

# El encuentro de Clío, y las otras hijas de Mnemosine, con las Ciencias Sociales:...

Francisco Martín  
Peredo Castro  
CEPE-UNAM

... La utilización conjunta de la información de archivos históricos, nacionales e internacionales, hemerografía especializada y cine como recursos para la enseñanza de la historia cultural, diplomática y política de México en los años treinta.

## INTRODUCCIÓN

Sobre los usos del cine como fuente para la investigación histórica hace mucho tiempo ya que existe una más o menos generalizada aceptación.<sup>1</sup> Pero sobre el uso del cine con fines didáctico-pedagógicos, como por ejemplo el uso de cine de temas históricos para enseñar historia o el uso del cine de cualquier temática para la enseñanza de cualquier otra disciplina, todavía se alzan, algunas veces, ciertas reservas.<sup>2</sup> Si nos preguntamos por la diferencia de posturas se nos dice que sí, por ejemplo, una película de contenido histórico o de carácter biográfico, adolece de sibilinas malversaciones o flagrantes distorsiones, en la reconstrucción de la historia de que trata o respecto de la vida del personaje biografiado, esas imprecisiones son un elemento más que enriquece la labor de interpretación para el historiador. Porque entonces se entra en la necesidad de explicar no únicamente la realización de un filme histórico o biográfico en un momento determinado, sino también se hace necesario utilizar aquel contexto para interpretar y explicar el por qué de las distorsiones, ocultamientos, hagiografías, etcétera.<sup>3</sup>

Hasta aquí todo suena muy lógico y ha sido aceptado ya, porque como dijera Marc Ferró, en su libro pionero *Cine e historia*, todo filme de carácter histórico o de simple y llana ficción, requiere ser analizado, interpretado y explicado porque todo el cine, “intriga auténtica o pura ficción”, es historia. Vistas así las cosas, se diría pues

- <sup>1</sup> Desde el libro pionero de Marc Ferro, *Cinema et Histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*, París, Denoel / Gonthier, 1977 (Bibliothèque Médiations), 168 pp.; hasta llegar a esfuerzos para encuentros académicos en los que se discutiera la cuestión, y de los cuales resultaron libros como el editado por K. R. M. Short y Karsten Fledelius, *History and Film: Methodology, Research, Education. The Proceedings of the International Conference on History and the Audiovisual Media*, Amersfort, Septiembre de 1979 [AMHIST 8th, 1979], Copenhague, Eventus, 1980, 294 pp.
- <sup>2</sup> Aún cuando en el mundo iberoamericano existen libros como el de José Monterde, *Cine, enseñanza e historia*. Barcelona, Laia, 1986, y cuando en el mundo anglosajón también existe bibliografía al respecto, como por ejemplo el de Marlette Rebhorn, *Screening América: Using Hollywood Films to Teach History*. Nueva York, Peter Lang Publishing, 1988 (American University Studies, Series IX, History, vol. 42), 211 pp.
- <sup>3</sup> *Vid.*, por ejemplo, Pierre Sorlin, *The Film in History. Restating the Past*. Totowa, Nueva Jersey, Barnes and Noble Books, 1980, 226 pp.

que, al igual que se hace para escribir la historia, también se puede recurrir al cine, de temas históricos o de cualquier otra índole, para enseñar historia o cultura, con la única condición de que se proceda con el mismo rigor de la interpretación que en la historiografía. Por otra parte, también a condición de que —y este es un muy personal punto de vista— el uso del cine como recurso para la enseñanza, incorpore necesariamente la complementariedad de otras diversas fuentes de información que, por una parte nos alejen de un exceso de interpretación apriorística o demasiado subjetivista y, por otro lado, nos acerquen más por la vía de una real hermenéutica fundada objetivamente en evidencias derivadas del cruce de información y datos provenientes de diversas fuentes.

Es decir, se hace necesaria una complementariedad y confrontación de informaciones entre los contenidos en el filme mismo que se utiliza como recurso, para la investigación y la docencia y los contenidos en fuentes de información contemporáneas pero distintas de la película en cuestión, porque un solo tipo de fuente no cubre por sí mismo el contexto por analizar, interpretar o explicar, ni tampoco permite calar hondo en el sentido profundo de las implicaciones de un proceso ideológico en un momento determinado.

