano gradualmente fue codificando el universo rural, hasta que estableció una visión idealizada de este, especialmente a través del género de la comedia ranchera; el cual aparece como uno de los pocos creados por el cine nacional y cuya popularidad trascendió las fronteras nacionales. A través

del entorno rural, alegre y festivo que ese género recreaba se aludía a la armonía social escasamente quebrantada, en la que los campesinos humildes disfrutaban tanto como sus patrones de la eterna celebración que parecía ser su vida. De manera paulatina, la comedia ranchera fue conformando un retrato mitificado de la vida, los personajes y el campo mexicanos, el cual llegó a identificar en el extranjero con el cine mexicano por excelencia (Obscura Gutiérrez, 2003, pp. 6-7).

Es así como la comedia ranchera condensa a través de las artes visuales también las costumbres musicales del México colonial, independiente y revolucionario, enfocado en el restablecimiento de la paz y la identidad social, recayendo en la figura del charro la responsabilidad heroica de cohesionar ese imaginario social.

## **METODOLOGÍA. TINIANOV: EL CONCEPTO DE PERSONAJE Y SU ESTUDIO**

En su ensayo de 1927, “La noción de construcción”, Tinianov destaca que las contradicciones en una obra cumplen una función estética y significativa, y no tienen necesariamente que ajustarse a la lógica. Tinianov es enfático al afirmar que el personaje no debe confundirse nunca con una persona, porque dentro de la obra es solamente un elemento que se caracteriza por una cierta unidad estática que es “extremadamente inestable, depende enteramente del principio de construcción, y puede oscilar en el curso de toda la obra [...]” (Tinianov citado por Todorov, 1978, p. 87). Para efectos de este análisis complementaremos la metodología de Tinianov con las esferas de acción propuestas por el formalista ruso Vladimir Propp, debemos destacar que no se trata de la aplicación de una metodología ecléctica puesto que no hacemos uso de todos los conceptos metodológicos propuestos por los teóricos. Solamente hemos tomado los conceptos que nos permiten estudiar a los personajes o actantes y sus acciones o esferas de acción en las narraciones filmicas seleccionadas, y aplicamos las aportaciones forma-

listas relativas al personaje de Luis Antonio García en los filmes *Los tres García* y *Vuelven los García*.

Estos académicos, realizaron sus aportes metodológicos para aplicarse dentro de la literatura, no obstante, son fácilmente adaptables a la cinematografía, por tratarse también de narraciones.

Para Tinianov, la literatura en general se ha topado con dos dificultades, la primera está en la palabra, pues está íntimamente relacionada a nuestra conciencia práctica y cultural, por lo que solo tiene sentido en razón al vínculo de la práctica social y únicamente adquiere sentido dentro de esta experiencia. Además, no en pocas ocasiones pierde su carácter polisémico; existe un problema cuando no se tiene en cuenta que en la palabra también hay elementos que residen o se explican solamente a partir de una tarea o función específica que cumplen en la obra.

La segunda dificultad que observa Tinianov proviene de tratar habitualmente el principio estático (o más estable) respecto al personaje, como una de las unidades de la obra literaria, pero también de la obra cinematográfica. Tinianov considera que una dificultad tiene lugar cuando no se abandona la crítica que insiste en considerar a los personajes como seres vivos:

No hace mucho que abandonamos esa crítica que consistía en considerar los personajes como seres vivos. Nadie puede asegurar que las biografías de los personajes y las tentativas de restablecer la realidad histórica, a través de estas biografías, haya desaparecido completamente. Y todo está basado en el postulado del héroe estático (Tinianov citado por Todorov, 1978, p. 86).

Tinianov es enfático al recalcar que los personajes no son personas y por lo tanto no se puede considerar como si participaran de un hecho histórico. La participación de un personaje en determinada obra está determinada por un principio constructivo seleccionado por el autor, porque ellos dependen enteramente de lo que el autor quiso comunicar en su momento, de acuerdo a la obra y al contexto de la obra.

En nuestro estudio de caso, el personaje interpretado por Pedro Infante en *Los tres García* y *Vuelven los García* posee elementos característicos, que consideramos fueron resaltados a propósito por Ismael Rodríguez, director de estas cintas. Por ejemplo, el hecho de que el personaje cante sin duda obedece a que el director también fungió como guionista y así aprovechó los talentos del actor para darle estas características a sus personajes. Si otro actor hubiese interpretado este personaje, quizá las caracterizaciones serían diferentes, destacando así que los atributos del actor también fueron puestos al servicio de la obra. Al mismo tiempo, el personaje está construido también con relación a una conceptualización determinada de cierta identidad nacional.

En los dos filmes que estudiaremos, evidenciaremos los postulados de Tinianov, para quien:

El signo de entidad estática es remplazado por el de integración dinámica. No existen los héroes estáticos, sólo hay héroes dinámicos. Y el signo del héroe, su nombre, es suficiente para que no sea necesario detallarlo en cada situación dada. La estabilidad y solidez de los hábitos estáticos de la conciencia aparecen en el caso del personaje (Tinianov citado por Todorov, 1978, p. 87).

En *Los tres García* y *Vuelven los García*, hay héroes dinámicos que responden cabalmente al contexto socio-cultural en el cual fueron producidos.

El elemento transcendental subordinante es para Tinianov el principio constructivo de cada obra, mismo que está compuesto por los conceptos que organizan e integran los elementos constitutivos de la obra. Esto significa que todos los personajes presentes se subordinan a la misma y expresan o representan ciertos contenidos de significado que en su conjunto exponen ese principio constructivo.

Por su parte, Vladimir Propp se enfocó al estudio de las tradiciones, particularmente de las tradiciones narrativas orales. Fue organizador del movimiento formalista de Moscú y co-fundador del mismo, sus aportaciones tendrían notable importancia en los trabajos semióticos de Greimas y Roland Barthes, en los estudios comparados de los mitos como



elementos narrativos vinculados a los relatos de tradición oral. Sobre este tema sostuvo una polémica muy interesante con el también antropólogo Lévi-Strauss a mediados de la década de los sesenta. Propp había destacado como ensayista antes de dar a conocer *La morfología del cuento* (1928), cuya propuesta metodológica está aplicada a los relatos maravillosos, aunque él mismo señala que esta designación es provisional, en tanto encuentra una mejor denominación para narraciones en las que identifica un cierto número de esferas de acción y en las que no siempre hay elementos maravillosos. Sus propuestas analíticas también servirán como metodología para nuestro análisis.

Propp (1970) presenta las bases para los estudios morfológicos sobre obras narrativas: identificó los elementos que estructuraban los relatos de tradición oral, las esferas de acción de los personajes, la relación de sus rasgos con el contexto cultural de producción de las obras y la relación de estas narraciones con los mitos. A su vez, definió el relato maravilloso, se encargó de buscar y analizar el origen de los géneros folclóricos, lo que le permitió reconstruir los orígenes de los cuentos fantásticos y de las narraciones que explican y acompañan algunos rituales antiguos. Además, se encargó de analizar minuciosamente los componentes de los cuentos populares de tradición oral, muchos de estos provenientes de mitos y leyendas antiguos. Con esto pudo comprobar que en las narraciones los componentes principales son las acciones, tal como lo planteaba Tinianov, pues toda narración es una cadena de acciones que se suceden de acuerdo con un orden, adquiriendo así un significado dentro de la historia, a esto lo denominó las “esferas de acción de los personajes”.

Acorde con las funciones de los personajes se suceden las acciones que derivan en evoluciones y vicisitudes en la trama, para llegar al culmen. En su estudio, Propp (1970) le daría importancia al estudio de la cultura de la época y a la relación de formas fundamentales con antiguas representaciones que eran recuperadas en la narración:

Las razones de las transformaciones son exteriores al cuento y no podremos comprender su evolución sin establecer comparaciones. Llamaremos forma fundamental a la que está ligada al origen del cuento que, sin duda alguna, tiene generalmente su fuente en la vida. Pero el cuento fantástico refleja muy poco la vida corriente: todo lo que proviene de la realidad representa una forma secundaria. Para comprender el verdadero origen del cuento debemos utilizar en nuestro trabajo informaciones detalladas sobre la cultura de esa época. Comprobamos así que las formas definidas como fundamentales por tal o cual razón están visiblemente vinculadas con antiguas representaciones religiosas (p. 180).

Propp (1970) enfatiza que para analizar a los personajes, sus funciones, su evolución y sus transformaciones, debemos valernos de las comparaciones para contextualizar. En nuestro estudio de caso remarcaremos tal situación, pues al tomar como base su metodología estamos recurriendo a su trabajo para adaptarlo a la cinematografía en el contexto sociohistórico del México postrevolucionario; ya que, como él mismo explica, “el cuento fantástico refleja muy poco la vida corriente” (p. 180). Las producciones filmicas de Ismael Rodríguez tampoco eran muy apegadas a la realidad, tenían más elementos de realidad que de fantasía como acontece en un cuento, y al igual que Propp sugiere hacerlo, nosotros debemos valernos de la información sociohistórica y cultural de México en la década 1940-1950. Por lo cual, a través de esta propuesta metodológica buscaremos recurrir a una permuta legitimadora del héroe en el personaje del charro, recalando la heroicidad melodramática.

