



EL CINE EN LAS REGIONES DE MÉXICO

LUCILA HINOJOSA CÓRDOVA
EDUARDO DE LA VEGA ALFARO
TANIA RUIZ OJEDA

(Coordinadores)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

EL CINE EN LAS REGIONES DE MÉXICO



EL CINE EN LAS REGIONES DE MÉXICO

LUCILA HINOJOSA CÓRDOVA
EDUARDO DE LA VEGA ALFARO
TANIA RUIZ OJEDA

Coordinadores



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE NUEVO LEÓN
Secretaría de Extensión y Cultura

Jesús Ancer Rodríguez
Rector

Rogelio G. Garza Rivera
Secretario General

Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura

Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones

Padre Mier No. 909 poniente, esquina con Vallarta,
Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000.

Teléfono: (5281) 8329 4111 / Fax: (5281) 8329 4095

e-mail: publicaciones@uanl.mx

Página web: www.uanl.mx/publicaciones

Primera edición, 2013

© Universidad Autónoma de Nuevo León

© Lucila Hinojosa Córdova, Eduardo De La Vega Alfaro,

Tania Ruiz Ojeda

ISBN: 978-607-27-0028-4

Impreso en Monterrey, México

Printed in Monterrey, Mexico

Prólogo

A la población que actualmente asiste a las salas de cine le tocará vivir la transición de la exhibición en copias de 35 mm al formato digital quizá sin que se enteren; o más bien se enterarán por el incremento del precio de entrada, ya que este último se vende como novedad, en ocasiones en 3D, aunque mayoritariamente sea 2D y su calidad sea un poco menor a la lograda en más de cien años de desarrollo del negativo en 35mm. El digital, como adelanto tecnológico, abarata los costos con una imagen de buena calidad y beneficia a la industria, pero hasta el momento no a los consumidores. Sus características nos hacen prever que el cine, tal y como lo conocimos a finales del siglo XX, se transformará y, en consecuencia, todo lo que nos ha tocado vivir será cosa del pasado.

La pequeña porción de la población mexicana que acude mayoritariamente a las salas en la segunda década del siglo XXI está constituida por menores de 25 años, que por tanto nunca conocieron las salas que parecían palacios por su tamaño, magnificencia, elementos decorativos y fachadas; tampoco les tocó vivir los programas de “permanencia voluntaria”, ni los programas triples y las matinés. Su universo en su crecimiento y actualidad son las mini salas ubicadas en las plazas comerciales con multiprogramación de cintas estadounidenses y escasas mues-

tras y horarios de cine mexicano y del resto del mundo. Supondrán, y mal, que así es, que así fue, y eso sí, no sabremos cómo será al momento en que las películas se transmitan por aire a partir del 2014.

Muchos de los que empezaron a asistir al cine en la última década del siglo XX, justo cuando comenzaron a proliferar los multiplex, no se habrán enterado que en épocas anteriores el cine mexicano colmaba las pantallas de nuestro país, que se tenía un modelo de producción y consumo popular y que a ellos sólo les tocó vivir el modelo neoliberal imperante de mediados de la década de 1990 a la fecha, modelo que se distingue por un abrumador número de copias de un solo título, de una presencia machacante de filmes estadounidenses a través de la saturación de títulos y copias de las transnacionales, de salas cinematográficas que cambian los horarios sin el menor respeto al público y que es una diversión de alto costo para el 72% de la población, que no te anuncian los horarios de las cintas ni de los comerciales que tienes que soportar como si fuera la televisión de tu casa.

Excepcionalmente, el 7% de los que actualmente asisten asumen que se hace buen cine mexicano, pero no sabrían nombrar el hecho en nuestro país en otras épocas ni a sus directores y guionistas u otros técnicos. Para tratar de que los jóvenes y todo aquel interesado tengan puntos referentes sobre cómo fue el cine, cómo se produjo y se llegó a consumir, es de donde deriva la importancia del texto que nuestro amable lector tiene en sus manos.

El cine en las regiones de México, coordinado por los eminentes investigadores Lucila Hinojosa Córdova, Eduardo de la Vega Alfaro y Tania Ruiz Ojeda, nos permite enterarnos de la visión poliédrica de veinte investigadores cinematográficos agrupados en tres partes.

La primera aborda la producción, exhibición y recepción cinematográficas en las regiones de México, que va desde los orígenes lejanos del espectáculo fílmico en varias regiones del país hasta el cine transnacional y cómo lo reciben los espectadores globales en 2010. En términos generales se responde a las siguientes preguntas: ¿cómo fueron las primeras salas y quiénes sus empresarios?, ¿cuáles los filmes y cómo los recibió el público?, ¿cuáles las prácticas comerciales y de censura?

Una segunda parte la forman trabajos que giraron alrededor de las representaciones fílmicas de la Revolución Mexicana. En parte porque acabamos de conmemorar las fiestas del Centenario de la Revolución, y en parte porque todavía no se ha agotado el tema. Faltan muchas películas al respecto con otro tipo de miradas que no hayan sido las impulsadas por el modelo social del grupo triunfante de la misma. Según la exposición promovida por el IMCINE, se han hecho más de 250 filmes que tocan el tema; de ahí el interés de analizarlo y recrearlo en estas páginas, ya sea a través de algunas de las cintas más destacadas, de los cineastas más conmovedores o propositivos, y de su relación con la realidad.

Cierra tan interesante libro la sección titulada *Otras representaciones fílmicas regionales*, que toca la presencia de los libaneses en el cine y su realidad histórica, pero también se incluyen estudios de caso como el de Jonacatepec, Morelos. Podríamos extendernos hablando de los textos y sus autores, pero mejor será nuestro silencio y toque al lector sorprenderse con el contenido de estos estupendos trabajos que destacan en lo individual. Al terminar de leer el libro surgirán dudas, preguntas y siempre uno se quedará con ganas de saber más. A lo pasado se le cruzará con lo presente y pensaremos: ¿qué hicimos para estar tan mal como estamos?, ¿qué necesitamos hacer para volver a

ser una potencia cinematográfica?, ¿quizá mirar el pasado de nuestro cine en sus regiones nos aporte alguna certeza? Para pensarnos mejor como una nación fílmica es a lo que invita este libro.

Víctor Ugalde

Presidente de la Sociedad Mexicana de Directores
Realizadores de Obras Audiovisuales
Noviembre 2012

Introducción

Este libro está integrado por una selección de las ponencias, corregidas y puestas al día, que fueron presentadas en el 6to. Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional llevado a cabo del 23 al 25 de noviembre de 2011 en Morelia, Michoacán, coordinado por Tania Ruiz Ojeda y Eduardo de la Vega Alfaro, y que a iniciativa de Lucila Hinojosa Córdova decidimos publicar. En aquella ocasión, el tema central de dicha reunión académica, propuesto por el Dr. Gerardo Sánchez, entonces director del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, fue “El cine y la Revolución de 1910-1940 en las regiones de México” y se expusieron un total de 37 trabajos que en buena medida continúan la tendencia, cada vez más acentuada, de elaborar radiografías históricas sobre los más diversos fenómenos fílmicos en proporción regional. En tal sentido, la publicación de este texto hace eco a lo ya planteado a propósito de la aparición de *Microhistorias del cine en México*, editado en el año 2000 con la participación de la Universidad de Guadalajara, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Mexicano de Cinematografía, la Cineteca Nacional y el Instituto Mora. Como ya advertíamos en la introducción de ese otro libro antológico, los resultados de esta nueva edición permiten seguir corroborando la continuidad en el cultivo sistemático de al menos cinco tendencias historiográficas: estudios sobre la producción fílmica regional; estudios de lo regional a través del con-

tenido de las imágenes en movimiento; estudios sobre la génesis y el desarrollo de las salas cinematográficas en poblados de la capital y el interior del país; investigaciones acerca de una cultura del consumo y recepción de cine a escala regional, e indagaciones en torno a diversos cineastas cuya obra se caracteriza por su ambición de captar peculiaridades regionales, independientemente del tipo de producción (profesional, independiente, amateur) en que sus películas hayan sido financiadas.

Con el propósito de dotarlo de una coherencia interna, se decidió dividir el libro en tres partes más o menos diferenciadas. En la primera se compilan trabajos que, como asunto prioritario, más no único, tienen que ver con fenómenos de producción, exhibición y recepción cinematográficas en diversas regiones de nuestro país. La segunda integra ensayos que se inscribieron dentro del tema central del coloquio y que por tanto exponen análisis, datos y comentarios sobre algunas representaciones filmicas de la Revolución Mexicana o sus precedentes históricos y sociales. Y en la tercera y última quedaron reunidos algunos casos en los que sus autores reflexionan acerca de otras formas regionales de la representación cinematográfica.

En el capítulo inicial de la primera parte, Claudia Minelli Campos Guzmán describe *Los orígenes del espectáculo cinematográfico en Morelia y su reflejo en la prensa (1896-1911)*, es decir, cómo a través de los periódicos *El Centinela* y *La Libertad* la gente se enteraba de la llegada de las primeras vistas a la ciudad, donde además de medio publicitario, la prensa era también el medio de condena y, por ende, un verdugo que tenía la capacidad de hacer que el espectáculo fuera poco concurrido, obligando así al empresario a desplazarse, quizás, a otro punto del Estado.

José Manuel Tenorio Salgado, en *Un acercamiento a la historia del cinematógrafo en la ciudad de Oaxaca de Juárez (1898-1930)*, hace también un estudio de la prensa existente en la época de la llegada del cine a la Antigua Antequera, donde aborda lo referente a los primeros tres años del arribo del cinematógrafo; el establecimiento de espacios de exhibición, que proliferaron a lo largo del periodo estudiado, subrayando los casos del Teatro Juárez y el Luis Mier y Terán, trascendentales en la difusión del espectáculo en aquel rumbo del país y en particular del fílmico; se refiere a los personajes que decidieron invertir en el negocio del cinematógrafo, tanto locales como foráneos, y que gracias a ellos, la sociedad oaxaqueña pudo apreciar las obras cinematográficas tanto nacionales como extranjeras; y, por último, realiza un esbozo de la exhibición cinematográfica en la ciudad de Oaxaca.

Eduardo de la Vega Alfaro presenta *Prensa, cine y poder en la última etapa de la dictadura porfirista: los reportajes de 'El Diario' y el caso de 'Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec (1907)', de Salvador Toscano Barragán*, donde desarrolla un estudio comparativo de las diversas pero también complementarias formas en que el periodismo y el cine de la última etapa de la era porfiriana cubrieron la inauguración de las actividades formales del "Tehuano", como se le llamó al Ferrocarril Nacional de Tehuantepec. Entre otras cosas, ese cotejo de fuentes permite esclarecer de qué manera y hasta qué punto la prensa y el cine de la época sirvieron a los afanes de la dictadura porfirista para consolidarse todavía más en el poder a partir, y a través, de la idea que ese gobierno era el mejor garante de la paz que tanto requería el país para poder integrarse plenamente al concierto de las naciones progresistas y avanzadas.

Felipe Morales Leal nos habla en concreto acerca de las salas de cine de la década de los veinte y principios de los treinta del siglo pasado en la ciudad de México, de esos locales que ya sea por adaptación o por propósito fundacional se dedicaron a la proyección de películas; ello en el trabajo titulado *Las salas de cine antes de los palacios. La exhibición cinematográfica en la ciudad de México hacia finales de los años veinte*. El punto de anclaje lo elige en virtud de que en este periodo se consolidaron algunos de los cines pioneros de la capital del país y, mediante mapas y fotografías, muestra los barrios, las fachadas, y cómo la gente se relacionaba con estos primeros espacios de exhibición de la imagen cinematográfica.