En los hechos, esta es la perspectiva que subyace en el planteamiento de este artículo, en el cual he establecido ya las razones y que son, a saber, las siguientes: para la prensa casi siempre quedan ocultos, en su momento de circulación, muchos de los hechos reales e intersticios de la *real politik*. Los productos de los medios (películas, radionovelas, canciones y en general música popular y tradiciones sociales recreadas en los medios) tienen el peso de la ficción que enmascara lo que de realidad subyace latente en su uso popular, además del estigma de ser concebidos únicamente como productos de simple y llano entretenimiento. La política, expresada en documentos, no sólo es a veces árida, sino que su existencia en manifiestos, proclamas, edictos, nubla la posibilidad de percibir a los seres humanos detrás de las estructuras y las relaciones de poder.

A este respecto conviene establecer que en México, si bien es cierto que solía hacerse interpretación del cine,

hasta hace muy poco tiempo prevalecía en dicha tarea la mera recolección de opiniones personales del “investigador”, sin otro sustento que su mero decir, o bien se recurría a la interpretación que, cuando más, había cruzado la información del filme con la información que respecto a él publicara la prensa antes, durante o después de la filmación, o bien luego de su estreno.

Esta situación nos deja con un panorama ciertamente valioso en algunos casos, dependiendo de la calidad formativa, y en consecuencia interpretativa del investigador o el docente, pero un panorama incompleto en otro buen número de casos, habida cuenta de que, como bien sabemos, la trama compleja de relaciones de poder, y sus incidencias sobre el control de los medios de comunicación, y sobre la producción de bienes culturales, pocas veces, y más bien casi nunca, llegan hasta los propios medios de comunicación, y casi siempre dichas relaciones e incidencias quedan ocultas en archivos oficiales, de gobierno, diplomáticos, militares, que con el tiempo, y ya con el legítimo valor de fuentes de información para la investigación y la docencia, prueban la utilidad de la complementariedad entre fuentes escritas y fuentes audiovisuales de información como para investigar o enseñar, con base en dicha complementariedad, respecto a un periodo o un personaje histórico determinado.

Más propiamente, la valía de esta complementariedad queda claramente manifiesta sobre todo cuando se trata de la historia cultural, la historia de las mentalidades, la historia de las ideas, en fin, cuando se trata de la historia que se aparta de lo que tradicionalmente se entiende por ella y para su enseñanza, en tanto siempre prevalece o bien una historia de carácter político o bien otra de carácter marcadamente económico.

Las posibilidades para la docencia de la cultura y el español mediante cine, prensa y archivos.

Estas cuestiones, en tanto están relacionadas con el objetivo de este encuentro, y desde la perspectiva de este trabajo, con la posibilidad de utilizar para los fines de la enseñanza del castellano y la cultura a extranjeros, tanto al cine como los archivos históricos y la hemerografía como recursos complementarios entre sí, me llevan a tratar de ejemplificar estas posibilidades refiriéndome,

- 4 El lector interesado puede acudir, por ejemplo, a textos como el de Andrew Higson, *The Limiting Imagination of National Cinema*, en Mette Hjort y Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*. Londres, Routledge, 2000, pp. 63-73, o bien a reflexiones como las de Susan Hayward, en el capítulo titulado "Framing National Cinemas" del mismo libro.

en este caso, al cine mexicano de los años treinta y a su potencial para los fines mencionados a la luz de las siguientes consideraciones:

- a) Con el uso generalizado del invento del cine sonoro se hizo posible la existencia de cinematografías nacionales ahí donde en la etapa muda no había sido posible que surgieran, o se afianzaran, si habían logrado nacer, dada la imposibilidad de que las industrias filmicas periféricas afrontaran y vencieran la hegemonía del cine hollywoodense y algunas industrias filmicas europeas.
- b) El surgimiento de las arriba mencionadas cinematografías nacionales, su éxito y su posterior arraigo, se fincaron en condiciones determinantes, que autores como Stephen Crofts, Andrew Higson, Mette Hjort y Scott Mackenzie definen acertadamente en su textos sobre conceptos fundamentales de las premisas que permiten hablar de un *cine nacional*, y que son las referidas a las necesarias y adecuadas condiciones para la producción, la distribución, la exhibición y un rol protagónico del estado, en términos de políticas, legislación, subsidios, derechos de autor, cuotas de exhibición, mecanismos de censura, instituciones de entrenamiento, entre otras.<sup>4</sup>
- c) Entre todos los demás conceptos que los autores arriba mencionados plantean, como posibilidades de existencia de un cine nacional están los que, para los fines de este trabajo y este encuentro son aún más fundamentales. Es decir, aquellos relativos a la relación entre audiencias y discursos, textualidad, especificidad nacional-cultural y, sobre todo, la relación entre el Estado-nación y la especificidad cultural de los géneros cultivados por su industria fílmica.