En nuestra investigación, nos encontramos ante un acontecimiento social que no solo involucra el aspecto literario, ya que a través de la pantalla se proyectaron imágenes de cómo se imaginaban y se representaban a los mexicanos de acuerdo a una determinada concepción de lo nacional en un periodo de profundos cambios sociales; de ahí que prestaremos especial atención a ese contexto a través de sus propios elementos expresivos.

Por lo tanto, basados en la metodología de Tinianov, concebimos que la obra en su conjunto no es una entidad bien equilibrada, simétrica y completamente cerrada.

Además, Tinianov considera al personaje como un elemento construido, mismo que se mueve en la narración a partir de las esferas de acción, definidas así por Vladimir Propp, quien también habla de las relaciones entre los atributos de los personajes y sobre el contexto socio-cultural. En este último, el personaje se produce o es recuperado, de ahí que los puntos relacionados con el contexto de producción de las obras estudiadas se vuelvan muy importantes recuperarlas a partir de Propp particularmente, por el enfoque de la antropología cultural que tuvieron los estudios de ese investigador ruso.

## **REPRESENTACIONES DE LA CULTURA MEXICANA EN EL ARTE POSREVOLUCIONARIO: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL A TRAVÉS DE LAS ARTES VISUALES**

Para Mariano Marcos Andrade Butzonitch (2009), la noción de patrimonio guía gran parte de las políticas y la cultura de un país porque esto se vuelve funcional para la hegemonía. En el mismo tenor, el historiador y académico Eric Hobsbawm (2013) manifestaba que el patrimonio y la cultura en general se suscriben siempre 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 estado-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 (p. 147).

Hobsbawm resalta las relaciones entre el Estado y el patrimonio cultural de una nación, desde una representación que siempre debe ser considerada.

Después de consumarse en México el movimiento revolucionario de 1910, se comenzó a fraguar un nuevo proyecto nacionalista para dar base a los argumentos e ideales revolucionarios. Se forjaron paulatinamente los nuevos modelos de la identidad nacional mediante la exposición de líderes revolucionarios: en las obras de Orozco, Rivera, Siqueiros; a través de la música en corridos populares; y, más adelante, con las primeras narrativas cinematográficas de la Época de Oro. Superando con ello la etapa que David A. Brading (1985) describió como el protonacionalismo, para posteriormente asentar plenamente las bases de la mexicanidad de manera sincrética, después de la Independencia y la Revolución.

Las raíces del nacionalismo mexicano, basándose principalmente en el desarrollo colonial pueden incidir de manera amplia en los aspectos de un protonacionalismo. La herencia colonial es captada a través de la problemática de los cambios sociales y económicos y el llamado criollismo mexicano, [...] sin dejar de lado el pasado prehispánico (p. 138).

Como hemos apuntando anteriormente, *Allá en el rancho grande* es el filme que empieza a promover el incipiente nacionalismo mexicano a través de la comedia ranchera, mismo que dará pasó a la figura de los hacendados y posteriormente a la de los charros a proyectarse en la pantalla grande. En cierto modo, esto implicó el fortalecimiento de una cultura popular promovida a través del cine nacional; además de la música, el teatro de revista, la radio, y, tiempo después, el proyecto televisivo.

Conforme a Julia Tuñón Pablos (1981) esta narración en específico, puede situarse en tres niveles, el primero de ellos como mero entretenimiento, el segundo como visión de las relaciones humanas dentro de las haciendas, y, por último, como vehículo para conocer la actitud que la sociedad asumía

frente a la reforma agraria del Presidente Lázaro Cárdenas y las pretensiones de difundir dicha opinión.

No es casual la legitimidad del proyecto, en los cuarentas, la da el hecho de ser resultado de una coyuntura favorable. De una coyuntura mundial (la Segunda Guerra Mundial), aunada (y propiciada) una nacional (los sexenios de Ávila Camacho y de Alemán) y de una local (los gobiernos de Silvano Barba de Marcelino García Barragán y Jesús González Gallo). En esta coyuntura mundial se inserta un proceso nacional de industrialización, un proceso a largo plazo que no se inventa con la guerra, pero sí recibe de ella un poderoso impulso. La producción filmica no tendría por qué ser una excepción. [...] Con la Revolución Mexicana los ideales de la dictadura porfirista en torno a la paz, orden y progreso dieron paso a los de raigambre política, primeramente, expresados en los planteamientos maderistas del sufragio y la democracia, luego en las luchas populares, para dar paso después a una lucha por el poder. La Revolución abrió para el país una larga serie de opciones. [...] Ello dentro de un contexto mundial en el cual el capitalismo, cada vez más desarrollado, implicaba la necesidad de mantener a una serie de naciones en el subdesarrollo y la dependencia. [...] En México, la búsqueda de opciones que representó la Revolución encontró en el cardenismo la consolidación de un estado fuerte y organizado (pp. 31-32).

Como podemos analizar, la narrativa audiovisual del cine es un testigo fehaciente de que existe un imaginario social que posibilita representar al pensamiento sistémico de una época y un determinado contexto social. En la Época de Oro del cine mexicano se produjeron filmes que buscaban empatizar con la audiencia para crear sentido de identidad mediante un efecto de catarsis. Es así que cintas como *El compadre Mendoza* (1933), *El prisionero trece* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936), las tres bajo la dirección de Fernando de Fuentes, asumen narrativas relacionadas con la Revolución Mexicana y sus ideales. *Vámonos con Pancho Villa* expresa las privaciones, y en general las carencias, a las que se enfrentaron los revolucionarios durante la lucha, exhibiendo sufrimiento físico y emocional, temas que no se abordaban en otras tramas. Como hemos apuntado, se trataba de resaltar el heroísmo de los mexicanos que se

levantaron en armas, no obstante, en este filme se muestra la conmoción de los combatientes y los presenta en una faceta vulnerable, aunque destacando siempre su valentía, arrojo y amor a la patria.

Por su parte, *El rayo del sur* (1943) de Miguel Contreras Torres es una película que tiene como protagonista a don José María Morelos durante la Guerra de Independencia. *Mexicanos al grito de guerra* (1943), de Ismael Rodríguez y Álvaro Gálvez y Fuentes, centra su trama en la creación del himno nacional mexicano y los obstáculos a los que se enfrentaron sus creadores. *Río escondido* (1943), de Emilio “Indio” Fernández, acentúa el patriotismo a través de la educación como la única defensa para combatir iniquidades. Este es un brevísimo y escueto sumario de poquísimas narraciones filmicas que abonaron a cohesionar el imaginario social resaltando el patriotismo mexicano a través de la cinematografía y que por temas de espacio lamentamos no ahondar más, ya que la abundancia de la Época de Oro es notoria en narrativas dedicadas al patriotismo. Martin Marcel (2002) denomina a este fenómeno “montaje ideológico”:

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 (p. 28).

Es por ello que el término del movimiento armado de 1910 fue determinante en el restablecimiento, la unidad y la pacificación de México. Innegablemente, la cinematografía nacional contribuyó para ello, prueba de esto es la aceptación en el extranjero que tuvo la cinta *Allá en Rancho Grande* que motivó el reconocimiento de la película en México y Latinoamérica y que estimuló a replicar el esquema narrativo y musical que buscaba los mismos resultados.

Este éxito potenció de tal manera la industria nacional del cine que ha llegado a convertirse en el hecho puntual al que alude la historiografía como el inicio del ascenso de la cinematografía mexicana. La repetición de ‘Ranchos Grandes’ y su inscripción de lleno en la producción central de la incipiente infraestructura cinematográfica dará lugar a un género nacional reconocible, cuyos indicios se perpetuaron y son fáciles de rastrear hasta la década de los años sesenta. La película pasó a ejemplificar descaradamente al género; su supervivencia en el imaginario de los mexicanos de hoy en día habla de su importancia como incontestable referencia cultural (Díaz López, 2002, p. 17).

La particularidad de *Allá en el Rancho Grande* estribaba en la sublime exposición del contexto rural cuyo esquema sería a partir de esta narración: la hacienda y sus faenas, la vida despreocupada y sencilla en el campo, perennemente bajo los acordes de la música vernácula.

## EL CHARRO COMO SÍMBOLO DE LA MEXICANIDAD EN EL NACIENTE CINE MEXICANO

Aproximarnos al concepto estereotipado del charro a través de lecturas antropológicas acerca del surgimiento y exitosa propagación de dicho personaje en el cine mexicano de la Época de Oro radica, tal como lo ha mencionado Gilberto Giménez (2007), en su carácter simbólico para representar la identidad mexicana en el ámbito internacional. Ya que en los estereotipos masculinos mexicanos se conjugan varios elementos de carácter cultural, histórico, social y geográfico.