Rosario Vidal Bonifaz expone, en *Guillermo Pérez Gavilán Mendarózueta y los cines de barrio de la Ciudad de México*, la historia de uno de los primeros empresarios del cine en México, quien, al darse cuenta del impulso y desarrollo que estaba teniendo en la capital el cine mexicano, decide que puede ser una buena idea de negocio y abre su primer cine con el nombre de *Elena*, en honor a su esposa, que se caracterizó por exhibir películas de reestreno y funcionó durante los años de 1935 y 1936. Este cine fue el primero de una serie de espacios de exhibición de los que fue propietario además de ser de los primeros fundadores y vicepresidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, y presidente de la Unión de Exhibidores Mexicanos.

Magdalena Acosta Urquidi aborda en *Harry Wright y el Cinema Club de México* un tema poco investigado, el cine *amateur*, donde la autora menciona que se ha escrito mucho sobre el cine narrativo mexicano del período clásico, por lo que se tiende a pensar que es el único cine que se producía en la época; sin embargo, mediante los materiales filmicos de la Colección Harry Wright que analiza en

este estudio, y el contexto en el que fueron creados, pone de relieve una contradicción fundamental en la representación del indígena y la población campesina en la producción fílmica mexicana de las décadas de los treinta y cuarenta, pues la investigación preliminar indica que coexistían formas muy distintas de retratar una misma realidad. En este estudio se aborda el cine *amateur* de Harry Wright y su círculo de miembros del *Cinema Club de México*, desde la perspectiva teórica de los estudios culturales y postcoloniales, uno de los enfoques más actuales aplicados al fenómeno cinematográfico, aportando algunos elementos para conocer en qué consistía el cine *amateur* en esa época, quiénes lo hacían, en qué circuitos culturales se producía y exhibía, y cuáles eran las relaciones de poder que dicho cine establecía.

Catherine Bloch Heschel nos describe en *El cine de las migraciones judías en México: Una primera aproximación* cómo estudiosos del cine mexicano han analizado el impacto y la influencia de inmigrantes españoles y libaneses en nuestro cine, pero hasta ahora no hay estudio alguno que haya revisado la presencia de inmigrantes de origen judío en esta industria, como Gregorio Walerstein y Alfredo Ripstein, hijos de inmigrantes judíos, reconocidos y paradigmáticos empresarios fílmicos, quienes llegaron a ser parte fundamental del sector de la producción cinematográfica nacional, donde apoyaron un cierto tipo de cine no muy diferente al de sus contemporáneos, destacando el que ninguno de los dos hizo películas que trataran de manera directa el tema del judío mexicano, ni de la inmigración judía a México.

Los dos últimos trabajos que completan esta primera parte se refieren a épocas más recientes y se enfocan en la cultura del consumo y recepción de cine a escala regional. Lucila Hinojosa Córdova expone en *Cine transnacional* y

espectadores globales: oferta y consumo del cine mexicano en Monterrey 2001-2010 que investigar el mercado del cine mexicano “en tiempos del neoliberalismo” requiere un acercamiento que considere los entrecruzamientos de las determinaciones globales y locales; parte de una línea de investigación que se ha venido desarrollando desde 1998 sobre el circuito producción, exhibición, consumo y recepción de las películas mexicanas en Monterrey, Nuevo León, desde la perspectiva de la economía política de la comunicación y los estudios culturales, en el que presenta un panorama de la oferta cinematográfica local, y el consumo y recepción que los espectadores de los cines comerciales de la ciudad de Monterrey están teniendo sobre las películas mexicanas exhibidas en los cines.

Por su parte, Mariana Marín Romero presenta en *El cine y los jóvenes en Tijuana: una relación más allá de la sala cinematográfica* un estudio de las audiencias cinematográficas desde una perspectiva empírica, donde a partir de un abordaje sociocultural busca destacar las características que están presentes en la experiencia cultural de ir al cine en las sociedades modernas, para así poder generar conocimiento sobre los sentidos y significados que ésta adquiere en la vida cotidiana de los sujetos, partiendo de pensar al cine como una experiencia tanto individual como colectiva que trasciende el mero momento de estar frente a la pantalla y que forma parte de un proceso más amplio y complejo que antecede y precede el ver una película, enfocado a conocer cómo interactúa en la actualidad un segmento de audiencia cinematográfica juvenil con el cine en la fronteriza ciudad de Tijuana, Baja California Norte.

La segunda parte de esta antología inicia con el trabajo *El campo y los campesinos en los inicios del cine mexicano 1896-1929*, de Ricardo Pérez Montfort. En consonancia con una de las líneas de investigación en las que ha orientado

su trabajo, el autor hace un sólido repaso sobre los diversos modos y estilos de representación cinematográfica del agro en México, desde sus inicios con algunas de las “vistas” filmadas por Gabriel Vyere y Ferdinand Bon Bernard, concesionarios de los hermanos Lumière en nuestro país, hasta los años previos a la irrupción definitiva del cine filmado con diversos sistemas sonoros, pasando por la imagen que del campesinado en lucha recogieron algunos de los documentales del periodo revolucionario, cuando se fueron gestando los estereotipos que dominarían en los años de consolidación industrial.

Si la década de los treinta del siglo pasado puede asociarse al surgimiento formal y vertiginoso del sector de la producción en nuestra cinematografía, el ensayo de Alma Delia Zamorano Rojas traza el desarrollo de las diversas películas que, por así decirlo, conformaron las primeras y muy influyentes representaciones de la Revolución Mexicana en el cine nacional con sonido. En el recuento establecido por la autora queda claro que las respectivas obras de Miguel Contreras Torres, Chano Urueta, Fernando de Fuentes, Roberto O’Quigley, Arcady Boytler, Alejandro Galindo, Guillermo Hernández Gómez, Martín de Lucenay, Raúl de Anda, Guz Águila y Guillermo Cailles, fueron consolidando la peculiar imagen fílmica del México revolucionario, que, según cada caso, abonó en mayor o menor medida y en términos propiamente cinematográficos, a la manera en que los mismos mexicanos vieron y concibieron la lucha contra la dictadura porfiriana emprendida por los maderistas en 1910 y sus cada vez más complejas secuelas.

Una de las obras fílmicas más importantes realizadas durante el periodo abordado por Alma Delia Zamorano Rojas, *El compadre Mendoza*, dirigida en 1933 por Fernando de Fuentes a partir del relato homónimo de Mauricio

Magdaleno, es objeto de una reinterpretación por parte de Oralia Ramírez Sánchez, ello en base al estudio de una serie de imágenes seleccionadas para revelar el carácter intertextual sobre el que se funda esa primera obra maestra de nuestra cinematografía referida al movimiento armado que desgarró al país durante la segunda década del siglo XX. La autora se concentra en detalles reveladores que tienen vínculo no sólo con la fuente literaria original sino también, y sobre todo, con algunas de las ideas que dieron sustento a la labor de José Vasconcelos al frente de la SEP, recogidas por no pocos de los seguidores del filósofo y funcionario oaxaqueño, como lo fueron los casos de Juan Bustillo Oro (codirector de *El compadre Mendoza*) y el mismo Mauricio Magdaleno.

Considerado por no pocos autores como el momento “estelar” de las secuelas de la lucha armada ocurrida entre 1910 y 1917, el gobierno encabezado por Lázaro Cárdenas utilizó al cine y a otros medios como formas idóneas de propaganda y autopromoción, esto incluso a través de estrategias muy claras y de algunas instituciones creadas exprofeso. En su trabajo *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP)* y *“Los Niños de Morelia”: La versión oficial del exilio español en México durante el cardenismo*, Tania Celina Ruiz Ojeda da cuenta de una de las más interesantes facetas que ese fenómeno de difusión ideológica tuvo durante los años de consolidación de ese sexenio en relación a la Guerra Civil Española y a la política de recepción de los hijos de los opositores al levantamiento franquista. A partir de fuentes hasta ahora desconocidas la autora profundiza en una de las más interesantes tareas asumidas por el DAPP en un momento coyuntural de la diplomacia mexicana.

El trabajo de Noé Santos Jiménez, titulado *El cine de la Revolución Mexicana y el Modo de Representación Institucio-*

nal (MRI) en dos películas de Emilio Fernández: *Flor Silvestre* y *Enamorada*, es un ejemplo de una de las formas del análisis cinematográfico aplicado al particular caso que integran esas dos obras clásicas realizadas por el que fuera la figura más representativa del cine nacional durante la llamada “Época de oro”. Para su labor de interpretación, Santos Jiménez también toma en cuenta algunos conceptos de los estudios culturales, así como de las llamadas identidades sociales. El contraste entre ambas obras de un mismo tema y de un autor cinematográfico permite entender mejor las estrategias que finalmente le dieron su carácter a toda una corriente del cine nacional, ello en función y referencia con la noción de “modo de representación institucional” establecida por el estudioso francés Noël Burch, sin olvidar las atmósferas de significación regional que contribuyeron a dotarlas de un sentido que buscaba impactar al espectador de su época y de tiempos subsecuentes.

En *Una Revolución de todos: regionalismo y nacionalismo en el filme Si Adelita se fuera con otro (1948)*, de Chano Urueta, Alicia Vargas Amésquita elabora un tan riguroso como enjundioso análisis de otro filme representativo de la cada vez más lejana y mítica “Época de oro” del cine mexicano. Este trabajo revela con suma claridad la manera en que el folclore musical, aunado a una serie de imágenes y a un conjunto de estereotipos puestos en juego por Chano Urueta, también militante vasconcelista, dio por resultado el uso de la Revolución Mexicana y del regionalismo como factores de la “unidad nacional”, incluso en una época en la que esa noción ya no se sentía tan necesaria, toda vez que atrás habían quedado los aciagos años de la Segunda Guerra Mundial y su consecuente amenaza contra el Estado y el territorio nacionales. También se demuestra la sutil manera del empleo de algunas de las principales

figuras de “Star system” mexicano (en este caso, Jorge Negrete y Gloria Marín) para imponer una idea de nación que se sentía como la más factible para consolidar un proceso histórico y social que a su vez tenía como referente la lucha fratricida que le dio carácter y sentido.

En la parte final de esta sección del libro, María de los Ángeles Gallegos Gómez y Mauricio Díaz Calderón, autores del ensayo *Memoria, familia y región en el filme El principio (1972), de Gonzalo Martínez Ortega*, establecen una atenta lectura de ese texto cinematográfico para encontrar la serie de contenidos relacionados con lo antropológico y social, sin dejar a un lado aspectos que tienen que ver con lo regional, cuestión que sin duda se muestra desde la ubicación de la obra fílmica en la Chihuahua de principios del siglo XX, zona de la que, por lo demás, fue oriundo el mismo Martínez Ortega. Mediante la incorporación de diversas herramientas del análisis cinematográfico, ambos autores van revelando el sustento histórico y estético que guiaron al autor de ese filme, que en tanto representante de lo que se dio en llamar “Nuevo cine mexicano”, también buscaba utilizar a la Revolución Mexicana para hablar de muchas de las cosas que estaba ocurriendo en nuestro país luego del movimiento estudiantil-popular de 1968, pero, sobre todo, marcó un hito en la evolución de las formas de representación de la lucha revolucionaria en nuestra cinematografía.

La tercera y última parte del libro reúne a su vez otros tres ensayos que, como ya advertimos, abordan otras maneras de la representación cinematográfica en relación con ciertas peculiaridades de lo regional. *Los “harbanos” en el cine. El baisano Jabil y El barchante Neguib: los libaneses a través del imaginario cinematográfico y su realidad histórica en la ciudad de México de los años cuarenta*, de Evelia Reyes Díaz, es un muy interesante ejercicio de análisis de las

fuentes cinematográficas como elementos para poder hurgar en las mentalidades de una determinada época, en este caso fundamentado en datos estadísticos y en estudios de historia social y de historia de las olas migratorias a una zona particular. El trabajo aborda, por tanto, estereotipos muy particulares forjados a la luz de una realidad muy compleja y a ratos conflictiva, pero que también y a su manera abonaron a la idea de “unidad nacional” como principio rector de época.