¿Cómo puede todo esto ser aplicado a los usos del cine para la enseñanza de la historia y la cultura, sobre todo para estudiantes extranjeros?

En primer lugar, si nos referimos al primero de los aspectos mencionados, podemos establecer que México fue uno de los países iberoamericanos que, junto con

España, Argentina, Brasil, Cuba, tuvo la posibilidad de consolidar una industria filmica propia a partir de la sonorización del cine. En todo este proceso tuvieron lugar, en mayor medida, todas las premisas materiales antes referidas y que se consideran necesarias para la constitución de un *cine nacional*, es decir las condiciones políticas, económicas y materiales, en adición a los presupuestos relativos a la discursividad, la textualidad y la especificidad cultural. De entre ellas, conviene destacar los elementos discursivos que buscan y contribuyen a formar las audiencias de la que, ahora sí, a partir de los años treinta, habría de ser una nueva forma de expresión cultural de la sociedad mexicana. Se entró así en un proceso en el que se estaban produciendo objetos para los sujetos, es decir películas para unas audiencias, pero paralelamente se estaban constituyendo las audiencias para el nuevo producto cultural.

Dicho de otra forma, cuando el cine sonoro mexicano cultiva de manera sistemática, por ejemplo, el melodrama ranchero como uno de sus géneros filmicos representativos, está produciendo no únicamente filmes para las audiencias, sino que también está creando a las audiencias para esas producciones cinematográficas, mismas audiencias que a la larga van a terminar por aceptar y reconocer como identificadores de lo auténticamente nacional mexicano aquello que se les presenta en dichos filmes. Esto contribuyó en buena medida, y en acuerdo con Ricardo Pérez Montfort, a la entronización del folclore del Bajío mexicano como representativo de México, por sobre todas las otras formas del folclore regional (nor-teño, huasteco, yucateco) en un proceso que fue una suerte de imposición cultural interna.<sup>5</sup>

Este cine, y sus consecuencias, tiene detrás toda una política de Estado y un discurso nacionalista que, tratando de dar coherencia a una nueva identidad nacional, derivada del triunfante y optimista nacionalismo revolucionario, quedaron plasmadas en multitud de documentos oficiales y en editoriales, artículos, ensayos, etc., que alimentaron a la prensa de la época. De aquí entonces que pueda ser posible utilizar para la docencia, por ejemplo, al cine indigenista mexicano de los años treinta, no únicamente a la luz de esos filmes, sino también a la luz

<sup>5</sup> Fuentes útiles al respecto pueden ser Tania Carreño King, *El charro: estereotipo nacional a través del cine 1920-1940*. México, FFyL-UNAM, 1995 (Tesis de licenciatura en historia), 296 pp. y Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, CIESAS, 1994, 217 pp.

- <sup>6</sup> Vid., por ejemplo, Josefina Zoraida Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación en México*. México, COLMEX-Centro de Estudios Históricos, 1979 (Nueva serie, 9), 331 pp.

del debate que en la prensa se libraba entre indigenistas e hispanistas, y también a la luz de las reales políticas de estado en materia de reivindicación de los indios del país.<sup>6</sup>

Estas se expresaron, entre otras cosas, en lo que Luis González y González llamaría después “la praxis indigenista del cardenismo”, al amparo del cual florecería no únicamente un cine indigenista, sino también una literatura indigenista (con novelas como *El indio*, de, entre otras), o un muralismo reivindicador del pasado prehispánico mexicano, todo lo cual habría de plasmarse en reales y concretas políticas de Estado que a su vez condujeron a la creación de instituciones como el Departamento de Asuntos Indígenas y el Departamento de Educación Indígena.

Aquella efervescencia por el indigenismo, que influyó a otras expresiones artísticas, como la gráfica popular, la fotografía o la escultura, concitó ciertamente el entusiasmo de grupos interesados que, conscientes de que una quinta parte de la población de México durante el cardenismo era indígena, y que no había sido incorporada al bienestar generado por la Revolución, se aglutinaron alrededor de agrupaciones como la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y algunas otras que, sin embargo, tuvieron que afrontar los alegatos antiindigenistas (como la *Breve Historia de México*, de José Vasconcelos, en opinión del ya citado Luis González) y el rechazo de los grupos intelectuales que, en lo general no solo no apoyaron, sino que a veces hasta se burlaron a propósito del indigenismo cardenista.