La imagen del jinete que viste chaqueta bordada, pantalón ajustado y sombrero de ala ancha ha sido un lugar común para identificar a “lo mexicano” tanto en el país como —gracias al cine nacional— fuera de sus fronteras. Sin embargo, sus orígenes y su historia se encuentran todavía, a falta de una investigación histórica rigurosa, insertas en el terreno de los mitos. La literatura que se ha escrito sobre el tema generalmente ha sido obra de los mismos charros y por lo mismo su característica es de franca apología de la figura del charro y la charrería, [...] [lo que] nos presenta una síntesis elaborada y aceptada por los charros de su propia imagen, [...] las características fisiológicas y valores ideológicos a partir de las concepciones

que aporta su propio discurso [se vuelve] superficial, bordado sobre categorías conservadoras específicas y delimitadas, y en el cual la imagen del charro se vuelve la depositaria de todos los elementos representativos de la tradición de las costumbres de la mexicanidad de los mexicanos. El charro aparece como símbolo de la permanencia de las tradiciones sagradas: la religión, la propiedad, la familia, la autoridad, la jerarquía social, la libertad individual, etcétera. Se trata de un discurso cargado de valores que apelan, más que a la razón, al sentimiento. [...] Sentir [que conlleva] una serie de valores que justificaban su identidad y patriotismo. El charro se convierte en una especie de guardián de las tradiciones (Carreño King, 1995, pp. 10-11).

En el caso del personaje del charro, no hay excepción, también él simboliza un imaginario o representación tipificada o estereotipada sobre lo mexicano [FIGURA 3]. Pero en él, a diferencia del estereotipo del indígena —afectado por cuestiones racistas—, se unen signos que revisten de orgullo a la mayoría del conglomerado social. La mítica figura del charro fue recibida y adaptada para su propagación con éxito en los medios de comunicación de principios del siglo XX, aunque sin lugar a duda, el medio que lo catapultó a la conquista del público fue el cine: a través de la cinematografía de la Época de Oro quedó establecido un estereotipo del varón mexicano.

Durante la década de los 30 se filmaron, además, películas sobre la historia mexicana y la Revolución: *¡Que viva México!* de S. Eisenstein (1931), aún silente, *La sospecha de Pancho Villa* (1932), *Enemigos* (1933), *Juárez y Maximiliano* (1934), entre otras. A su vez, el director Fernando de Fuentes estrenó su reconocida trilogía: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Enrique Krauze en “Los templos de la cultura” (2010) sostiene que Fernando de Fuentes fue quien incorporó al charro mexicano como personaje popular en el cine y le dio su definitiva estatura en la película *Allá en el Rancho Grande* del año 1936. Acerca del mencionado director, Pablo Piedras (2012) señala que “si bien adopta una mirada cuestionadora, tiende a evadir cualquier tipo de profundización de las causas y políticas de la Revolución, para constituirse en una crítica de corte conservador”. Este



FIGURA 3. Los tres García llevan serenata a su prima Lupita (*Los tres García*, 1946).

autor sostiene que la perspectiva de Fernando de Fuentes es más bien reaccionaria “dado que elimina o desplazada del terreno de la representación los elementos que remiten a las razones, sistema de valores e ideología política que originaron el proceso revolucionario” (Albariño, 2018).

No obstante, la colectividad nacional e internacional aceptaron en la figura del charro la gallarda representación de la masculinidad mexicana de modo semejante a como años antes habían aceptado al *cowboy* como estereotipo de la cultura estadounidense. Sin embargo, para Tania Carreño King (1995) la figura del charro parece anacrónica a la época de la Revolución, puesto que parece más un hacendado de la Colonia: es un hombre de campo, pero no un indígena de calzón de manta, su traje lo revela como un hombre adinerado, vinculado con la tierra, pero no como trabajador, sino como dueño.

Durante las décadas de los años veinte y treinta, la imagen del charro sobresalió sobre otros elementos representativos de “lo mexicano”. La encontramos en la prensa como logotipo de productos nacionales, en el teatro popular, en los actos oficiales, en la música, y, finalmente, en el cine, escenario en donde descubrimos su más completa fisonomía como estereotipo del nacionalismo mexicano (p. 2).

Además, el charro era capaz de sacrificarse por sus seres queridos, siendo valiente ante toda adversidad, amén de contar con ciertos valores morales. Como lo señala Carreño King (1995), él era “un guardián de las tradiciones”; asimismo era carismático, bondadoso la mayoría de las veces y empático con quienes le rodeaban, a excepción de los charros malhechores en los cuales recaía el antagonismo para desarrollar la trama. Es cierto que estudios con un enfoque de género ofrecen otras características negativas no pocas veces presentes también en las representaciones del charro cinematográfico.

A través de los melodramas, pero sobre todo mediante la comedia ranchera, el personaje del charro logró identificación plena con la mayoría de los receptores porque no solamente era varonil y apuesto, sino que también cantaba, al menos los personajes interpretados por Pedro Infante, Jorge Negrete, Tito Guizar, Luis Aguilar, Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar, entre otros, resaltando como un valor agregado a las artes visuales la música vernácula. No obstante, tal como sucede en el caso del estereotipo del indígena, los charros reales distan mucho de los charros filmicos. De acuerdo con Francisco D’ Egremy (1975), el charro es la consecuencia de una serie de mutaciones internas y externas con una

franca influencia de las modas. Por lo tanto, el charro no es, como podría suponerse, de origen netamente mexicano: ni en su hábito exterior, ni en los complicados perfiles de su personalidad.

El charro es la corporeización ambivalente de identificación y rechazo del mexicano con el español, sucesor histórico de su verdugo: el conquistador ibero. El charro mexicano es, en consecuencia, el producto híbrido de la asimilación positiva de una cultura extraña cuya religión abrazó con desesperación para llorar su tragedia, y cuya lengua aprendió para poder denostar en todas sus formas a la ‘madre patria’, a los gobernantes y a los dominadores de un pueblo de mestizos y de criollos, surgido en la posesión violenta de la mujer indígena [...] que la tomó para satisfacer su instinto, más que para perpetuar su especie. Nacido del caos y heredero del estigma de su origen, el mexicano cerró los ojos a su tragedia y aprendió a ‘vivir para adentro’. A no ‘abrirse’ para no enseñar el dolor de su prole. A disfrazar sus sentimientos, su dolor, su alegría y a convertirse en comparsa de su propia existencia [...] usando atuendos vistosos, se convirtió en pantalla que da vida a un mundo mágico en el que se realizan sus sueños y se cobran afrentas. El charro mexicano es uno que se disfrazó para superar la conciencia de su inferioridad social, económica y bélica. En consecuencia, el charro mexicano es el resultado de un mimetismo axiológico (pp. 10-12).

Al margen de las anteriores consideraciones psicoanalíticas sobre el charro, en la parte documental no se tiene registro de fecha exacta del surgimiento de su figura como tal, pero es durante y después de los movimientos armados cuando el charro comienza a consolidar su presencia como un elemento del imaginario social popular.

Conforme a lo investigado por Cristina Palomar Vereá (2004), hay desacuerdos para situar el proceso por medio del cual la charrería se institucionaliza; también sobre cuándo se convierte al charro en una figura mexicana representativa y empieza a ser mencionado en los discursos nacionalistas. No obstante, Carreño King (1995) afirma que algunos investigadores ubican a la figura del charro en la época de la Colonia como personajes netamente mexicanos sin influencia

española, contraviniendo a lo que afirma D’ Egremy (1975) en su *Psicoanálisis del charro*.

Existe un consenso entre los estudiosos y amantes de la figura del charro en situar su origen en la Colonia. Sin embargo, algunos prefieren pensarla como hija predilecta de España, mientras que otros insisten en comprenderla como un fenómeno del mestizaje, lo cual equivale, para los autores a dotarla de una autenticidad netamente mexicana. En los años veinte aparecen dos obras fundamentales: *La equitación mexicana* de Carlos Rincón Gallardo (1923) y *Charrerías* de Alfredo Ballesteros Cuellar (1928), ambos autores reconocidos charros mexicanos. [...] Es en los albores del siglo XVII cuando [en los atuendos] se pueden distinguir características propias, distintas a las españolas, de los jinetes y prácticas ecuestres que habitaban la Nueva España. Los “cuerudos” como llama Ballesteros a los que serán los primeros charros, dedicados a las faenas rurales, hombres de a caballo, fueron los primeros en vestir el traje que, aunque con el tiempo sufrió algunas transformaciones, fue el característico del charro mexicano: pantalón ajustado, chaqueta corta y entallada y sombrero amplio de palma. Por consiguiente —dice Ballesteros— el traje de charro es auténticamente mexicano sin influencia salmantina (Carreño King, 1995, pp. 13-15).