En el texto de Obed González Moreno, *Ambientes y atmósferas como analogía del habitante: la simbiosis en el cine mexicano de ambiente urbano (Los olvidados, 1950)*, la misma capital del país que dio su principal atmósfera a las cintas analizadas por Evelia Reyes se torna el espacio del conflicto social y de la lucha cotidiana por la sobrevivencia, tal como lo mostrara Luis Buñuel en una de sus obras maestras mexicanas. El autor desentraña algunos de los contenidos latentes en ese filme buñueliano para a su vez vincularlos con determinadas nociones de estudiosos como Enrique Guarnier; todo ello con el propósito de hacernos ver que el cine del gran realizador hispano-mexicano se sigue ofreciendo a múltiples y complejas interpretaciones. Pero también arriesga sus afanes analíticos al establecer los vasos comunicantes de esa obra, particularmente en algunos instantes de *Los olvidados*, con aspectos de la novela *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (modelo narrativo de lo que también podría denominarse como un “regionalismo cosmopolita”, valga la contradicción) y de imágenes urbanas del gran fotógrafo Nacho López, como también pudo haberlo hecho con algunas fotos elaboradas por Manuel Álvarez Bravo en aquella misma época.

Por último, el ensayo de Eduardo Espinosa Campos, titulado *Joncatepec en el cine: un estudio de caso en el estado de Morelos*, viene a ser un magnífico ejemplo de todas las

posibilidades de estudio y difusión que puede ofrecer la serie de cintas filmadas a lo largo de la historia en un determinado poblado (también entendido como una región muy particular). El autor muestra, pues, las diversas dimensiones del cine como testimonio de un pasado ya ido para siempre, pero también como parte fundamental de la memoria colectiva de los pueblos y como inapreciable objeto cultural a través de exposiciones y libros monográficos, sin obviar el gran potencial para el análisis socioantropológico. En este, como podría serlo en otros casos, un “amor al terruño” y una gran cinefilia, surgida en la infancia al ser testigo de diversas filmaciones y sus correspondientes exhibiciones en el lugar mismo donde éstas se realizaron, conforman el motor principal de todas las tareas emprendidas por el autor, mismas que ya alcanzaron un primer objetivo.

En lo que concierne a la organización del coloquio deseamos agradecer encarecidamente el apoyo brindado por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y la Universidad Nacional Autónoma de México, Campus Morelia, así como a Javier Morett y Citlaly Rieder, quienes también aportaron tiempo, dinero y esfuerzo más a nombre propio que la institución en la que colaboran. A Rosario Vidal Bonifaz le corresponde el crédito (con agradecimiento implícito) por las tareas que permitieron investigar, seleccionar y complementar las imágenes que ilustran varios de los ensayos aquí reunidos. Asimismo queremos dejar patente la magnífica disposición de la Dirección de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Nuevo León por el gran trabajo profesional realizado en el cuidado del diseño y edición de este libro, el cual se enmarca en las celebraciones del 80 Aniversario de la UANL. La

publicación se financió con apoyo al proyecto 106600 del Fondo SEP/CONACYT.

Lucila Hinojosa Córdova
Eduardo de la Vega Alfaro

I. Producción, exhibición y recepción cinematográficas en las regiones de México

Los orígenes del espectáculo cinematográfico en Morelia y su reflejo en la prensa (1896-1911)

Claudia Minelli Campos Guzmán

Principales características de los orígenes del cine en México

A partir de la llegada del cine a México, en agosto de 1896, la República Mexicana reforzaría la idea que tenía acerca de la imagen en movimiento, fenómeno que se conocía gracias al kinetoscopio, aparato inventado por Thomas Alva Edison, que poco éxito tuvo en nuestro país, pero al que se le debe el inicio de la difusión de la imagen en movimiento, otorgándole, inconscientemente, el carácter de espectáculo lúdico. El invento de los franceses tuvo un recibimiento por demás favorable dentro de la sociedad mexicana, un tanto por la gran novedad que el aparato representaba, y otro por las escasas formas de distracción que había tanto en la capital como en el interior del país. De esto, el mismo Gabriel Veyre dejó testimonio en una de las cartas que envió a su madre en su estancia en México para dar a conocer el cinematógrafo:

Para 300,000 habitantes, hay dos teatros por toda distracción. Además uno va al teatro a las 4 de la tarde y a las 8 y media ¡se acabó! Eso es lo que me hace esperar el éxito porque aquí, como en todas partes se está ávido de distracciones pero se abstiene de ellas porque no las hay.¹

Después de la partida de los enviados de los hermanos Lumière y de las diversas presentaciones que hicieron en la capital y en Guadalajara, los adquirientes del invento dentro del país comenzaron las exhibiciones de las vistas en diversos espacios como teatros, plazas públicas, jacalones, casas particulares, entre otros lugares. El fenómeno pronto se extendió hacia toda la república mexicana, marcando en cada región particularidades que hicieron especial la llegada y el desarrollo del espectáculo cinematográfico.

Sin embargo hubo características generales que se propiciaron en torno a los orígenes del cine, como el buen recibimiento por parte de la sociedad mexicana, la inclusión del cinematógrafo a otros espectáculos de la época² (el circo, las compañías de variedades y las compañías de zarzuela), la multiplicación de los espacios dedi-

1 Carta que envió Gabriel Veyre a su madre, fechada el 16 de agosto de 1896 en México. De los Reyes, Aurelio, *Gabriel Veyre, representante de Lumière, cartas a su madre*, México, Comité para la celebración de los cien años del cine mexicano, 1996, p. 43.

2 Un caso curioso lo fue el de la asociación que hicieron la música y el cinematógrafo: “la música se fue acercando paulatinamente a los cines hasta integrarse al espectáculo convirtiéndose en un elemento casi indispensable y haciendo tradicionales al solista o al conjunto musical al pie de la pantalla...”, De los Reyes, Aurelio, “La música en el cine mudo”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. 51, Vol. XIII, 1983, p. 100.

cados a exhibir las vistas cinematográficas³ y la cada vez más constante aparición de notas periodísticas dedicadas a describir la fortuna e infortunio de las empresas cinematográficas.

Puede ser que poca gente en el país fuera consumidor de dichas publicaciones, debido al alto analfabetismo en la sociedad porfiriana, pero a pesar de aquella limitante, las noticias que en ellos se publicaban pudieron haber sido comentadas en pláticas cotidianas entre los pobladores de una región, haciendo así más amplio el alcance que los periódicos tenían en la sociedad mexicana. Antes de 1896 los diarios de diversas regiones del país dedicaban un espacio dentro de sus páginas a anunciar e incluso denunciar algunas de las diversiones de la época (teatro, circo, corridas de toros, peleas de gallos, por ejemplo).

LA DIVERSIÓN DE ESTA NOCHE

Esta noche da el tercer espectáculo la compañía de variedades dirigida por Balabrega. Creemos que el teatro será esta vez recurrido por el público afecto a las grandes diversiones. Miss Emma Lynden sorprende como adivinadora, pero deleita verdaderamente como hija de Euterpo, tañendo sus originales instrumentos, con gracia y habilidad indefinibles...⁴

3 Para la capital del país Aurelio de los Reyes comenta: “La ciudad de México vio pronto la multiplicación de salas cinematográficas gracias a la distribución de aparatos Edison y Lumière”. De los Reyes, Aurelio, *Cine y Sociedad en México*, Vol. I: *Vivir de sueños 1896-1920*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 31.

4 *La Libertad*, Morelia, 12 de febrero de 1895, tomo III, Núm. 7, p.1.

TOROS

...Cuando existe una monstruosidad es preciso cuidarse de ella; cuando existen tres, es forzoso aniquilarlas. En la diversión de los toros existen el toro, los toreros, el público. El público es la peor monstruosidad, permitir es más que hacer, el abuso va más allá... el público no piensa, y sí ciego, frenético, con la locura de la sangre en el cráneo, zahiere, vocífera, impreca y arroja al desdichado objeto, su cólera... una plaza de toros es un manicomio donde se encuentran los locos más furiosos.⁵



Periódico *La Libertad*, Morelia, Michoacán, 20 de abril de 1897 y *El Centinela*, Morelia, 27 de mayo de 1900. Fondo antiguo de la Hemeroteca Pública Universitaria “Lic. Mariano de Jesús Torres”, de Morelia.

Después de la misma fecha el cinematógrafo fue también objeto de críticas y aplausos, dependiendo del éxito obtenido y el gusto o disgusto que provocado en el público. Aunque habrá que mencionar que para la capital michoa-

⁵ *El Centinela*, Morelia, 1 de febrero de 1903, tomo X, Núm. 29, p. 4.

cana la mayoría de las notas periodísticas acerca del invento de los franceses eran además de anunciar, para elogiar las maravillosas vistas que ofrecían las diversas compañías cinematográficas.

Para la época, en Morelia existía una buena diversidad de publicaciones periódicas de diferente índole: informativas, culturales, religiosas y de variedades. Entre las más importantes se encontraban *El Centinela* y el periódico *La Libertad*. El primero dirigido por Mariano de Jesús Torres y el segundo por Amador Coromina. Las dos publicaciones periódicas mencionaban el espectáculo cinematográfico cada vez que se presentaba en el Teatro Ocampo y en algunas ocasiones dentro de otros recintos (por ejemplo, cuando se creó el Teatro Morelos, y debido al cierre del Ocampo, los anuncios que mencionaban al teatro de los hermanos Alva eran muy constantes), o en espacios públicos como plazas o calles, estos últimos utilizados por las tabacaleras como El Buen Tono, La Michoacana y la Mexicana.

Después de que se crearon las primeras empresas cinematográficas del país, unas con gran infraestructura, otras apenas con el equipo necesario para hacer las proyecciones, comenzó también la difusión del invento hacia la provincia. Siguiendo la tradición de los espectáculos itinerantes, los empresarios cinematográficos visitaron diversas ciudades del interior de la república, en donde presentaron ante los ojos de los espectadores la magia de la imagen en movimiento. Siendo una novedad y una nueva forma de diversión, los diferentes sectores de la sociedad porfiriana aceptaron de manera favorable el invento, hasta que este logró convertirse en un espectáculo cada vez más constante dentro de los principales teatros de México, así como también de los diversos salones, carpas y jacalones que se instalaban en el país.

Lo anterior fue posible gracias al gran número de empresas que se crearon para la explotación del invento, ya sea que estas fueran extranjeras o nacionales. Hoy conocemos el desarrollo de algunas de ellas, por ejemplo, en el ámbito nacional, las empresas del ingeniero Salvador Toscano, los hermanos Becerril, Henri Moulinié (que aunque de origen francés ya tenía viviendo varios años en el país), los hermanos Alva, Enrique Rosas, Federico J. Lohse y Víctor Wesscof, entre otros. De las compañías extranjeras la más famosa era la de Carlos Mongrand, quien con un gran genio empresarial logró hacer de su espectáculo el más lucido de la época.

La producción de los camarógrafos nacionales siguió el guión establecido por Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, los camarógrafos filmaban hechos cotidianos,⁶ aunque poco a poco, gracias al intercambio de vistas con el extranjero, se introdujeron vistas con temática de ficción que fueron haciéndose populares dentro de una buena parte del público mexicano.

Los primeros programas los integraban películas del más puro estilo Lumière de objetos móviles, cinematográficos, alternadas con actualidades... Hacia 1899 los provincianos se empezaron a familiarizar con las películas de Méliès, de narración más complicada y de mayor duración. Entre las primeras en llegar contamos *El Ilusionista Parisien David Devant* (1897), *Fausto y Margarita* (1898), *Neptuno y Anfilitre* (1899), *El diablo en el convento* (1899).⁷

6 “Las películas mexicanas se habían caracterizado por su sencillez y ninguna pretensión narrativa...”. De los Reyes, Aurelio, *Cine y Sociedad...*, p. 57.