Si se me permite extender el ejemplo sobre esta situación, que quedó plasmada en debates de prensa, en documentos oficiales, en instituciones, y en el cine, podría citar también el hecho de que, probablemente ante el poco apoyo para la cruzada indigenista, a alguien en algún momento se le haya ocurrido pensar que el cine podía ser utilizado para contribuir a sacar a la población indígena de la postración en la que se encontraban, y que explicaba las características hondas del indio mexicano de la época (atonía, mansedumbre, lentitud, abulia, flojera, inseguridad, autodesprecio, en opinión de Luis González), generadas precisamente por las situaciones de abu-

so, explotación, fanatismo, alcoholismo, a las que se había llevado a esta población a lo largo de los siglos.<sup>7</sup>

De esta manera, es posible explicar entonces el insólito argumento de un filme mexicano de 1939, *¡Aquí llegó el valentón!*, también conocido como *El fanfarrón*, dirigido por Fernando A. Rivero, en el que se nos cuenta la peculiar historia de un bandido social (*El aguilucho*) que comanda una gavilla de bandoleros, que sin embargo, no lo son tanto a final de cuentas, puesto que se dedican a combatir el vicio del alcoholismo entre la población campesina e indígena de su región, mediante el procedimiento de asaltar y estorbar las exitosas haciendas pulqueras del Bajío mexicano.<sup>8</sup> “Recuerden que no quiero que haya muertos. Y el pulque me lo tiran todo”,<sup>9</sup> les dice *el aguilucho* a su gavilla de voluntarios en su esfuerzo de regeneración social (difundida a través del cine), y en dichos diálogos resuenan como eco los esfuerzos del cardenismo no únicamente por combatir el alcoholismo entre las poblaciones campesinas e indígenas del país, sino también para intensificar las campañas de promoción del deporte, la educación o la salud y la higiene, tanto en la ciudad como en el campo.

Visto este filme de manera aislada, el argumento parece no únicamente insólito, sino del todo atípico dentro del panorama general del melodrama ranchero del cine mexicano, sobre todo porque en él se pueden advertir además intentos por contribuir a disminuir el racismo y el clasismo imperantes —entonces como ahora— entre la sociedad mexicana. Cuando una de las protagonistas advierte a su hermano, ante sus esfuerzos por conquistar a una india al parecer muy evasiva, la muchacha le dice que “no se te olvide que es una india, y las indias nunca hablan”.<sup>10</sup> Con eso el mismo personaje da preámbulo al duelo de recriminaciones que ella misma sostiene con su enamorado, al que reprocha no ser “digno de su clase”, para recibir como contestación la de que ella es más indigna, puesto que con su padre y su hermano, como hacendados, están “viviendo de las ganancias hechas por medio de los vicios, del alcohol, del pulque... embruteciendo a los suyos y causándoles desgracias”.<sup>11</sup>

Al final la historia tiene un final feliz, porque los opuestos se atraen y las dos parejas de hermanos, los campesi-

7 Luis González y González, “Los días del presidente Cárdenas”, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 15, México, COLMEX, 1988, 381 pp.

8 Para mayor información sobre este filme pueden consultarse la ficha técnica y la sinopsis publicadas en García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 2, 2ª ed., Guadalajara, CONACULTA/ Universidad de Guadalajara, 1992, 306 pp., o bien en el volumen respectivo de la 1ª edición, editorial ERA.

9 Tomado de los diálogos del filme.

10 *Ibid.*

11 *Ibidem.*

nos indígenas y los hacendados, encuentran la posibilidad de la redención y la unión amorosa ante la explicación dada por el *Aguilucho* y su hermana (apodada en el filme como *la tamalera*) en el sentido de que “nosotros solo queremos el bien de los nuestros, evitándoles que se emborrachen”. Y entonces ocurre algo todavía más insólito, puesto que el joven hacendado le dice al enemigo del empresariado pulquero que “he comprendido tu trabajo. Lo que parecía un mal es un gran bien. Pero ahora ya no estarás solo”, y se suma al esfuerzo por combatir los vicios entre la población rural, renunciando así a los bienes terrenales que su capitalista hacienda pulquera le generaba.