Las circunstancias en que se produce la promoción de una identidad nacional, en la época que nos ocupa, estuvo marcada por los movimientos armados previos. Más que definir el temperamento social de México, dichas circunstancias exponían las marcadas diferencias sociales existentes en el país que hacían difícil una identificación colectiva entre grupos que estaban notablemente diferenciados económica y culturalmente, las cuales derivaron en luchas, no solo entre distintas clases sociales, sino también entre distintos grupos de poder. A esto se añade que algunos sectores sociales no estaban conformes con las consecuencias que acarreó la Revolución.

Entre los nuevos conflictos se encontraba la Guerra Cristera, conflicto del Estado, encabezado por el presidente Plutarco Elías Calles contra la población a profesar su derecho de fe. Este conflicto es muy importante porque fue “el contexto en el que emergió la charrería organizada, no se tiene información de que esta haya participado, como tal, en

ninguno de los movimientos nacionalistas formales, ni en las campañas xenófobas” (Palomar Vereá, 2004, p. 101).

El charro, quien procede de una mezcla de elementos culturales, se convirtió en una imagen que representó la mexicanidad masculina durante el periodo de la Época de Oro. Se valió de diversos accesorios para conformar su estampa como: el traje, el sombrero de ala ancha, las botas, la pistola, el caballo, la guitarra, la reata y el sarape; en estos elementos se buscó aglutinar una pluralidad multicultural, lingüística y étnica de todo el país. El charro es identificado en todo el mundo como propio de México y su nacionalismo gracias al cine. Llegó a la pantalla como un personaje carismático y agraciado; para D’ Egremy (1975), hay una clara diferenciación entre los charros filmicos y charros reales, refiriéndose por charros reales a los que han participado en la historia de México de diversas formas.

El charro filmico es producto de una organización mercantilista [...] surge como la tecnología reivindicadora de un pueblo frustrado y sediento de gritar su rencor y su angustia, de olvidarse de su tragedia, de enajenarse en la embriaguez alcohólica, de disparar, de estallar en la catarsis luminosa de un cohete y de reírse llorando, de su propia tragedia. El charro filmico es un héroe multifacético en el que se proyecta cada mexicano. Su voz, y sus actitudes reviven en nosotros muchos de los anhelos ancestrales; fuerza, dominio, hombría, apostura, posesión de la mujer, la pistola y el caballo. El charro filmico es una especie de Robin Hood, aborigen que encarna nuestras fantasías salvadoras ya que a través de las películas satisfacemos nuestros anhelos infantiles de caballeros andantes [...] proyectamos nuestra ambivalencia con respecto al amo: deseo de ser como él, rico, dueño de la hacienda y nuestro odio y desprecio por lo que él tiene. En todas las películas de charros se ridiculiza al hombre de ciudad, se le presenta como malo y perverso y al charro como al personaje blanco que salva el honor de la dama y defiende los buenos principios y a la virgen de Guadalupe. [...] La desconfianza del indígena respecto al mestizo es algo que aún no ha podido superarse [...] aún trasciende hasta nuestras relaciones actuales entre los habitantes de la ciudad y los hombres del campo (D’ Egremy, 1975, pp. 111-115).

La aseveración de D’ Egremy es un tanto excesiva al afirmar que todos los mexicanos se proyectaban en el charro filmico, porque de acuerdo a las investigaciones de Cristina Palomar Vereá (2004), los charros reales consideraron que la imagen que se proyectó de ellos en el cine nacional fue más perjudicial que benéfica.

No es de ninguna manera casual que la imagen del charro tenga su momento fulgurante justo cuando el cine mexicano tiene su gran época, a partir de los años treinta y hasta los cincuenta, etapa de grandes movimientos nacionalistas. [...] Sin embargo, según los mismos charros, la imagen que construyó y exportó el cine fue una imagen distorsionadora y trastocada: ‘hemos arrastrado dos cosas que nos han perjudicado mucho: una, que la gente cree que todos los charros son ricos, [...] otra, el cine; el cine sí nos acabó completamente, que no es nada cierto lo de las famosas películas de Jorge Negrete. [...] La utilización de la imagen del charro en el cine ocasionó un cambio en la manera en que se percibían a los charros. [...] Uno de los charros mejor vestidos de México cuando vio al primer mariachero vestido de charro, regaló toda la ropa y nunca volvió a vestirse de charro, dijo ‘Yo no soy mariachi’ (pp. 121-122).

En el texto de Palomar Vereá se puede apreciar cómo algunos de los charros reales advertían una deformada imagen que se producía en el cine nacional de la Época de Oro, donde según ellos se les retrataba como impíos y no les pareció adecuado que su vestimenta fuera usada por los mariachis. No obstante, no se puede negar que el cine mexicano fue muy poderoso en la propagación de una imagen cimentada en elementos específicos en la figura del charro, reconocido internacionalmente como uno de los máximos estereotipos de la mexicanidad.

Lo antes expuesto nos permite aseverar que la figura del charro pertenece a una dimensión simbólica que reúne trascendentales significados, siempre vinculados a una perspectiva histórica y a prácticas socioeconómicas relacionadas con la ganadería. Mientras que en el aspecto cultural, el charro y la práctica de la charrería encontraron a través de la música

y el cine un significativo vehículo para la promoción y el fortalecimiento de la identidad nacional.

La práctica de la charrería es considerada como el deporte nacional que requiere de fuerza y destreza: “El charro como se conoce ahora es un producto entre la tradición y el deporte. Antes de la Revolución, se hablaba del charro para referirse a quienes trabajaban con ganado, no remitía a la figura que hoy en día conocemos” (Palomar Vereá, 2004, p. 24).

El personaje del charro proviene del trabajo de campo y de una añeja tradición que le otorga valores como el patriotismo y la generosidad. En el cine nacional estos valores sí son reconocidos, no así el valor de la caballería y el valor de la fidelidad, como las narraciones filmicas *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946) producidas por Ismael Rodríguez, en específico con el personaje de Luis Antonio García.

Podemos analizar que el trabajo antropológico de carácter descriptivo de Cristina Palomar Vereá (2004) se contrapone al estudio de carácter psicológico presentado veintinueve años antes por D’Egremy (1975), quien consideraba que el estereotipo del charro difundido en algunos filmes del cine mexicano de la Época de Oro referían a este personaje como un macho violento que respondía agresivamente a la menor provocación para canalizar a través de la violencia una serie de frustraciones. Sin embargo, en el personaje del charro es donde se sostiene la dimensión simbólica de la cultura mexicana en las películas de la cinematografía nacional, al menos en el periodo de la Época de Oro. El charro sostiene a una comunidad cultural que se respalda en una amplia gama de significados compartidos, no solo en el aspecto cultural, sino también en el de los valores para fraguar sentimientos que exalten el orgullo nacionalista.

Ismael Rodríguez y Pedro Infante —como director y actor respectivamente—, fueron dos de las figuras más populares de la cinematografía nacional, estableciendo una fórmula de éxito que se replicaría constantemente mediante su trabajo en conjunto. Dicho trabajo radicaba en exaltar el orgullo

nacional mediante elementos populares y del folclore, la música vernácula, la charrería, el fervor religioso hacia el catolicismo y la presunción de representar los paisajes mexicanos. La dominante de uso de estos componentes en el cine respondía a la búsqueda de un éxito comercial del que dependía, en gran medida, la subsistencia del cine nacional.

Mediante la llamada Época de Oro dentro de la cinematografía nacional, México se promovía y se consolidaba por medio de una serie de elementos que contribuían a crear su imagen nacional distintiva, lograda por medio de la difusión de algunos elementos propios de sus costumbres y cultura, sus atracciones turísticas, las expresiones en su lenguaje verbal y las conductas de sus personajes, ciertos valores, cierto tipo de actividades laborales y productivas (sobre todo las agrícolas). Con lo cual se difundía predominantemente la imagen de un México rural, muy relacionada con la figura del charro, así como con cierto tipo de estructuras sociales como la importancia de la Iglesia católica en el país, una estructura familiar específica, cierto tipo de conductas de género sexual e incluso diversos estereotipos.

## ESTUDIO DEL DÍPTICO FÍLMICO SOBRE *LOS TRES GARCÍA*

*Los tres García* y *Vuelven los García* (1946) es un díptico filmico mexicano, escrito y dirigido por Ismael Rodríguez. Uno de sus protagonistas es Pedro Infante, quien interpreta a Luis Antonio García. El interés en el estudio de este personaje se centra en identificar sus funciones semánticas y culturales en el díptico, y concretamente en la representación del charro como portador de identidad cultural colectiva que constituye también un tipo específico de representación del mexicano.

La narración filmica cuenta la historia de una familia que vive en San Luis de la Paz. Está encabezada por una matriarca, la abuela, doña Luisa García Viuda de García y sus tres nietos: Luis Antonio García, Luis Manuel García y José Luis García. Los tres primos han mantenido entre ellos



rivalidad toda su vida, misma que aumenta cuando llega de San Luis Missouri su prima tercera Lupita, de quién (aparentemente) se enamoran los tres.

Para el análisis de este personaje, nos basaremos en los postulados que Tinianov hace, en su obra *La noción de construcción*, publicada originalmente en 1928, por lo que tomamos los elementos respecto a la descripción del personaje como elemento construido en la obra cinematográfica.