7 *Ídem*, p. 48.

Fue mayormente Carlos Mongrand quien introdujo a México tales vistas, a través de las amplias giras que realizaba en el interior de la república mexicana. Seguido por diversas compañías que introdujeron el aparato inventado por Thomas Alva Edison, el kinetoscopio.⁸ El sector popular era el público al que le agradaba más este tipo de vistas, al igual que otras diversiones existentes para la época, el cinematógrafo resultaba ser el medio por el cual la gente del pueblo se distraía y se olvidaba al menos por un momento de las complicaciones del sobrevivir el día a día. La compañía Pathé, la Star Films Company y la Mutual Films Company eran las principales distribuidoras de tales vistas en el país.

Pero al mismo tiempo en que el sector popular de la sociedad mexicana disfrutaba de las vistas mencionadas, los intelectuales de la época las criticaron, pues veían en las cintas de ficción una perversión de lo que el cinematógrafo estaba destinado a transmitir a la sociedad, el testimonio inequívoco de la realidad. Sin embargo, para finales de la primera década del siglo XX, se haría cada vez más común la exhibición de filmes de tipo narrativo.

Ya esbozadas algunas de las características generales de los primeros pasos de la cinematografía en el país, pasemos a explicar cuáles de ellas se repitieron en la capital michoacana y cuales otras fueron particulares.

8 “...el Sr. John A. [o B.] Roslyn era el agente de Maguire y Baucus que en México había instalado el Salón de kinetoscopio en los bajos de la casa ubicada en 3ra calle de San Francisco, Núm. 6 (de la Profesa, tramo de la actual calle Madero por encontrarse en ella la iglesia de ese nombre)”. Leal, Juan Felipe, et al, *Anales del cine mexicano, 1895 el cine antes del cine*, México, Ediciones y gráficos Eón y Voyeur, 2002, p. 60.

El cinematógrafo en la prensa moreliana 1898-1911

Según se tiene registro hasta ahora, la primera función cinematográfica en Morelia fue realizada por la Compañía del Sr. Carlos Mongrand. Según la información dada por la doctora María Teresa Cortés,⁹ la primera función cinematográfica fue llevada a cabo por la compañía del Sr. Carlos Mongrand en agosto de 1898 en el Teatro Melchor Ocampo. Al respecto, la maestra Tania Ruiz menciona:

Sin embargo se encontró un permiso concedido por el Ayuntamiento de Morelia y carteleras de Eduard Hervet, quien obtuvo el Teatro Ocampo para exhibir su aparato de cinematógrafo por 15 o 20 funciones durante una corta temporada en 1897, lo cual puede debatir el argumento de la primera función a manos de Mongrand. En las carteleras se pueden apreciar títulos de vistas de los Lumière y de sus enviados a México, como *Charro mexicano domando un potro en Guadalajara*, *El presidente D. Porfirio Díaz despidiéndose de sus ministros en el Castillo de Chapultepec*. Aunque no se localizó material hemerográfico al respecto, es posible demostrar que se realizó una función anterior a la actualmente registrada como primera función, ubicando la llegada del cinematógrafo un año antes de lo establecido.¹⁰

9 Cortés Zavala, María Teresa, "Ante el ojo de la cámara, Cultura y recreación cinematográfica en Michoacán", *Tzintzun*, No. 11, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, enero-junio de 1990.

10 Ruiz Ojeda, Tania Celina, *La Llegada del Cinematógrafo y el Surgimiento, Evolución y Desaparición de la Primera Sala Cinematográfica en la ciudad de Morelia (1896-1914)*, Morelia, Tesis de Maestría en Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007, p. 95.

De acuerdo a los resultados de la revisión hemerográfica que he realizado, encontré una nota periodística de 1897, en donde se señalan las funciones del cinematógrafo en el Hotel Michoacán:



Periódico *La Libertad*. Morelia, 20 de abril de 1897. Fondo antiguo de la Hemeroteca Pública Universitaria “Lic. Mariano de Jesús Torres”, de Morelia.

DIVERSIONES

Al comenzar la Pascua, se han iniciado las siguientes:

EL CINEMATÓGRAFO

Establecido en el hotel de Michoacán, dándose espectáculos cada noche con gran contentamiento del público que aplaude las vistas que más le complacen.¹¹

¹¹ *La Libertad*, Morelia, 20 de abril de 1897, Tomo V, Núm.16, p. 2.

Puede ser que debido a la gran competencia de la trashumancia en la provincia las dos funciones hayan convivido en la ciudad, o probablemente una fue después de la otra, sin embargo aún no se puede afirmar cuál de las dos funciones fue primero. Lo cierto es que después de 1898, los dos periódicos que en esta ponencia manejan, vieron multiplicadas las notas que versaban acerca del espectáculo cinematográfico y del kinetoscopio, ya que en diversos espacios hubo funciones que brindaban al público moreliano la novedad de la imagen en movimiento, aunado a ello la capacidad de conocer personas y lugares lejanos a su entorno.

El periódico *La Libertad* publicó en 1901 una nota referente al funcionamiento del invento de los franceses:

EL CINEMATÓGRAFO

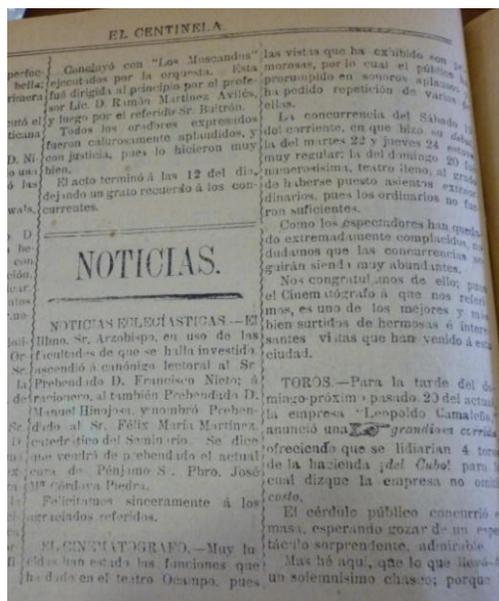
Cómo funciona el aparato. A continuación una nota descriptiva del aparato y de su ingenioso funcionamiento. La banda pelicular en donde están fijadas las imágenes con la apariencia de fotografías ordinarias, tiene quince metros de largo y tres centímetros de ancho. De ambos lados hay perforados agujeros equidistantes, que corresponden a cada imagen...

El ingenioso y complicado mecanismo del aparato hace que la banda al desarrollarse vaya a presentar una imagen delante de una abertura cada quinceavo de segundo, esta abertura es atravesada por una haz luminoso de poderosa intensidad, que por un juego de lentes, proyecta la imagen real aumentada hasta el tamaño natural en una pantalla transparente donde puede ser observada por espectadores; los que están en el mismo salón que el aparato...

Y mediante la persistencia de las impresiones en la retina, que dura una vigésima de segundo, el ojo percibe una serie de impresiones luminosas, que causan la perfecta ilusión de cuerpos en movimiento.

El mismo aparato sirve para obtener las pruebas negativas y positivas, recibiendo en la banda sensibilizada las imágenes que se deseen, por medio de un objetivo ordinario de fotografía, y lográndose así obtener hasta novecientas pruebas por minuto, del cuadro más animado y más lleno de movimiento y vida que pueda imaginar.¹²

Gracias a *El Centinela* y a *La Libertad*, los empresarios publicitaban de una manera efectiva sus funciones, ya que era común que se escribiera acerca del éxito obtenido en funciones anteriores incitando así al público a asistir al espectáculo:



Periódico *El Centinela*. Morelia, Michoacán, 27 de enero de 1901. Fondo antiguo de la Hemeroteca Pública Universitaria “Lic. Mariano de Jesús Torres”, de Morelia.

12 *La Libertad*, Morelia, 15 de noviembre de 1901, Tomo IX. Núm. 46, p. 3.

KINETOSCOPIO DE PROYECCIONES

En la casa número 50 del portal de Hidalgo, de esta ciudad, está dando bonitos y variados espectáculos el KINETOSCOPIO DE PROYECCIONES, maravilloso invento del gran electricista Mr. Thomas Edison. Se han exhibido vistas notables por su originalidad y carácter natural que las distingue; han sido muy aplaudidas “la serpentina”, “paseo en un lago”, “brigada de paraguas”, “robo de gallinas”, y otras cuyos nombres no recordamos en estos momentos. Los programas hasta hoy han sido amenos y amplios, no obstante que van ya varias noches de función.¹³

Incluso algunas virtudes de las vistas presentadas:

CINEMATÓGRAFO

Muy lucidas han estado las funciones que ha dado en el Teatro Ocampo, pues las vistas que ha exhibido son primorosas, por lo cual el público prorrumpido en sonoros aplausos ha pedido repetición de varias de ellas... Nos congratulamos de ellos, pues el cinematógrafo al que nos referimos es uno de los mejores y más bien surtidos de hermosas e interesantes vistas que han venido a esta ciudad.¹⁴

En otras ocasiones señalaban los defectos:

EL KINETOSCOPIO HA VUELTO A ESTA CIUDAD

Ha vuelto a esta ciudad la diversión con cuyo nombre encabezamos estas líneas. Las tandas se dan en el Portal Hidalgo y a juzgar por la nomenclatura de las vistas que expresan los programas y las que se ponen en exhibición, el repertorio

13 *La Libertad*, Morelia, 16 de noviembre de 1897, Tomo V, Núm.46, p. 3.

14 *El Centinela*, Morelia, 27 de enero de 1901, Tomo VIII, Núm. 28, p. 3.

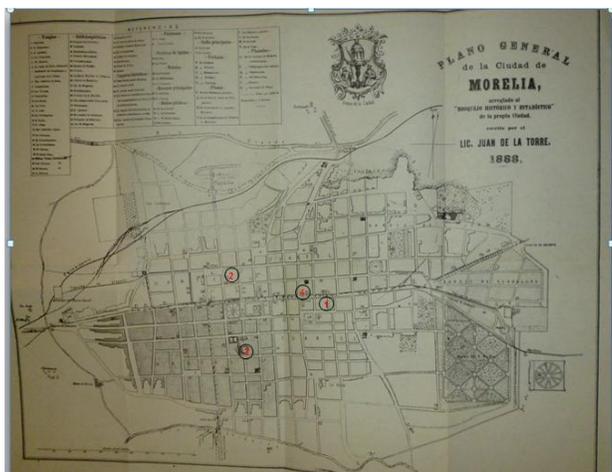
no es muy amplio por que las piezas que ya conoce el público moreliano, son presentadas como desconocidas con solo cambiarles el nombre. Hay que consignar, sin embargo, un hecho innegable, las tandas están bastante concurridas.¹⁵

El anterior fenómeno fue una constante para muchos empresarios, los cuales carecían de presupuesto o posibilidades para adquirir nuevos materiales fílmicos, por lo cual se veían obligados a repetir las vistas, aun cuando estas ya eran por demás conocidas por los espectadores. El público, deseoso de diversiones, asistía a las funciones, ya que de esa forma se combatía el tedio provocado por la tranquilidad de algunas zonas de la provincia, tal era el caso de Morelia.

Las notas anteriores no mencionan a las compañías que presentan los espectáculos, probablemente porque los pobladores se enteraban de estos datos en los cartelones que se pegaban en diversos lugares de la población. Algunos empresarios contrataban a niños para repartir programas de mano en las calles o incluso les pedían anunciar con gritos los contenidos del espectáculo para que así la gente se interesara y asistiera a las funciones que, principalmente se realizaban por las tardes.¹⁶

¹⁵ *La Libertad*, Morelia, 11 de enero de 1898, Tomo VI, Núm. 2, p. 3.