Vistas de manera aislada, la película y su argumento pueden parecer hasta risibles, pero explicadas a la luz de su contexto, a la luz de los debates periodísticos de la época y, sobre todo, a la luz de los archivos e instituciones que estuvieron detrás de los elementos discursivos que antes mencionamos, el filme muestra su utilidad para la enseñanza de un periodo de nuestra historia y de nuestra cultura. Sobre todo por el hecho de que en este mismo filme que ahora comentamos, a manera de ejemplo, se encuentran los demás elementos configuradores de lo que se buscó establecer como nacional mexicano y que podemos reconocer, aún hoy en día, cuando no encontramos difícil explicarnos monólogos como el proferido por Jorge Negrete y cuyo contenido es el siguiente:

Mientras haya un caballo pretencioso  
de finas crines y de cola larga  
un caballo que tenga la estatura  
muy bien medida de unas siete cuartas  
que no huya al sentir en las orejas  
el agudo silbido de las balas  
y que sepa llevar una ranchera  
de rasgadas pupilas en el anca  
¡no me vengan a mí con automóviles  
aunque sean mejores que los Packard!  
¡¡Caballos!!...

Para andar por las tierras del Anáhuac  
mirándome en los lagos diamantinos  
contemplando a los rientes panoramas  
acudiendo en mi cuaco a los bochinches  
cortejando en mi cuaco a las muchachas

lazando potros brutos en los ranchos  
 bebiendo pulque en jícaras de Uruapan  
 llevando dos pistolas y cien tiros  
 para echar harto plomo en las montañas  
 me gustan sobre todo  
 las varoniles cosas de mi patria  
 me seducen las tilmas de Saltillo  
 y los ricos sombreros de alas anchas  
 los regios pantalones adornados  
 con los botones de luciente plata  
 y las canciones de amor...  
 ¡y que canciones...!  
 de las que el pueblo arranca a sus guitarras  
 los toros, que también son fiesta nuestra  
 que nos legó con su valor España  
 los taquitos de rica barbacoa  
 y las incomparables enchiladas  
 en vez de pan francés ¡quiero tortilla!  
 ¡Por un plato de mole doy el alma!...<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Monólogo pronunciado por Jorge Negrete en el filme mexicano *¡Aquí llegó el valentón!* (*El fanfarrón*), dirigido por Fernando A. Rivero en 1939.

<sup>13</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*, comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, INAH / CONACULTA, 1994 (Memorias Mexicanas), 746 pp.

En esta idílica “alabanza de aldea” se pueden reconocer elementos discursivos de un nacionalismo que por los años treinta daba por oponer las bondades del campo frente a los males de la urbe, por enfatizar “las varoniles cosas” del hombre mexicano (relativas al machismo), por destacar el traje de charro y el de la china poblana (el charrichinismo que tanto criticara Salvador Novo, entre otros intelectuales),<sup>13</sup> la música del mariachi (como la música mexicana por excelencia, a oídos propios y extraños), el color local del que formaban parte no ya únicamente los jaripeos y las charreadas, sino el toreo, como herencia cultural hispánica y, desde luego, la cocina mexicana como valor cultural innegable.

Para el caso que nos ocupa, podemos decir que, el cine sonoro mexicano estaba afianzándose en los años treinta en un contexto en el que, al ser México una joven democracia, emanada de una reciente gran revolución social, se estaba afianzando también el que habría de ser o se quería que fuese, el nuevo ideario social, el de un México moderno, más justo y equilibrado, en la perspectiva de un régimen como el cardenista que, a ojos propios y extraños, aparece siempre como el régimen en el que auténticamente se buscó la concreción de los que habían

- <sup>14</sup> Es la opinión de otros varios autores, Arnaldo Córdova, *La política de masas del cardenismo*. México, ERA, 1983 (Serie popular), 219 pp.
- <sup>15</sup> Para mayor información sobre este filme se puede consultar la ficha técnica y la sinopsis publicadas en García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 2, 2<sup>a</sup> ed., Guadalajara, CONACULTA/ Universidad de Guadalajara, 1992, 306 pp., o bien en el volumen respectivo de la 1<sup>a</sup> edición, editorial ERA.

sido los preceptos que originaron la contienda revolucionaria iniciada en 1910.<sup>14</sup>

De esta manera, si exploramos un poco más la filmografía mexicana de los años treinta nos encontramos, junto a los tradicionales géneros filmicos como el melodrama urbano, romántico o familiar, filmes de horror y aventuras y, desde luego, cine de temas históricos. En este último aspecto, de entre varios títulos significativos, puede advertirse la existencia de filmes como *El cementerio de las águilas* (Luis Lezama, 1938), por la peculiaridad de que, siendo un filme referido a la guerra que hacía poco más de 90 años México había librado con Estados Unidos, ocurre en él el hecho peculiar de que nunca en el desarrollo de la trama argumental, cuando los personajes mexicanos hablan del ejército estadounidense, lo hacen refiriéndolo con dicho nombre.<sup>15</sup>