A través de los axiomas de Tinianov podemos ubicar elementos estables y dinámicos que caracterizan al personaje. Identificamos primero los elementos que constituyen la construcción del personaje a través de tres puntos fundamentales: rasgos o atributos, acciones que el personaje realiza y lo que dice, sus enunciaciones. Para posteriormente vincularlos a las esferas de acción propuestas por Vladimir Propp en la *Morfología del cuento* (1928).

#### RASGOS DEL PERSONAJE LUIS ANTONIO GARCÍA Y ANÁLISIS DE ALGUNOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS DEL FILME

La película ***Los tres García*** da inicio con los créditos presentados sobre una ilustración fija de los personajes masculinos: Luis Manuel García, José Luis García y Luis Antonio García. Estos aparecen en primer plano de busto, mientras que en segundo plano se ubica el personaje de la abuela doña Luisa García Viuda de García. A ella se le coloca en una posición de autoridad sobre sus tres nietos, su ilustración se encuentra entre las nubes, mientras suenan los acordes de la melodía “Cielito lindo” en la versión que será interpretada en la trama [FIGURA 4].

Al terminar los créditos aparece un plano general del pueblo de San Luis de la Paz, lugar donde se desarrolla la historia, doña Luisa se encuentra arreglando las macetas en el patio de su casa, mientras describe a “sus tres Luises”. Se refiere primero a Luis Antonio, después a José Luis y por último a Luis Manuel; no es poco significativo que el primero en ser mencionado sea precisamente Luis Antonio, ya que

de los tres primos es él quien más la busca y cuyo papel co-protagónico se destacará en el filme de variadas formas.

Doña Luisa en su descripción primero les dice “condenados” y después “angelitos” ambos son caracteres que según ella poseen los tres, siendo esto una forma de caracterizarlos mediante una dualidad antitética. Al mismo tiempo que los signos verbales que emplea refieren a una tradición religiosa que se hará presente en la película de otras formas también. Es importante destacar un rasgo significativo en los tres primos como signo de identidad y es el hecho de que comparten el mismo nombre además del apellido con su abuela. Esto hace manifiesto un fenómeno de repeticiones que será significativo.

Después son presentados en la trama Luis Manuel y José Luis. Este último hará referencia a Isabel, su novia, dicha referencia servirá para que su ayudante Chema le informe que su primo Luis Antonio “ya le madrugó con su novia”<sup>1</sup>. La presencia de frases que corresponden al uso coloquial del habla será muy frecuente en el filme y constituye otro de los elementos que contribuye a una representación de la identidad nacional de los personajes.

Por lo tanto, Luis Antonio es presentado verbalmente por Chema cuando se hace referencia a una mujer, esto también pone de relieve su rasgo de mujeriego, que no respeta el vínculo de compromiso que su primo estableció.

De acuerdo con Tinianov, podemos ubicar este rasgo como estable en el personaje de Luis Antonio, ya que su comportamiento es de don Juan<sup>2</sup> a lo largo de la historia. Él es introducido en la trama con un plano de espaldas interactuando directamente con el personaje de Isabel, presentado en un espacio exterior, donde pronuncia la primera frase

<sup>1</sup>Expresión coloquial del argot mexicano. Según el Diccionario de Mexicanismos (2010) de la Academia Mexicana de la lengua, “madrugar a alguien” hace referencia a anticiparse alevosamente.

<sup>2</sup>Referencia a don Juan Tenorio como un personaje seductor, rebelde y libertino, transgresor de todo orden establecido. Don Juan se convirtió en una figura mítica a la cual se hace referencia constante cuando existen personajes mujeriegos sin compromiso e interés por una relación formal.

FIGURA 4. Ilustración con la que da inicio la narración filmica (*Los tres García*, 1946).



con la que será expuesto su rasgo de seductor: “¡Ándele, mi alma, no se haga!”. Esta expresión, que dirige a Isabel, remite a la práctica del catolicismo en tanto cree en la existencia del alma como algo trascendental y usa este concepto para ofrecerlo como cumplido incólume a la conquista amorosa que tiene enfrente. La expresión “mi alma”, en el contexto del filme, constituye un sintagma cariñoso que procede del habla coloquial nacional.

Observamos al personaje de Luis Antonio en sus primeras acciones; poniendo de relieve la seducción, seguridad y excesiva confianza, misma que le permite hablarle al oído al personaje femenino con el que interactúa y a quien le hace una propuesta en la modalidad que Todorov (2004) denomina como discurso indirecto libre (p. 83), ya que solo se escucha una parte de los enunciados del diálogo entre Isabel y Luis Antonio. Las palabras de Luis Antonio son: “¿Qui’bo? ¿Sí o sí?”, pues la propuesta específica no se escucha por haber sido hecha al oído del personaje femenino. Las palabras que se oyen permiten diferenciar que no es un cortejo porque no pretende una relación, se trata simplemente de seducirla.

La escena ilustra un contexto social en el que cierto tipo de conductas, aunque puestas en práctica, son censuradas moralmente incluso por quien las pone en práctica, ilustrando la existencia de una doble moral. Mientras Luis Antonio le habla al oído a Isabel podemos encontrar otro rasgo del personaje: es un ladrón, ya que utiliza el secretar como estrategia para robar el arete de la joven. Sin embargo, no es un ladrón que hace atracos a grande escala: roba aretes para coleccionarlos y de esta manera enumerar sus conquistas, con lo que cosifica a las figuras femeninas a través de los accesorios hurtados.

Aquí se presenta a un nuevo personaje, Chenchó, quien es el ayudante, cómplice y confidente de Luis Antonio. Sonriente, rememora las conquistas amorosas de su patrón mientras le ofrece una botella de tequila cada que Luis Antonio la pide, quien utiliza un sustituto de la función del nombre del licor, al que llama: “La Penicilina”.

Citando a Tinianov, en los rasgos estables, nos encontramos aquí con la manera de beber alcohol. La función específica que este rasgo tuvo en el cine mexicano es variable, y

no siempre se presenta de modo positivo. En esta película nos atrevemos a suponer que en el tequila el personaje encuentra una bebida que le proporciona alegría y a la vez le funciona como remedio para sus angustias, de ahí la analogía con la Penicilina; aunque esta comparación deriva también de identificar la bebida con el alcohol que esta contiene, pues el alcohol mata bacterias, siendo así su función análoga a un medicamento. El término, sin embargo, connota positivamente la bebida en esta película, por parte de Luis Antonio, constituyendo un rasgo de caracterización ideológica de este.

En la escena de presentación del personaje de Luis Antonio, de inmediato se caracteriza por ser cínico y mentiroso, aunque con Chencho se permite ser libre. Luis Antonio vive sin preocuparse por nada, después de beber su “Penicilina” lanza un escandaloso grito folclórico y declara gozosamente su filosofía de vida: “¡Esto es vida y lo demás son tarugadas; y apréndete esto Chenchito, mientras cómanos, ámenos y bébanos, manque no trabájenos!”. Cabe destacar que estas últimas palabras son mal dichas a propósito por Luis Antonio con lo que reafirma su carácter alegre, ocurrente y dicharachero. La forma de pronunciar las palabras busca, principalmente, identificar al personaje como uno que emplea el habla popular, aunque él forma parte de una clase social de hacendados y en la película se deja constancia que no es ignorante, pero es empático con las clases humildes.

Enseguida se presenta a los López, la familia antagonista de la trama. La caracterización de los personajes opuestos funciona a partir de dos trinidades de figuras masculinas, una “positiva” y otra “negativa”. De acuerdo con lo presentado en el filme, la trinidad positiva está conformada por los García; no obstante, aunque tengan problemas entre ellos, cada uno conserva ciertos rasgos de cortesía y obedecen sin demora la voz de mando de la abuela, con lo cual anteponen los valores familiares. Los García no han cometido actos ilícitos atribuibles: se limitan a ser escandalosos y peleoneros; mientras que los hermanos López son ladrones y asesinos abiertamente reconocidos. Un rasgo destacable es que en

ambas triadas resalta el cariño por la unidad familiar por encima de cualquier otro aspecto, para ambas familias su apellido es cuestión de honor y orgullo, y lo defenderán aún a costa de la propia vida.

Después de algunas secuencias, el cura del pueblo y el presidente municipal van a dar la queja sobre la conducta de los García a la abuela, detalle que ubica la autoridad de la abuela por encima de la autoridad religiosa y la civil del pueblo, al menos por lo que respecta a sus nietos. La escena constituye la representación de una estructura social matriarcal, pues ambas autoridades son representadas por dos figuras masculinas que deben pedir la intervención de una mujer anciana. Este detalle parecería contrario a todos los elementos que figuran en la película y en torno a representaciones machistas que ilustran conductas un tanto arquetipificadas. Sin embargo, los matices de esta representación de una estructura matriarcal quedarán definidos por otros elementos presentes en el filme que analizaremos más adelante.