¹⁶ De los Reyes, Aurelio, *¡Tercera llamada, tercera! Programas de espectáculos ilustrados por José Guadalupe Posada*, México, Seminario de cultura mexicana, Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 13.



Mapa topográfico de la ciudad de Morelia hacia 1888. Acotación 1: Calle del Biombo, lugar donde se exhibían las proyecciones de la cigarrera *El Buen Tono*. Acotación 2: Teatro *Melchor Ocampo*. Acotación 3: El *Hipódromo*. Acotación 4: Hotel Michoacán. Tomado del apéndice del libro de: Juan de la Torre, *Bosquejo Histórico de la ciudad de Morelia*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1986 (facsimilar de la edición de 1888).

Es en años posteriores cuando los periódicos comienzan a incluir dentro de sus notas los nombres de los empresarios o las compañías, incluso el nombre de algunas de las vistas de las tandas, y los precios de cada una de las localidades en caso de que las funciones fueran realizadas en teatros:

CINEMATÓGRAFO LUMIERE

La noche del sábado del actual comenzó sus funciones el cinematógrafo Lumière del estimable Sr. Federico J. Lohse... Precios: cuarenta centavos lunetas; 2.50 pesos plateas y pal-

cos primeros; 25 centavos palcos segundos y 15 centavos galería. Ameniza la orquesta popular del 6to...¹⁷

CINEMATÓGRAFO

El martes 28 del que cursa dará su primera función el cinematógrafo que dirige el Sr. Carlos Mongrand, para cuya función anuncia la exhibición de cuadros enteramente nuevos como son: “Barba azul”, hermosas vistas de 20 cuadros iluminados: “Crisálida y Mariposa de oro”, “El volcán”, “El pelec de la Martinica” y otra igualmente desconocida de nuestro público.¹⁸

El espacio predilecto en el que se llevaban a cabo las funciones era el Teatro Melchor Ocampo, aunque como se pudo notar en notas del periódico *La Libertad*, el Hotel Michoacán también era un lugar en el cual se daban funciones de imagen en movimiento, mayormente del kinetoscopio.

Existían otros lugares en que se exhibían vistas del cinematógrafo, sin embargo, dados los factores que propiciaron dichas funciones, me parece que muchas veces las vistas no eran muy actuales y los espectadores de las mismas eran personas que difícilmente tenían acceso a las funciones llevadas a cabo en el Teatro Ocampo. El semanario *El Centinela* mencionó la diferencia entre las funciones del cinematógrafo de la Compañía Delamare y las ofrecidas por el Sr. Alonso Medina en el Hipódromo de la ciudad, argumentando que estas últimas no eran muy buenas ya que las fallas técnicas eran varias, en cambio a la compañía Delamare podían asistir a disfrutar de las

17 *El Centinela*, Morelia, 4 de mayo de 1902, Tomo IX, Núm. 41, p. 3.

18 *El Centinela*, Morelia, 26 de octubre de 1902, Tomo X, Núm. 15, p.

funciones “todas las clases de la sociedad moreliana, al hipódromo no concurre más que la gente del pueblo”.¹⁹

Así mismo las tabacaleras El Buen Tono, La Mexicana, y La Michoacana, se apoyaron en el cinematógrafo para publicitar su producto, organizando funciones gratuitas en lugares públicos de la ciudad; probablemente conseguían material fílmico barato, lo cual indica que las vistas que ofrecían no eran las más actuales. Se menciona en los anuncios periodísticos que la tabacalera El Buen Tono comenzó a ofrecer sus funciones el 8 de noviembre de 1907 en la calle Beombo pidiendo como pase de entrada, cierto número de cajetillas de cigarro.²⁰ La Michoacana ofreció unos días después el mismo espectáculo en el Teatro Ocampo haciendo rifas para los asistentes, mientras que La Mexicana utilizó el espacio de la calle Beombo para los mismos fines.²¹

Esta última realizó también funciones de cinematógrafo altruistas, al unirse a la comunidad española en Morelia para recaudar fondos a beneficio de las víctimas de las inundaciones ocurridas en España.²² Tal práctica fue muy usada por el empresario Carlos Mongrand, de esa forma hacia publicidad a sus funciones.

Apoyado en los artistas que lo acompañaban, también ofreció en Morelia un concierto de la Orquesta Zacatecana que semanas antes había contratado para amenizar las

19 *El Centinela*, Morelia, 10 de febrero de 1901, Tomo VIII, Núm. 43, p. 2.

20 *El Centinela*, Morelia, 10 de noviembre de 1907, Tomo XV, Núm. 17, p. 3.

21 *El Centinela*, Morelia, 17 de noviembre de 1907, Tomo XV, Núm. 18, p. 3.

22 *El Centinela*, Morelia, 24 de noviembre de 1907, Tomo XV, Núm. 19, p. 2.

vistas que exhibía.²³ La temporada fue amplia, desde finales de mayo a finales de junio de 1908. Dentro de ese lapso Mongrand tomó una vista del *Acto de aniversario luctuoso de Melchor Ocampo*, hecho que probablemente anunció días antes para que la gente asistiera y se dejara retratar por la cámara, lo cual propició un gran éxito a la hora de la exhibición de la vista, pues la función “fue del agrado de la concurrencia”.²⁴

Después del empresario mencionado la ciudad fue también visitada por Enrique Rosas, que realizó funciones en el Teatro Ocampo durante casi todo el mes de octubre de 1905,²⁵ después de que el Sr. Víctor Wesskopf ocupó el mismo recinto con un cinematógrafo que le dio poco éxito.

Entre los años de 1906 y 1907 existe la posibilidad de que Morelia haya recibido visitas de empresarios con menor infraestructura, pues los periódicos solo se ocupan de señalar las funciones de las tabacaleras entre otras diversiones ajenas al cinematógrafo, principalmente la zarzuela y el circo. Es a mediados de 1907 en que los hermanos Alva ofrecen funciones en el Teatro Ocampo:

23“...después partieron a Morelia donde la Típica, la noche de su llegada, dio una serenata en la Plaza de Armas, “siendo aplaudidos las diversas piezas que se ejecutaron” y por supuesto que además de las serenatas, acompañaron las películas con obras musicales, cuya adecuación a la imagen gustó tanto al público a “visar cada película”; la temporada fue “un triunfo ruidoso”. De los Reyes, Aurelio, “La música en el cine mudo””, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 51, Vol. XIII, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 106.

24 *El Centinela*, Morelia, 11 de junio de 1905, Tomo XII, Núm. 45, p. 2.

25 *El Centinela*, Morelia, 8 de octubre de 1905, Tomo XIII, Núm. 12, p. 3.

EL TEATRO OCAMPO

La estimable empresa Alva y Compañía aun cuando se había propuesto a dar fin a su temporada el domingo último, sin embargo, en virtud de que aún no se ha presentado a ocupar el teatro la compañía de zarzuela que lo tenía concedido, dio todavía una función la noche del jueves de la semana que acaba de pasar, verificado en ella el estreno de varias vistas primorosas que fueron del agrado de la concurrencia. Damos los más sinceros plácemes a dicha empresa por el brillante éxito artístico y pecuniario que alcanzó en su referida temporada.²⁶

Tal parece que para los años posteriores la compañía de los hermanos Alva fue la que tuvo mayor atención de los medios periodísticos de la época; *El Centinela* no dejó de elogiar las funciones organizadas por los empresarios: “La amable empresa de los Alva y Compañía tuvo la feliz idea de obsequiar a los pobres presos de la cárcel con una exhibición la noche del viernes de la semana antepasada”.²⁷ Los elogios aumentaron cuando los empresarios comenzaron la construcción de su Salón para exhibir exclusivamente las vistas del cinematógrafo.²⁸ Incluso el 23 de agosto se anuncia en primera plana la inauguración de Salón Morelos:

...por fin los Señores Alva recurrieron construir un Salón-Teatro, que a la vez que presentará un espectáculo decente y elegante, se prestará para dar a la sociedad espectáculos

26 *El Centinela*, Morelia, 21 de julio de 1907, Tomo XV, Núm. 1, p. 2.

27 *El Centinela*, Morelia, 4 de agosto de 1907, Tomo XV, Núm. 3, p. 3.

28 *El Centinela*, Morelia, 12 de julio de 1908, Tomo XV, Núm. 51, p. 3.

dignos de su cultura, nada ofensivos a la moral y a las buenas costumbres y sí muy divertidos...²⁹

El Salón Morelos fue rápidamente aceptado por la sociedad moreliana que acudía de manera regular a las funciones que ahí se ofrecían.³⁰ Sin embargo las críticas no se hicieron esperar, el periódico *La Libertad*, hizo entrever en una de sus notas la poca calidad del acompañamiento musical de las vistas:

EL SALÓN MORELOS

La empresa continúa dando estrenos novedosos y del agrado del público que aplaude y ríe y que sólo manifiesta su desagrado con el pianista, que efectivamente no es el mejor.³¹

Pero más fuerte fue el ataque cuando el periódico *El Progreso Cristiano* criticó los números de zarzuela que acompañaban las funciones del Salón Morelos. *El Centinela* respondió a los ataques argumentando que el término de “género chico” no correspondía a la zarzuela que se presentaba en dicho lugar.³²

Por varios meses el éxito del Salón fue notorio, gracias a que el Teatro Ocampo se encontraba en remodelación, la cual culminó en el mes de septiembre de 1909, sin embargo las funciones que en él se presentaban eran las ya acostumbradas: zarzuelas, circos, óperas, entre otras.

29 *El Centinela*, Morelia, 23 de agosto de 1908, Tomo XVI, Núm. 6, p. 1.

30 Ruz Ojeda, Tania, op. cit., p. 124.

31 *La Libertad*, Morelia, 25 de septiembre de 1908, Tomo XVI, Núm. 77, p.2.

32 *El Centinela*, Morelia, 4 de julio de 1909, Tomo XVI, Núm. 48, p. 3.

Por alguna razón que hasta ahora no he podido encontrar, los anuncios de las funciones del cinematógrafo en la ciudad de Morelia son nulas para los años de 1910 y 1911; al perecer, comienzan de nuevo en 1912, en que el Cine Club, el Salón Morelos y el Teatro Ocampo ofrecían una amplia variedad de espectáculos cinematográficos.

Un posible factor para que esto se diera pudo haber sido que las compañías cinematográficas que se presentaban eran de poca calidad y que por tanto hayan tomado como localidades lugares a donde solo asistía la gente del pueblo. De tal manera que la prensa poco o nada se ocupaba de ellas y prefería destacar la visita de otras compañías de diversiones.

Conclusión

Muchas veces la prensa resulta ser muy útil al desentrañar los inicios del cine en México. Para el caso de Morelia, los mayores cronistas de las visitas del cinematógrafo son *El Centinela* y *La Libertad*; a través de ellos la gente obtenía una opinión del espectáculo que visitaba la ciudad, los cartelones y los niños gritones, eran la primera impresión, que causaba emoción; la prensa era la segunda que causaba expectación.

Juntas hacían para las compañías el medio publicitario más idóneo; aunque en otros casos la prensa era también el medio de condena, y por ende un verdugo que tenía la capacidad de hacer que el espectáculo fuera poco concurrido, obligando así al empresario a desplazarse, quizás, a otro punto del estado.

La mayoría de veces se enfatizaba en el agrado que el público demostraba ante las funciones, pero hubo ocasiones en que por el contenido temático de las vistas se criticaba fuertemente a las funciones. Por tanto, aunque a

veces las críticas eran poco imparciales, algunas otras hacían notar el intento por exigir un espectáculo de calidad y de acuerdo a los preceptos morales de la época, fenómeno que ocurrió también para otras diversiones como la zarzuela.