Siempre queda la impresión de que no se refiere en el filme la guerra mexicano-estadounidense de 1846-1848, aunque tampoco pueda precisarse de que otra guerra pueda tratarse, puesto que el ejército con el que tienen que combatir los mexicanos se menciona siempre como “el ejército invasor”, el “ejército enemigo”, el “ejército extranjero”, aun cuando ciertamente aparezcan en pantalla las banderas de las barras y las estrellas. Que tal contrasentido pueda darse podría explicarse quizá porque, filmada la película en diciembre de 1938, cuando estaba muy reciente la expropiación petrolera de marzo de aquel mismo año, que había enfrentado diplomáticamente a México, entre otros países precisamente con Estados Unidos, muy probablemente lo que quiso evitarse fue una mayor agudización del conflicto con referencias filmicas que pudieran considerarse ofensivas.

En este tenor podemos proceder no únicamente con el cine indigenista, el cine de melodrama ranchero, el cine de temas históricos o el melodrama familiar, sino con cualquier otro de los géneros cultivados de lo que legítimamente se ha denominado como el *cine nacional* mexicano y que comprende también el cine sobre la Revolución mexicana, el cine que dio en llamarse “de contenido social”. Esto es creíble porque en aquel cine, comparado, confrontado, contrastado o complementado con los recursos de archivos históricos y hemerografía especiali-

zada, es viable detectar los elementos que hacen posible establecer la relación entre cine y nación y que se refieren, además de lo que expusimos con anterioridad, a las siguientes cuestiones:

1. La existencia de discursos culturales que influyen tanto la industria como las audiencias, y que (in)forman los textos filmicos producidos en términos de la forma y el contenido que dichos discursos culturales plasman en las películas. Esto es lo que explica que, en consecuencia, el cine no deba ser únicamente un objeto de discusión y juicios estéticos sino, aún más importante, objetos para la discusión de aspectos relativos a los discursos nacionales-culturales.
2. La existencia de una textualidad filmica que explica a un cine nacional como un sistema de convenciones textuales, principalmente genéricas y en relación con otras expresiones sociales.
3. La expresión filmica de una especificidad nacional-cultural, que no se refiere únicamente al nacionalismo o a la identidad nacional, ni a cada una de ellas por separado, sino a la construcción de una especificidad nacional que comprende y gobierna la articulación de ambas, la identidad nacional y los discursos nacionalistas.
4. La especificidad cultural de los géneros filmicos cultivados en relación con los movimientos del Estado-nación. Esto es, la existencia, la generación o la supervivencia de géneros locales como un aspecto determinante de la expresión del poder de las tradiciones culturales locales y finalmente,
5. La producción en volumen suficiente de los géneros, subgéneros, temas, nacionales, en relación con la existencia de una amplia audiencia familiarizada con dichos géneros y su consumo.<sup>16</sup>

Si para un cine determinado, que pretenda utilizarse como recurso didáctico-pedagógico para la enseñanza de la cultura, existieron las condiciones anteriores como factores determinantes para su existencia, y dichas condiciones pueden comprobarse a través del cruce de información, de la comparación de discursos, de la confronta-

<sup>16</sup> Estos aspectos son reflexionados, de manera por demás iluminadora, en Stephen Crofts, "Redefining Cinema: International and Avant - Garde Alternatives. Concepts of National Cinema", en John Hill y Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 385-394.

<sup>17</sup> Inclúyanse, por supuesto, repositorios y fondos documentales como los del Archivo General de la Nación, el archivo Genaro Estrada, de la Secretaría de Relaciones Exteriores, el Archivo Histórico del Distrito Federal, la Hemeroteca Nacional.

ción, o de la mera complementariedad con los discursos y textos provenientes de otras fuentes, entre ellas los archivos históricos y la hemerografía, estaríamos en una posibilidad de acudir para nuestras labores docentes a una estrategia enriquecedora, a la vez que atractiva y no demasiado complicada, sobre todo ahora que es cada vez más común la publicación de ediciones facsimilares de documentos y materiales de archivo como los que con frecuencia editan entidades como el Fideicomiso Plutarco Elías Calles y Eduardo Torreblanca, el Archivo Histórico Condumex, el Archivo Histórico de PEMEX, el Archivo Agrario, entre otros acervos útiles para la docencia y la investigación.<sup>17</sup>