En la primera parte del díptico se presenta el tipo de relación que la abuela sostiene con sus nietos. Con el pretexto de reprenderlos, se dirige a la casa de cada uno de ellos. El primero en ser visitado es José Luis, quien es el más opuesto en rasgos estables a Luis Antonio. José Luis aspira a una relación amorosa sólida, mientras Luis Antonio hace gala de seducción con las mujeres del pueblo. José Luis es muy inseguro, mientras que Luis Antonio desborda seguridad. La mirada de José Luis es melancólica; la de Luis Antonio es pícara y alegre. La forma de vestir de José Luis es modesta, usa sencillas camisas en colores claros la mayoría de las veces; mientras que Luis Antonio porta el traje de charro con mucho garbo y viste predominantemente en colores oscuros. La abuela entra a la casa de José Luis, cuando este se encuentra leyendo y cosiendo ropa, una acción que Luis Antonio jamás realizaría por considerarla femenina. Doña Luisa le recrimina el pleito que tuvo con sus primos en la cantina.

De acuerdo con estudios de masculinidad en la antropología, el tema de los espacios masculinos y la segregación de algunos

hombres en ciertos lugares, tales como las cantinas, se da en relación con la dependencia del “cuatismo”, y la solidaridad que se forma ahí y que da lugar a la creación de los vínculos; así como también a la competencia por supuestos impulsos inherentes en los hombres, a diferencia de las mujeres (Gutmann, 1999, p. 11).

Según algunos enfoques antropológicos, los vínculos masculinos responden a: “un rasgo desarrollado a lo largo de miles de años, un proceso con raíces biológicas conectado [...] con el establecimiento de alianzas necesarias para la defensa del grupo y de la cacería” (Sarricolea Torresla, 2017). Estrechamente vinculados con las prácticas de generar vínculos masculinos aparecen también prácticas de rechazo al ser femenino, sustentadas por cuestiones ideológicas de variado fundamento:

Desde que se derrumbó la capacidad que tenía la religión de justificar la ideología de género, la biología ha sido llamada a llenar el vacío”. Así, que, con sus genes masculinos, se dice que los hombres heredan tendencias a la agresión, la vida familiar, la competitividad, el poder político, la jerarquía, la promiscuidad y demás. La influencia de un análisis tan “naturalizado” se extiende más allá de los confines de la antropología y de la academia para justificar la exclusión de las mujeres de los dominios masculinos claves (Gutmann 1999, p. 13).

El siguiente en ser visitado por la abuela es Luis Manuel, quién también tiene rasgos opuestos a Luis Antonio: vive en una casa con estilo citadino, mientras que la casa de Luis Antonio es campirana. Al ser universitario, Luis Manuel tiene libros en su casa, mientras que en la de Luis Antonio las paredes están llenas de fotografías de mujeres, pistolas, machetes, guitarras y sombreros. Luis Manuel siempre viste de traje sastre, razón por la cual Luis Antonio le dice “pachuco”<sup>3</sup> para desdeñarlo.

<sup>3</sup>Según la Real Academia de la Lengua Española, “pachuco” es una voz náhuatl que designa a alguien de habla y tiene hábitos no aceptados socialmente. Para el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) se trata de un joven caracterizado por un llamativo atuendo consistente en un traje con un pantalón muy holgado pero ceñido a la cintura y los tobillos, chaquetas largas con amplias solapas, sombrero adornado con una pluma y zapatos bicolors

Doña Luisa, al llegar a la casa de Luis Manuel acompañada de José Luis comienza a reprenderlos. En esta discusión sale a relucir el nombre de Luis Antonio cuando él todavía no está presente. Sin que haya una escena intermedia que indique el cambio temporal, se muestra en ese momento a Luis Antonio, este hecho parecería presentar su personaje como un ente capaz de hacerse presente al ser invocado con solo nombrarlo, mitificándolo, aunque posteriormente se sobreentiende que lo que ha ocurrido es una elipsis temporal en la narración.

Se van así definiendo los rasgos estables de la caracterización de Luis Antonio como personaje: enamorado, irrespetuoso de la voluntad de una mujer a la que quiere seducir, coleccionista de conquistas femeninas, atractivo a las mujeres, trasgresor, cínico, mentiroso, bebedor, territorial y en rivalidad respecto a otros hombres, aunque empático con los grupos humildes, siempre que no le representen una forma de competencia (como ocurre con su primo pobre). Estos son los rasgos que definirían una representación de masculinidad de Luis Antonio en el díptico. Además, desprecia los rasgos que considera femeninos en un hombre; es presentado como orgulloso y se pretende autosuficiente, no requiere la ayuda de nadie. Sin embargo, este personaje también está subordinado a una autoridad matriarcal femenina, representada por el personaje de su abuela, figura masculinizada por fumar y adoptar posturas de mando [FIGURA 5].

A estos rasgos tendremos que añadir los de la caracterización visual que ofrece el personaje de Luis Antonio en esta película. No son muy diferentes de las interpretaciones como cantante que distinguieron a Pedro Infante, pero sí tienen elementos específicos, tales como un atuendo un poco más informal que el traje de charro de gala y la utilería de

// Adjetivo coloquial referido a algo o alguien aparentemente elegante. A esta última categoría es a la que se refiere Luis Antonio para insultar a Luis Manuel. El término “pachuco” fue un signo identificatorio del mexicano en Estados Unidos en la época de la Segunda Guerra Mundial.



FIGURA 5. Doña Luisa García obliga a sus nietos a dejar las pistolas fuera de la iglesia en señal de respeto al recinto (*Los tres García*, 1946).

la botella con líquido, que se constituye en indicador de su adicción al alcohol —específicamente al tequila—.

La abuela reprende a Luis Antonio de forma diferente; él no le responde como lo hacen José Luis y Luis Manuel; ella no lo golpea con el bastón como lo hace con otros personajes masculinos (incluido su mozo Tranquilino). Saberse el consentimiento de la abuela, le permite a Luis Antonio comportarse con gran cinismo cuando ella los está reprendiendo, pues saca una botella de tequila y comienza a beber como si de agua se tratara, en determinado momento le ofrece tequila a Luis Manuel, que está a un lado de él; este hecho si molesta a doña Luisa, quien con el bastón le rompe la botella mientras le reprocha que él solo sabe beber y andar con “viejas”<sup>4</sup> como si ellas le fueran a salvar el alma, le grita: “¡Estás condenado en vida, condenado!”<sup>5</sup>. La expresión, aunque lo condena,

<sup>4</sup>Según el Diccionario de Mexicanismos (2010) es un adjetivo despectivo para referirse a una mujer, incluso a una joven. Aunque también puede tener adaptaciones cariñosas para referirse un marido a su esposa, se trata pues de una fórmula conocida que se usa de acuerdo con el contexto.

<sup>5</sup>Frase que hace alusión al arraigo en lenguaje de la Iglesia Católica, pues la palabra “condenado” se refiere a un ser que ha sido destinado a sufrir

le da la posibilidad de redención por ratificar que está en vida y le da opción de arrepentimiento; y, por lo tanto, de exoneración. Entonces vuelve a hacerse presente un discurso católico que permite una comparación, pues; en cambio a Luis Manuel, al regañarlo lo envía directo a los infiernos: “¿De qué te ríes avaro relamido? ¿Qué no sabes que cada peso de usurero es un chorro de plomo derretido que te caerá sobre la rabadilla cuando estés en los requeteapretadísimos infiernos?”. A José Luis le recrimina su soberbia y el querer hundirse solo, en analogía a un condenado al purgatorio<sup>6</sup>. Emerge el discurso religioso nuevamente en la trama y se ofrece una caracterización específica de una estructura familiar que se caracteriza por el contexto histórico marcado por las guerras cristeras que hacían patente la importancia cul-

eternamente las penas del infierno, muletilla que usaba mucho la gente mayor para referirse a los jóvenes bulliciosos.

<sup>6</sup>El Purgatorio es una concepción de la religión y teología católica, se entiende como un estado del alma temporal de purificación después de la muerte, las almas que allí se encuentran han muerto en estado de gracia, es decir, sin haber cometido pecados graves; por eso sufren la pena temporal para que sus pecados sean perdonados y de ese modo poder obtener la visión beatífica de Dios.

tural de la religión católica en México. Recordemos además que la familia es un grupo social que advierte cambios de acuerdo al entorno socio-cultural.

[Remitirnos a la visión antropológica de las familias] expresa que lo que une y distingue a la familia son los vínculos afectivos, las normas sociales que se comparten y sus conductas esperadas. La familia es el espacio que proporciona la socialización primaria y que prepara a sus miembros más jóvenes para aprovechar la socialización secundaria [...] [En México,] no fue sino hasta la llegada de los conquistadores españoles cuando, por medio de la evangelización, los indígenas asimilaron el modelo de organización familiar inspirado en la “Sagrada Familia”. Se rompió entonces con la tradicional formación social comunitaria que era vigente (González Pérez, 2017, pp. 22-23).