Gracias a los dos periódicos que en esta ponencia se manejaron, podemos darnos cuenta que muchas generalidades expuestas al principio fueron repetidas en la capital michoacana. Al buscar las particularidades encontramos que, por ser una región provinciana, Morelia no experimentó el mismo auge que se dio en la ciudad de México, con la multiplicación de espacios para la proyección cinematográfica; no fue igual la constancia de las funciones hechas en diversos espacios lúdicos; así como tampoco se estableció en Morelia ninguna compañía distribuidora de material fílmico.

Pero en cambio sí se efectuó el fenómeno de la gran aceptación al espectáculo, y la presentación de funciones combinadas con otros elementos artísticos (música, actuación, canto). Mención aparte merece la exhibición de filmes narrativos, los cuales no propiciaron críticas negativas como en la capital del país. Al parecer, los orígenes de la cinematografía en Morelia repitieron patrones dados en otros estados de la república; la diferencia, probablemente, la hicieron los espectadores, quienes asimilaron de manera especial la nueva idea del mundo que la imagen en movimiento interiorizó en ellos. Desgraciadamente no podemos saber cuáles fueron las características de esa nueva idea. Nuestro trabajo se limita a describir social e históricamente aquel inicio de la cultura de la imagen.

Referencias bibliográficas

- Cortés Zavala, María Teresa, “Ante el ojo de la cámara, Cultura y recreación cinematográfica en Michoacán”, *Tzintzum revista de estudios históricos*, No. 11, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas.
- De los Reyes, Aurelio, *¡Tercera llamada, tercera! Programas de espectáculos ilustrados por José Guadalupe Posada*, México, Seminario de cultura mexicana, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- De los Reyes, Aurelio, “La música en el cine mudo”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 51, Vol. XIII, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y Sociedad en México*, Vol. I, *Vivir de sueños 1896-1920*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- De los Reyes, Aurelio, *Gabriel Veyre, representante de Lumière, cartas a su madre*, México, Comité para la celebración de los cien años del cine mexicano, IMCINE, Filmoteca de la UNAM, Cinoteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996.
- Leal, Juan Felipe, et al, *Anales del cine mexicano, 1895 el cine antes del cine*, México, Ediciones y gráficos Eón y Voyeur, 2002.
- *Revistas Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, enero-junio de 1990.
- Ruiz Ojeda, Tania Celina, *La Llegada del Cinematógrafo y el Surgimiento, Evolución y Desaparición de la Primera Sala Cinematográfica en la ciudad de Morelia (1896-1914)*, Morelia, Tesis de Maestría en Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.

Referencias hemerográficas

- Periódico *El Centinela* (1895-1911), Morelia, Michoacán.
- Periódico *La Libertad* (1895-1911), Morelia, Michoacán.

Un acercamiento a la historia del cinematógrafo en la ciudad de Oaxaca de Juárez (1898-1930)

José Manuel Tenorio Salgado

Para comprender el fenómeno cinematográfico en México resultan necesarios los estudios regionales, ya que en cada punto geográfico, éste se ha desarrollado bajo distintos contextos y circunstancias específicas. Por ello, este estudio adquiere relevancia, ya que es una aportación a la historiografía del cine en México, pero sobre todo del cine en el sur de país.

La información ha sido recabada en archivos históricos como el Municipal de la ciudad de Oaxaca y el estatal; así como de la Fundación Cultural Bustamante Vasconcelos, el Fondo Manuel Briosó y Candiani de la Biblioteca Francisco de Burgoa de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, la Biblioteca Pública de Oaxaca “Néstor Sánchez”, además del Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional y de la Hemeroteca General de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, entre otros.

Entre los periódicos revisados destacan: *Oaxaca. Diario independiente y noticioso* (1900-1901), *Correo del Sur. Diario independiente* (1910 y 1911), *Mercurio. El diario de la noticia oportuna y el anuncio de éxito* (1920-1931), *Evolución. Revista ilustrada de información y variedades* (1923), *El Ciclón. Sema-*

nario de interés popular. Pro-raza (1929, 1930) entre muchos otros.

Asimismo, en el Archivo Histórico Municipal de la ciudad de Oaxaca se han consultado distintos documentos como actas de ayuntamiento, de cabildo y licencias de teatro. En éstas se encontró información variada sobre solicitud de permisos, exención de impuestos, invitación a autoridades, todo en torno al cinematógrafo.

Entre la bibliografía consultada los textos de Aurelio de los Reyes, Francie Chassen López, Mark Overmyer-Velázquez, Francisco José Ruiz Cervantes, Carlos Lira Vásquez han servido para plantear distintas interrogantes sobre la sociedad oaxaqueña y el fenómeno filmico durante el periodo a estudiar.

La revista *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca* en el 2004 dedicó un número al cine en Oaxaca. De igual manera la serie *Anales del cine en México* coordinada por Juan Felipe Leal, hace referencia de exhibiciones cinematográficas en la ciudad de Oaxaca.

Por ahora no se ha establecido una fecha exacta de la llegada del cinematógrafo a la ciudad de Oaxaca, ya que los documentos consultados no dan referencia de esto. Sin embargo, a principios de 1898 algunos periódicos presentaron noticias sobre la temporada del cinematógrafo Lumière en la capital de la entidad.

Los empresarios pasaron por una serie de problemáticas para poder programar temporadas en la ciudad de Oaxaca, debido a fenómenos climáticos que interrumpían el tránsito del ferrocarril que viajaba de Puebla a Oaxaca, esto por la accidentada orografía del estado. Otro problema se generaba por la incipiente industria eléctrica, ya que el sistema de energía no era suficiente para la sociedad de la verde Antequera. De manera cotidiana se presentaban cortes en el suministro de luz, ya sea por las llu-

vias, por el viento e incluso por algunos trabajadores inconformes con los empresarios del sistema eléctrico.

Hacia los años diez, se complica la transportación de las películas a exhibir, por los bloqueos de tropas revolucionarias o federales. Sin embargo, pese a estos problemas, los empresarios no claudicaron y continuaron esforzándose por llevar a la ciudad de Oaxaca las “mejores cintas” mundiales, con el afán de que la sociedad oaxaqueña tuviera oportunidad de “cultivarse” como otras del país. Este proceso se verá reflejado en las siguientes páginas, donde se muestra un esbozo de lo que se ha interpretado de las fuentes consultadas. El texto se ha estructurado a partir de los temas claves del estudio para el entendimiento de la historia del cinematógrafo en la ciudad de Oaxaca.

Como primer punto se aborda lo referente a los primeros tres años de la llegada del cinematógrafo, donde se plantean como elementos indispensables para el desarrollo del cine el ferrocarril y la energía eléctrica, así como las primeras funciones que los empresarios brindaban a la sociedad vallista.

En el segundo apartado se desarrolla el establecimiento de espacios de exhibición, que proliferaron a lo largo del periodo estudiado, subrayando los casos del Teatro Juárez y el Luis Mier y Terán, trascendentales en la difusión del espectáculo en Oaxaca y en particular del fílmico.

El tercer punto se refiere a los personajes que decidieron invertir en el negocio del cinematógrafo, tanto locales, como foráneos, y que gracias a ellos, la sociedad oaxaqueña pudo apreciar las obras cinematográficas tanto nacionales como extranjeras. Asimismo, se muestran las problemáticas enfrentadas por estos empresarios, para lograr que el cinematógrafo se convirtiera en un entretenimiento más en la ciudad.

Posteriormente se aborda un esbozo de la exhibición cinematográfica en la ciudad de Oaxaca. Esta se genera a partir de la revisión de las fuentes hemerográficas y documentales de la época, así como de la colección de carteles encontrados en el Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Oaxaca. Cabe mencionar que se cruzaron estos datos con los trabajos hasta ahora publicados sobre la cartelera cinematográfica del cine en el país, sin embargo, en éstos son pocas las referencias que existen sobre las películas que se proyectaron en la ciudad de Oaxaca.

Para terminar este acercamiento a la historia del cine en la capital oaxaqueña, se aborda la labor de los cinematografistas que capturaron con sus lentes tanto a la sociedad local, como sus escenarios, en diversas temáticas; desde la cotidianidad, hasta la propaganda política, pasando por la concienciación de la salud pública.

Los primeros datos

Es por demás sabido que después de que los enviados de los Lumière exhibieron en la ciudad de México el aparato inventado por aquéllos, se comenzó a presentar en distintos estados de la República. Por tal motivo, Oaxaca no pudo ser la excepción. Gracias a que esta ciudad no pretendía quedarse atrás en el tema de la modernidad, se comienzan a generar obras materiales para igualar a otras ciudades de importancia en el país, mismas que influirían para que el invento de los Lumière pudiese llegar a la Antequera.

Tal es el caso de las vías férreas que corrían por algunos puntos de Oaxaca. Principalmente se puede hablar del Ferrocarril Mexicano del Sur y del Ferrocarril Nacional de Tehuantepec, inaugurados en noviembre de 1892 y septiembre de 1894, respectivamente. Gracias a sus po-

co más de 600 kilómetros de vías férreas³³ los empresarios del cinematógrafo lograron recorrer diversos puntos del estado de Oaxaca.

Aunado al ferrocarril, el establecimiento de la luz eléctrica, indispensable para el funcionamiento de los cinematógrafos, fue otro factor que propició la llegada del cinematógrafo a la ciudad de Oaxaca. En mayo de 1884 Porfirio Díaz inauguró la primer etapa del sistema de alumbrado público, que a la postre generó la instalación de diversas plantas de luz eléctrica incandescente, que proveyeron de energía a domicilios, negocios y teatros. La historia del cinematógrafo no podría establecerse sin tomar en cuenta estos dos símbolos de la modernidad.

Aunque no se ha encontrado un dato que establezca la fecha en que se llevó a cabo la primera función en la ciudad de Oaxaca, para el 16 de enero de 1898 la prensa oaxaqueña ya incluía entre sus páginas notas donde anunciaban la temporada del cinematógrafo, con concurridas funciones en las que se exhibían vistas que eran bastante aplaudidas.³⁴

Las noticias daban cuenta de *la maravillosa invención del sabio Lumiere*, que había sido *honrada con la asistencia de gran número de personas*, que por supuesto habían quedado *muy complacidas en todas las exhibiciones*.³⁵

33 El Ferrocarril Mexicano del Sur contaba con un total de 370 kilómetros de vías, mientras que el Nacional de Tehuantepec tenía 310 kilómetros, este último conectaba a Coatzacoalcos con Salina Cruz. Datos consultados en: Chassen-López, Francie R., *Oaxaca. Entre el liberalismo y la revolución. La perspectiva del sur (1867-1911)*, Oaxaca, UAMI-UABJO, 2010.

34 “El cinematógrafo Lumiere”, *La Voz de la Verdad*, Oaxaca, 16 de enero de 1898, Año II, Tomo II, Núm. 56, p. 3.

35 “El cinematógrafo”, *El Ferrocarril*, Oaxaca, 16 de enero de 1898, Cuarta época, Núm. 5, p. 3.

Lo común de esta información es que no incluía ni a los empresarios, ni las vistas proyectadas, ni el sitio donde se exhibían. Sin embargo, cabe destacar que entre los empresarios teatrales que habían llevado gran cantidad de espectáculos a la ciudad de Oaxaca, se encontraban los Hermanos Pastor, aunque no puede asegurarse, quizá fueron ellos quienes dieron la primer función del cinematógrafo en la ciudad de Oaxaca, posiblemente en el Teatro Juárez, ya que era el lugar donde se presentaban los espectáculos más importantes en esos años.