Para la familia mexicana existe una figura determinante dentro de la estructura: la figura de la madre, ella ocupa un rol definitivo en la conducta de sus hijos. La antropología ha estudiado la familia en sus diferentes significaciones. Sobre las estructuras de poder dentro de la familia, se ha señalado que tradicionalmente lo siguiente:

Hace evidente la división de los roles de género con base en sus actividades de sustento, así como una jerarquización en la familia [...] En su seno se construyen fuertes lazos de solidaridad; se entretienen relaciones de poder y autoridad; se reúnen y distribuyen los recursos para satisfacer las necesidades básicas de los miembros [...], se definen obligaciones, responsabilidades y derechos de acuerdo con las normas culturales, la edad, el sexo y la posición en la relación de parentesco de sus integrantes. Las modalidades que adoptan las diferentes facetas de la vida familiar que dependen del tipo de inserción de los hogares en el contexto social en que se desenvuelven, así como su capacidad de respuesta y adaptación a los cambios de carácter socioeconómico, cultural y demográfico que tiene lugar en ese entorno de la familia (Gutiérrez Capulín *et al.*, 2016, p. 6).

Sin embargo, Marcos Cueva Perus (2012) ha observado para el caso de América Latina, y en especial el de México, que:

A partir de las investigaciones antropológicas y culturales llevadas a cabo por Claudio Esteva Fabregat, [podemos] demostrar el carácter mixto de la familia latinoamericana: machista, aunque no patriarcal, ya que el padre carece de autoridad, y con algunos rasgos matriarcales importantes para la representación del poder. Se demuestra que tanto en el caso de la figura masculina como en el de la femenina, los prototipos de conducta son de origen español, no indios ni mestizos; lo que no impide una competencia acérrima y, con frecuencia, de sesgo racial por la legitimidad, los bienes materiales y el prestigio (p. 1).

Los actos verbales de las secuencias anteriormente descritas están fuertemente enraizados por la voz dominante de la abuela, dominante en actitud, tono verbal y al rol que desempeña en la vida de cada uno; pues, como ya hemos observado con anterioridad, ella es la única capaz de controlarlos. Doña Luisa habla, corrige e instruye enérgicamente a sus tres nietos porque es el poder en la familia García, en la cual no se presenta la figura del abuelo más que por una referencia a él cuando lo compara con Luis Antonio, quien salió igual de “coscolino”<sup>7</sup> como ella misma lo dice: “¡Ay, salió igualito a su abuelo el condenado!”. Esta comparación tiene importantes implicaciones en la valoración del personaje de Luis Antonio, pues, al margen de que involucra ser un mujeriego, presenta a Luis Antonio como equivalente a quien sería el jefe de la familia (ausente) y además como el compañero de la abuela, rol perfectamente diferenciado del que desempeñan sus primos, lo que se verá reforzado por otros elementos presentes en la trama filmica.

Vladimir Propp (1970) plantea que dentro de los cuentos el objeto de la búsqueda del héroe se encuentra casi siempre en “otro” reino; dicho reino puede encontrarse muy lejos de donde se desarrolla la acción. En nuestro estudio de caso, Luis Antonio redime las añejas y recientes rencillas familiares de los García con los López, ya que en el desarrollo del díptico han sucedido una serie de acontecimientos que han acrecentado el odio entre familias. El más destacado y doloroso para Luis Antonio es el asesinato de la abuela García

<sup>7</sup>Referido a alguien enamorado (Diccionario de Mexicanismos, 2010).

por los disparos que realiza León López afuera de la iglesia donde se celebraría la boda de su primo José Luis con Lupita. Luis Antonio se convierte en el héroe que se sacrificará por su familia. El héroe en las esferas de acción de Vladimir Propp y Yuri Tinianov que muchas veces está representado por un príncipe o un guerrero, aquí está representado por un charro.

Luis Antonio cae en depresión tras la muerte de su abuela, por lo que se potencia su adicción al alcohol y acude a la casa de su abuela para recuperarse. Es ahí donde escucha la ubicación de la cabaña de León López en las montañas y sale en su búsqueda. Sin embargo, el verdadero objeto de búsqueda que ha perdido Luis Antonio es su abuela, pues ella se encuentra en el “otro mundo”, a donde finalmente él llega, como lo muestra la escena final del filme.

Luis Antonio y León López se batan en duelo a muerte, aunque este duelo tiene la particularidad de realizarse después de haberse reconciliado y haber tomado juntos un último tequila. Lo hacen para que sus familias vivan ya sin rencores, lo cual se logrará a través del matrimonio de Luis Manuel con Juan Simón (hermana menor de León López, a quién su padre le puso nombre de varón porque renegaba por haber tenido una hija). Este hecho —la reconciliación de las familias a través de un matrimonio— se ajusta a lo que Propp (1970) señala como la fechoría inicial que es reparada.

La marca que reciben los García es la repetición del nombre y el apellido que los hace sentir tan orgullosos; no se trata de una marca física, pero igual que una cicatriz, el nombre permite la identificación de cada personaje. Propp (1970) considera que también podemos encontrar la victoria bajo una forma negativa, en este caso la muerte de Luis Antonio García y León López. De acuerdo con el autor, si dos o tres protagonistas intervienen en la batalla, uno de ellos (el General) se oculta, mientras otro obtiene la victoria.

Este apartado tiene aplicación práctica en la primera parte del díptico, puesto que los agresores (Los padres López) son asesinados por el personaje más inverosímil del que se pudiera tener registro para tal acción. Los López (padres)

son asesinados por Tranquilino (mozo de la abuela, doña Luisa García), en venganza por la muerte de su único hermano, Margarito, quien trabajaba en la hacienda de Luis Antonio García. Los López son asesinados mientras estaban dormidos, pero los López hijos culpaban de este hecho a los García. Propp (1970) señala que la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada, esta función forma pareja con la fechoría o la carencia del momento en que se trenza la intriga. En este punto el cuento alcanza su culminación y en la narración filmica de nuestro análisis, también ya se perfila para la conclusión con un desenlace donde los personajes alcanzaran la felicidad que buscaban. La fechoría inicial es reparada a través de la reconciliación de las familias por las muertes de Luis Antonio y León; el matrimonio entre Luis Manuel y Juan Simón; y la recuperación de la pérdida que afectaba a Luis Antonio, porque después de su muerte, ya como fantasma, se vuelve a reunir con su abuela y es feliz nuevamente.

## CONCLUSIONES

De acuerdo a Tinianov, el personaje de Luis Antonio García puede ser catalogado como un falso héroe porque en la primera contienda, que es la sostenida con sus primos por el amor de Lupita, él es derrotado. Luis Antonio es el remplazo de la figura heroica de un príncipe en la literatura clásica por un charro, en el díptico es una sustitución que deriva de la influencia de la realidad histórica en la que se produce el relato, pero también de las diversas tradiciones culturales y religiosas, las creencias populares locales, vigentes en el contexto de producción.

Luis Antonio es ambivalente e inestable, tal como lo sugiere Tinianov, se adapta a las circunstancias del momento. Sin embargo, este personaje está también subordinado a una autoridad matriarcal femenina, representada por el personaje de su abuela, tal como ocurre (no pocas veces) en las familias mexicanas.

Doña Luisa se apoya en Luis Antonio y lo compara con su difunto esposo, lo que tiene importantes implicaciones en la valoración, pues, al margen de que involucra ser un mujeriego, lo presenta como equivalente a quien sería el jefe de la familia (ausente) y además como el compañero de la abuela, rol perfectamente diferenciado del que desempeñan sus primos. Por su parte, Luis Antonio ve en su abuela “al amor de sus amores”, lo deja de manifiesto al cantarle en la celebración del día de su santo; esto se destaca en más de una ocasión, tanto en sus acciones como en su comunicación no verbal. En la sala de su casa sobresale una fotografía grande de doña Luisa rodeada de muchas imágenes de otras mujeres, en dicha fotografía se le aprecia un gesto compasivo, tal como ella es con Luis Antonio, pero no con los demás. La fotografía es la única que está adornada con un florero que tiene rosas blancas frescas, este rasgo evidencia que para Luis Antonio no hay mujer que esté por encima de su abuela, reafirmando el rol de ser su compañero; además en las paredes de la casa no hay imágenes religiosas, y por la ubicación del retrato de doña Luisa, Luis Antonio la percibe como imagen divina.

Al inicio de la secuela del díptico filmico *Vuelven los García*, Luis Antonio es presentado como un don Juan derrotado, lo que vendría a identificarlo con un falso héroe, pues no le corresponde el premio que suele ser otorgado al héroe de los relatos tradicionales: el matrimonio. Sin embargo, esta película ofrecerá una reivindicación de esa situación inicial de Luis Antonio, al entregar voluntariamente su vida para salvar a su familia de las rencillas con los López.