También en la región istmeña se supo de presentaciones del cinematógrafo en esas fechas, *hacia el 9 de marzo de 1898, en Tehuantepec, tuvieron lugar quizá las primeras exhibiciones del cinematógrafo* [en esa región], *sin que se cuente con los pormenores de quiénes eran los empresarios, las “vistas” (como se llamaba entonces a los filmes) exhibidas y los locales sede del espectáculo.*³⁶

La información generada de estos primeros años, hasta 1900, es escasa debido a la falta de fuentes documentales y hemerográficas, sin embargo resulta suficiente para percatarnos de la manera en que se llevó a cabo el proceso de aceptación entre la sociedad oaxaqueña. Cabe resaltar que incluso el espectáculo de proyección de las vistas fue empleado para la beneficencia pública, es decir, se

36 Peredo Castro, Francisco. M., “Oaxaca y el cine: una relación centenaria”, *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Vol. 7, Núm. 28, otoño-invierno del 2004, p. 7. Nota al pie del autor: Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México, 1895-1911*, vol. 4, *1898: Una guerra imperial*, México, Voyeur/Ediciones y gráficos EÓN (sic), S.A. de C.V., 2003, p. 104. En 1983 Aurelio de los Reyes estableció que Salvador Toscano fue uno de los empresarios que entre 1897 y 1909 introdujeron el cinematógrafo en el estado de Oaxaca. *Vid* Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930*, Vol. 1; *Vivir de Sueños (1896-1920)*, México, IIE-UNAM, 1983, p. 42 (Mapa de Rutas).

organizaban funciones a favor de instituciones como el Hospital de Caridad y el Hospicio de la Vega. Esto apunta a que el cinematógrafo era de interés.

En 1899, en el periódico *El Eco de Istmo*, aparece un artículo donde se aprecia el interés causado por el reciente espectáculo:

Y el cinematógrafo no es un aparato misterioso; todo mundo sabe en qué consiste. Se recogen fotográficamente centenares o miles de imágenes que representan otros tantos momentos del fenómeno cinematográfico y luego se hacen pasar ante el espectador, proyectándolas sobre un lienzo, y así el movimiento, lo más fugaz y lo más transitorio pasa y se conserva en una colección de fotogra-fías y puede pasar siempre y puede reproducirse sin fin...³⁷

En el texto anterior se aprecia la aparente familiarización que se tenía con respecto al cinematógrafo en el momento en que el autor menciona que *todo mundo sabe en qué consiste*, refiriéndose al funcionamiento del aparato toma vistas.

Como sucedió en otros estados de la república mexicana, las vistas eran parte de otros espectáculos. Peredo menciona que *hacia el domingo 15 de abril de 1900, el Teatro Juárez de la capital oaxaqueña fue lugar del espectáculo en el que la empresa de los Hermanos Becerril “exhibía su cinematógrafo en combinación con los artistas guatemaltecos que tocan muy bien el instrumento denominado el Marimbón”*.³⁸

37 “El cinematógrafo y el fonógrafo en la historia del porvenir”, *El Eco del Istmo*, Oaxaca, 10 de febrero de 1899, Tomo VIII, Núm. 47, p. 2.

38 Nota del autor: *Diario del Hogar*, Año XIX, Núm. 185. México, D.F., viernes 20 de abril de 1900, p. 3. Citado por Leal, Barraza y Flores, op. cit., Vol. 6, 1900: *El cine y los teatros*, pp. 46, 47 y 176.

Lugares de exhibición

Como se ha mencionado, hacia principios del siglo XX el principal espacio donde se programaban espectáculos como zarzuelas, ópera, funciones dramáticas y exhibiciones cinematográficas, era el Teatro Juárez, muy probablemente donde se presentó por primera vez el cinematógrafo. Ubicado en la plazuela Sangre de Cristo, ahora conocida como el Jardín Labastida, fue inaugurado el 6 de mayo de 1840 con el nombre de Coliseo; conocido posteriormente como Principal. Hacia 1886, después de una remodelación, reabrió sus puertas con el nombre de Teatro Juárez. “Fue construido originalmente por el señor Manuel Bohórquez Varela”.³⁹



Jardín Labastida. Al fondo el Teatro Juárez. Imagen de Foto Rivas (aproximadamente de 1945).

³⁹ Arrijoa Díaz-Viruell, Luis Alberto et al, *Historia gráfica del Teatro Macedonio Alcalá*, Oaxaca, Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca y Honorable Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2009, p. 35.

En este coliseo se presentó un *biófono*,⁴⁰ aparato que empleaba un cinematógrafo y un fonógrafo para sincronizar la imagen con el sonido, el cual cerró su temporada el domingo 21 de julio de 1901,⁴¹ con una buena entrada y presentando vistas a colores.⁴² A pesar de tratarse del sitio para espectáculos “cultos” de mayor importancia en la ciudad, cotidianamente se presentaban quejas y críticas a sus instalaciones, mismas que:

Revelaban que tenía un “indecente” alumbrado, que las decoraciones estaban viejas y sucias, y que a pesar de los grandes rótulos indicando “Está prohibido fumar”, los espectadores se ahogaban “en una nube de humo” que no tenía más salida que “el pequeño espacio de la ventila”. Se terminaba diciendo que al concluir la función iban a la plazuela los concurrentes a arrojar el humo de sus “desgraciados pulmones”.⁴³

Pese a las diversas problemáticas enfrentadas por los distintos propietarios del Juárez, el teatro albergó desde 1898 hasta 1930 una gran cantidad de vistas y películas, tanto nacionales como de varias partes del mundo. Cabe señalar que por las pantallas de este espacio desfilaron vistas y películas de Georges Méliès, los hermanos Lumière, Charles Chaplin, Salvador Toscano y Buster Keaton, entre muchos otros.

40 Archivo Histórico Municipal de la ciudad de Oaxaca (en adelante AHMCO), Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Libro 109, Exp. 42, Oaxaca, julio de 1901.

41 “Biófono-cinematógrafo”, *Oaxaca*, Oaxaca, 21 de julio de 1901, Tomo III, No. 16, p. 4.

42 “El Biófono”, *Oaxaca*, Oaxaca, 23 de julio de 1902, Tomo III, No. 17, p. 1.

43 Arrijoja Díaz-Viruell, Luis Alberto et al, op. cit., pág. 35.

Incluso el Teatro Juárez fue partícipe del paso del cine mudo al sonoro, a través de la empresa Olivera Fuentes y Compañía, al inaugurar el 9 de marzo de 1930 sus aparatos para *películas sincronizadas, musicadas y cantadas* con la exhibición de la cinta *La última canción* (*The Singing Fool*, Lloyd Bacon, Estados Unidos, 1928) protagonizada por Al Jolson.



Mercurio, 9 de marzo de 1930, Año X, No. 4062, p. 4.

El programa de ese día además incluía el estreno de *las películas sincronizadas en una parte cada una: Cielito lindo, cantada en español y El Trovador*.⁴⁴ Ese día, la taquilla del Juárez abrió desde las 10 de la mañana para evitar aglomeraciones. Las funciones iniciaron a las 5 de la tarde y

44 "Domingo 9", *Mercurio*, Oaxaca, 9 de marzo de 1930, Año X, No. 4063, p. 4.

culminaron hasta las 12 de la noche. Los precios fueron de \$1.00 en luneta, 50 y 20 centavos en palcos y galerías, respectivamente.⁴⁵

Además del ya mencionado Teatro Juárez existían otros salones y espacios donde la población oaxaqueña acudía a observar desde festivales escolares hasta zarzuelas y en ocasiones exhibiciones del cinematógrafo. Tal es el caso de un pequeño teatro llamado Antonio de León, del cual se tiene el registro de su funcionamiento ya para 1895. Sin embargo cierra sus puertas, para reabrir las en 1901, con la presentación de las “clásicas pastorelas”.⁴⁶

Hacia 1907 se llevaban a cabo exhibiciones de cinematógrafo en un salón ubicado en Avenida Hidalgo 5ª Calle, conocido como el Boliche Americano.⁴⁷ Un año después, en 1908, la casa número 93 de la 12ª calle de Hidalgo,⁴⁸ albergaba funciones del espectáculo. Asimismo en el Salón de Variedades, propiedad de Modesto Sotelo, *ubicado en una vivienda marcada con la letra N de la séptima calle de la Avenida Hidalgo*.⁴⁹

Otro espacio que programaba espectáculos en los que combinaba coupletistas, zarzuela y en ocasiones títeres, con el cinematógrafo era el Salón París, conocido por

45 *Ibidem*.

46 “El Teatro Antonio de León”, *Oaxaca*, Oaxaca, 25 de diciembre de 1901, Tomo IV, No. 46, Año II, p. 3.

47 AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Exp. 153, Oaxaca, 23 de julio de 1907.

48 AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Oaxaca, 6 de febrero de 1908.

49 AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Oaxaca, 24 de agosto de 1908.

servir como escenario del discurso de Francisco I. Madero durante su campaña política en diciembre de 1909.⁵⁰

Ya para 1913 aparece en los documentos revisados el salón Cine Palacio; así como la casa número 3 del Portal de Mercaderes, propiedad del señor Manuel Bustamante. En 1916 encontramos el salón Cine Venecia; un año después el señor Guillermo Santaella solicitó *permiso para establecer en la casa número 1 del Portal de Mercaderes un salón de exhibiciones cinematográficas*.⁵¹ Durante los años 20 el Salón Rojo, ubicado en la primera calle de M.M. Navarrete, recibió a diversos empresarios cinematográficos.

El domingo 8 de julio de 1923 el periódico *Evolución* informó que en el Cine Lux, con motivo de la fiesta en honor del Ilmo. y Rvmo. Señor Dr. José Othón Núñez y Zárate, Arzobispo de Antequera, se celebró un festival en el que se *exhibió una bonita cinta cinematográfica*.⁵²

Las exhibiciones cinematográficas no se limitaban a los teatros o salones; en 1919 el señor Guillermo Santaella *pide licencia para dar en los días domingos, exhibiciones populares de cinematógrafo en el lado Oriente de la Alameda de León*. El permiso es otorgado, bajo la condición de que *dichas vistas no sean policiacas ni de robos, por los resultados tan desastrosos que produce, sino morales e instructivas*.⁵³ Otros sitios donde se exhibían vistas cinematográficas eran: La Casa

50 Garner, Paul, *La Revolución en la provincia. Soberanía estatal y caudillismo serrano en Oaxaca, 1910-1920*, Oaxaca, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 60.

51 AHMCO, Documentos empastados, Actas de Cabildo, Libro 104, Exp. 36, Oaxaca, 28 de octubre de 1913.

52 "Lucido festival", *Evolución*, Oaxaca, 8 de julio de 1923, Año II, No. 73, p. 3.

53 AHMCO, Documentos empastados, Actas de Cabildo, Libro 117, Exp. 9, Oaxaca, 4 de marzo de 1919.

Cuna y Hospicio de la Vega, así como la cárcel pública; en estos espacios con fines benéficos.

Así como el Teatro Juárez, merece mención aparte el Teatro Luis Mier y Terán, inaugurado el 5 de septiembre de 1909, considerado la obra magna porfirista en la capital de Oaxaca. Inicia las funciones de cinematógrafo en 1910, fue sitio de gran variedad de espectáculos como zarzuelas, ópera, box y hasta una corrida de toros. Dicho Coliseo cambió de nombre en la etapa revolucionaria, al de Jesús Carranza, para, finalmente, llamarse como se conoce hasta ahora: Macedonio Alcalá.



Teatro Macedonio Alcalá. Fotografía de la Fundación Bustamante Vasconcelos.

Este espacio, al igual que el Juárez, presentó por primera vez en la ciudad películas sonoras. El domingo 9 de marzo de 1930 anunció el *suntuoso estreno de sus aparatos sonoros más acreditados que se conocen, con la monumental y lujosa obra de arte y de belleza: Broadway, la primera película re-sincronizada en español.*⁵⁴

PAGINA CUATRO

JUEVES PROXIMO:
"Fiebre de Oro" — POR CHARLES CHAPLIN

TEATRO LUIS MIER Y TERAN

HOY DOMINGO 9 DE MARZO.