Luis Antonio al ver pasar una joven es recurrente a exclamar “¡Válgame Dios!”, erotizando un enunciado de carácter religioso. En una ocasión doña Luisa lo escucha y le da un bastonazo en la espalda mientras le dice: “¡Más respeto condenado qué aquí estoy yo!”. La frase es importante, porque aunque en la primera parte del díptico Luis Antonio ha sido caracterizado como un falso héroe, ya que no es él quien logra el matrimonio con Lupita, en la segunda parte se hace más evidente que el papel tradicional que corresponde en los

cuentos a la “princesa” será desempeñado por doña Luisa, cuyo héroe o “príncipe” —y a quien él le debe respeto como figura materna también— es Luis Antonio, personaje que ha sido caracterizado en el propio díptico como idéntico a su abuelo (el marido de doña Luisa, quien era mujeriego). Se exponen las motivaciones de las acciones de Luis Antonio, él quiere a su abuela más que a todas las conquistas; sin embargo, esto no le impide gozar sus conquistas.

Luis Antonio enfatiza que no hay mejor mujer para él que su abuela, resaltando su motivación edípica porque ella representa un ideal femenino que otras mujeres no cumplen.

Luis Antonio rompe con el estereotipo de lo masculino, al morir la abuela, quién le instruía diciendo “los hombres no lloran y menos si son García”. Al respecto Cerezales Mauritz (2001) ha señalado:

Por lo general a la niña se le reprime la agresividad, con lo que consigue obediencia y la sumisión [...] Mientras que en sus hijos se alimentan trazos varoniles: se cuida que no exteriorice las emociones debido a que se considera que un hombre debe ser dueño de ellas y sobre este control emocional se sostiene su hombría, se les trata duramente, con esto se transmite que tienen más fuerza, superioridad, que están menos capacitados para la comunicación y son más capaces de controlar sus sentimientos, el manejo del llanto es muy importante, generalmente se les dice que es hombre y no debe llorar, de este modo el niño aprende a reprimir sus emociones. Se les transmite la idea de que limpiar, cocinar, etc., es responsabilidad de la mujer (pp. 18-19).

En Luis Antonio se antepone los afectos familiares a la reproducción del estereotipo, como estrategia que sirve para destacar la importancia de tales vínculos, por encima de las convenciones sociales. En los relatos que Propp (1970) analizó, la transgresión cometida pone al héroe en situación de vulnerabilidad ante su agresor. En la narración filmica esta función se verifica también, pues la muerte de la abuela pondrá a Luis Antonio en una situación de vulnerabilidad, agravada por el alejamiento reforzado que significa la muerte de la abuela: la pérdida no solo de una figura materna, también de su compañera.



Hasta aquí el relato se ha presentado como una historia más apegada a una tradición del relato costumbrista; sin embargo, el desenlace de la historia hace patente el cambio de tradición narrativa y la adopción de un final de corte fantástico. Al final se celebra una boda doble: la unión de Lupita con José Luis; y la de Luis Manuel con Juan Simón. Doña Luisa y Luis Antonio aparecen como fantasmas y caminan por el pasillo central de la Iglesia tomados del brazo, como si ellos también se hubieran casado, hasta que desaparecen [FIGURA 6]. La muerte deja de ser presentada como una pérdida irreparable mediante la compensación y reparación del daño sufrido en su condición de fantasma. Se puede observar que este final feliz de tipo fantástico que presenta el filme se hacen patentes contenidos ideológicos que también corresponden a concepciones religiosas católicas. Como hemos podido analizar, al charro se le educaba para sentirse orgulloso por el hecho de ser varón, el sustento y la protección de la familia. 🙏



FIGURA 6. Doña Luisa y Luis Antonio aparecen como fantasmas en el pasillo central de la Iglesia tomados del brazo (*Vuelven los García*, 1946).

# Bibliografía

- ALBARIÑO, E. (2018). *¡Ay, Jalisco no te rajes!* Perspectiva para un análisis sociológico de la producción cinematográfica de México entre 1930 y 1940. *Sociales y Virtuales*, 5(5). <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/ay-jalisco-no-te-rajés>
- ANDRADE Butzonitch, M. M. (2009). Poder, patrimonio y democracia. *Andamios*, 6(12). <https://doi.org/10.29092/uacm.v6i12.133>
- BRADING, D. A. (1985). *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (3ª edición). México: Ediciones Era.
- CARREÑO King, T. (1995). *El charro; estereotipo nacional a través del cine 1920-1940* [Tesis de licenciatura en Historia del Arte]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTRO-RICALDE, M. (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. *La Colmena*, (82), 9-16. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5371>
- CEREZALES Mauritz, C. (2001). *Construyendo la igualdad. Comisión de la mujer y políticas sectoriales*. Madrid.
- CUEVA Perus, M. (2012). Machismo y ginecocracia: la familia mexicana y latinoamericana como forma mixta. *Intersticios Sociales*, (3), 1-28. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421739491006>
- D' EGREMY, F. (1975). *El psicoanálisis del charro*. México: Editores Asociados S.A.
- DÍAZ López, M. (1999). Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano. *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (31), 184-197.
- DÍAZ López, M. (2002) *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Madrid.
- DICCIONARIO DE MEXICANISMOS (2010) Academia mexicana de la lengua. Siglo XXI Editores, México.
- GARCÍA, G. (2014). *Memorias Mexicanas Ismael Rodríguez*. Ciudad de México: CONACULTA.
- GIMÉNEZ, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA/Instituto Coahuilense de Cultura.
- GIRVES, B. (2018). *El cine como instrumento de propaganda y manipulación de masas en el nazismo: Análisis de las películas **El Triunfo de la Voluntad** y **El Judío Süss*** [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional del Rosario.
- GONZÁLEZ Pérez, M. A. (2017). La familia mexicana: su trayectoria hasta la posmodernidad. Crisis y cambio social. *Psicología Iberoamericana*, 25(1), 21-29. <https://doi.org/10.48102/pi.v25i1.93>
- GUTIÉRREZ Capulín, R., Díaz Otero, K. Y. y Román Reyes, R. P. (2016). El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica. *CIENCIA Ergo-Sum*, 23(3), 219-228. <https://cienciaergosum.uaemex.mx/article/view/7364>

- GUTMANN, M. C. (1998). Traficando con hombres: la antropología de la masculinidad. *La Ventana. Revista de estudios de género*, 1(8), 47-99. <https://www.redalyc.org/pdf/884/88411133004.pdf>
- HOBBSAWM, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. México: Crítica.
- KING, J. (1994). *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- MARCEL, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- OBSCURA Gutiérrez, S. (2003). *La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treinta e inicio de los cuarenta* [Tesis de Maestría en Comunicación]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- PALOMAR Vereza, C. (2004). *En cada charro, un hermano. La charrería en el Estado de Jalisco*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- PEREDO Castro, F. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (2ª edición). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PROPP, V. (1970). *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos.
- SARRICOLEA Torresla, J. M. (2017). Forjar un cuerpo trabajador. Etnografía retrospectiva sobre la construcción de masculinidades. *La Ventana. Revista de estudios de género*, (46), 310-339. <https://doi.org/10.32870/lv.v5i46.3927>
- SIGÜENZA Orozco, S. (2010). “Se levanta en el mástil mi bandera...” Reflexiones en torno al nacionalismo mexicano. *Revista de Investigación Educativa*, (11), 1-29. <https://doi.org/10.25009/cpue.v0i11.56>
- SILVA Escobar, J. P. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7(13), <https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/357>
- TAYLOR, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, T. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- TUÑÓN Pablos, J. (1981). *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío* [Tesis de Maestría en Historia de México]. Universidad Autónoma de México.

# Filmografía

- BUSTILLO ORO J. y de Fuentes, F. [Directores]. (1933). *El compadre Mendoza*. México: Interamericana Films/Producciones Águila.
- CONTRERAS TORRES, M. [Director]. (1943). *El rayo del sur*. México: Hispano Continental Films.
- DE FUENTES, F. [Director]. (1933). *El prisionero 13*. México: Compañía Nacional Productora de Películas.
- DE FUENTES, F. [Director]. (1936). *Allá en el Rancho Grande*. México: Bustamente y Fuentes.
- DE FUENTES, F. [Director]. (1936). *Vámonos con Pancho Villa*. México: Cinematográfica Latino Americana S.A.
- FERNÁNDEZ, E. [Director]. (1948). *Río escondido*. México: Producciones Raúl de Anda.
- GÁLVEZ Y FUENTES, A. y Rodríguez, I. [Directores]. (1943). *Mexicanos al grito de guerra*. México: Producciones Rodríguez Hermanos.
- RODRÍGUEZ, I. [Director]. (1946). *Los tres García*. México: Producciones Rodríguez Hermanos.
- RODRÍGUEZ, I. [Director]. (1946). *Vuelven los García*. México: Producciones Rodríguez Hermanos.

SARAY REYES AVILÉS (México). Doctora en Arte y Cultura. Posdoctorante de la UDG. Líneas de investigación: Cine mexicano, Iconología, Semiótica, Antropología y Artes visuales.