Suntuoso estreno de los aparatos sonoros
 más acreditados que se conocen. Con la monumental y lujosa
 Obra de Arte y de Belleza.

BROADWAY

La Primera Película Re-Sincronizada en
 ESPAÑOL.

**ESTA NOCHE
 A LAS DOCE**

Cinco palabras que tienen la fuerza de una bombomba en tres hogares. Por
 Madge Bellamy, Margaret Livingston, Vera Reynolds y George Lewis.

LA FOSA PETROLIFERA

Caricatura sincronizada, Ruidos y Música por el conejo BLAS.

REVISTA PATHEN^o 60

Mercurio, 9 de marzo de 1930, p. 4.

54 "Jueves próximo", *Mercurio*, Oaxaca, 9 de marzo de 1930, Año X, Núm. 4062, p. 4.

Los empresarios

Tanto los empresarios locales como foráneos buscaban exhibir su espectáculo en cualquier sitio que cumpliera con las características requeridas para dichas proyecciones. Por supuesto que gracias al Ferrocarril Mexicano del Sur la ciudad de Oaxaca formó parte de las rutas de estos viajeros del entretenimiento, por ello la variedad de espectáculos comenzó a ampliarse gracias a la labor de personajes que llegaban a la ciudad provenientes principalmente de la ciudad de México y Puebla, con óperas, zarzuelas, funciones dramáticas, actos de equilibrismo, magos, títeres y cupletistas, entre otros.

De Puebla arribaron los conocidos hermanos Pastor, empresarios que desde hacía ya varios años llevaban diversidad de espectáculos a los habitantes de la verde Antequera, y que arrendaron por temporadas, desde finales del siglo XIX y hasta por lo menos durante la década de los diez, el Teatro Juárez para mostrar al público sus adquisiciones de vistas cinematográficas. Estos personajes estuvieron asociados durante un tiempo, a partir de 1903, con Enrique Rosas.⁵⁵

55 Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1997, p. 31.



La Democracia, 22 de junio de 1902, p. 2.

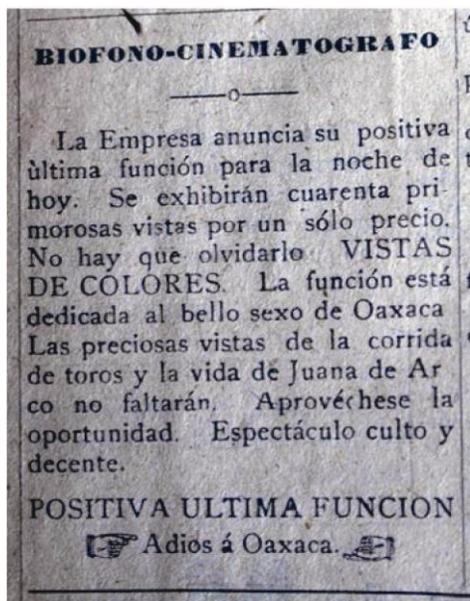
En el primer año del siglo XX llegaron a la ciudad de Oaxaca los Hermanos Becerril, haciendo dupla con unos artistas guatemaltecos que tocaban el marimbón.⁵⁶

A manera de gancho publicitario, Pablo Souberbielle, propietario del Hotel Francia en la ciudad de Oaxaca, anunciaba en la prensa la temporada del *cine hablado* y *vistas a colores* a través del biófono.⁵⁷ Así como Souberbille,

⁵⁶ *Diario del Hogar*, año XIX, Núm. 185, México, D. F., viernes 20 de abril de 1900, p. 3. Citado por Leal, Barraza y Flores, op. cit., Vol. 6, 1900: *El cine y los teatros*, p. (sic) 46, 47 y 176. Citado en: Peredo Castro, Francisco, "Oaxaca y el cine: una relación centenaria", *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Vol. 7, otoño-invierno de 2004, pág. 7.

⁵⁷ "El Biófono", *Oaxaca*, Oaxaca, 23 de julio de 1901, Tomo III, Núm. 17, p. 1.

la empresa Delamar tuvo una temporada del biófono en el Teatro Juárez, con vistas iluminadas.⁵⁸



Oaxaca, 21 de julio de 1901, p. 4.

Otro empresario foráneo fue Román J. Barreiro, socio desde 1903 del ingeniero Salvador Toscano. Juntos formaron la Compañía Cinematográfica Nacional, que recorría los distintos teatros en las principales ciudades del país para exhibir vistas por tandas. Esta sociedad permaneció hasta septiembre de 1906, cuando se separó, y Barreiro pagó a Toscano la parte que había puesto el ingeniero en el negocio. Ya con el equipo y las cintas adquiridas de su antiguo socio, hacia 1909, Barreiro llegaría a la

58 "Por el Juárez", *Oaxaca*, Oaxaca, 24 de septiembre de 1901, Tomo III, Núm. 70, p. 3.

ciudad de Oaxaca para una temporada en el Teatro Juárez.

No toda la prensa estaba de acuerdo con el cinematógrafo. Tal es el caso de lo publicado por el periódico *Oaxaca*, sobre la empresa Asencio, refiriéndose a la temporada que tuvieron en agosto de 1901 en el Teatro Juárez al lado de un “artista” conocido como La Presa. Este diario atacó a través de notas periodísticas en las que se comentaba “la torpeza” del Sr. La Presa *de ponerse en combinación con la empresa Asencio (sic) que tiene arrendado el vetusto Coliseo para fastidiarnos con el cinematógrafo*.⁵⁹

De 1898 a 1930 diversos empresarios ocuparon los salones y teatro de la ciudad para la exhibición de cintas. A continuación se presenta un cuadro donde se muestran algunos de estos personajes del negocio del espectáculo.

Cuadro 1. Empresarios cinematográficos que llegaron a la ciudad de Oaxaca (elaboración propia, a partir de fuentes hemerográficas)

Empresa	Temporada	Lugar de exhibición
Empresa del Cinematógrafo Lumière	Junio 1898	Sin especificar
Hermanos Asencio	Agosto 1901 Septiembre 1901	Teatro Juárez
Sr. Halphen	Octubre 1901	Sin especificar
Delamar	Septiembre 1901	Teatro Juárez
Rafael Pastor	Marzo 1904	Teatro Juárez
Beltrán Dupuy	Mayo 1905	Teatro Juárez
Barreiro y Aguilar	Abril 1906	Teatro Juárez
Rafael Pastor	Enero 1907 Febrero 1907	Teatro Juárez
Román J. Barreiro	Abril 1907	Teatro Juárez

59 “Del mal el menos”, *Oaxaca*, Oaxaca, 20 de agosto de 1901, Tomo III, Núm. 41, p. 2.

Jesús Pérez	Julio-agosto 1907	Boliche Americano
Fausto W. Ramírez	Octubre-noviembre 1907	Teatro Juárez
Barreiro	Agosto 1909 Septiembre 1909 Octubre 1909 Noviembre 1909	Teatro Juárez
La Primavera	Febrero 1910	Zócalo de la ciudad
Hermanos Pastor	Febrero 1901 Octubre 1910 Diciembre 1910	Teatro Juárez
E. Rosas y Cía.	Mayo 1906	Teatro Juárez
	Abril 1920	Teatro Jesús Carranza
Colmenares	Julio 1920	Salón Rojo
Colmenares	Julio 1920	Salón Rojo
	Agosto 1920	Teatro Jesús Carranza
Alfonso Zorrilla	Septiembre 1920	Teatro Juárez
Casa Camus y Cía.	Agosto 1918	Salón Rojo
Eusebio Montiel	Julio 1918 Agosto 1918 Septiembre 1918 Octubre 1918 Noviembre 1918	Teatro Jesús Carranza
	Diciembre 1918 Septiembre 1920 Octubre 1920 Noviembre 1920 Diciembre 1920	Teatro Luis Mier y Terán
El Buen Tono	Enero 1908	Teatro Juárez
	Noviembre 1922	Azotea del establecimiento comercial del Sr. Gregorio Pardo
W. Holm	Julio 1923	Teatro Luis Mier y Terán
Empresa Teatral. Gerente: E. Montiel	Enero 1926	Teatro Luis Mier y Terán

Carlos S. Ríos	Enero 1926	Salón Rojo
	Abril 1930 Enero 1931	Teatro Luis Mier y Terán
Empresa de Espectáculos Cultos	Enero 1926 Febrero 1930 Marzo 1930	Teatro Luis Mier y Terán
R. Montiel	Enero 1926 Febrero 1926	Salón Rojo
Empresa de Espectáculos Modernos. Gerente: J. Fagoaga	Febrero 1926 Abril 1926 Mayo 1926	Teatro Luis Mier y Terán
Joaquín Fagoaga	Septiembre 1928 Marzo 1929 Mayo 1929 Junio 1929 Octubre 1929 Noviembre 1929 Febrero 1930	Teatro Luis Mier y Terán
Olivera Fuentes y Cía.	Mayo 1929 Junio 1929 Octubre 1929 Noviembre 1929 Diciembre 1929 Enero 1930 Febrero 1930 Marzo 1930 Abril 1930 Enero 1931	Teatro Juárez
Empresa de Cine y Variedades	Diciembre 1929 Enero 1930	Teatro Mier y Terán

Otros nombres son: Eucario Pérez Uruda, representante de la empresa “Barreiro y Aguilar”, Carlos Rojas, Aristeo V. Guzmán y Rafael Heredia, estos dos últimos estudiantes del Instituto de Ciencias y Artes; Antonio Sotomayor, Raúl Herrera, Manuel Bustamante, Guillermo Santaella, Fausto W. Ramírez, entre otros más. Incluso, la compañía tabacalera de El Buen Tono llegó hasta este lugar con su espectáculo. Todo ello apunta a que existía cierto interés

por visitar la ciudad de parte de los empresarios que se dedicaban a viajar por distintas partes de la república con su espectáculo itinerante.

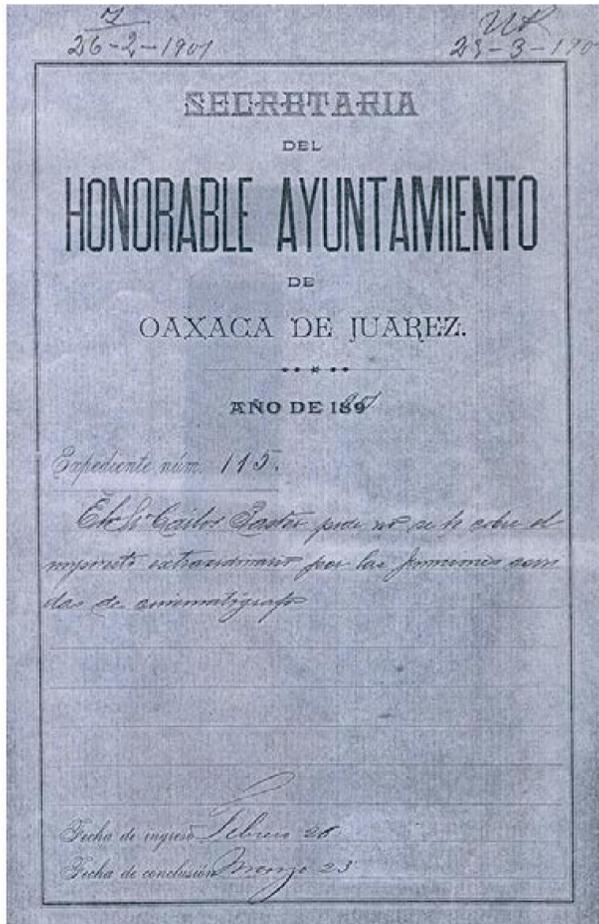
Hacia principios de siglo XX los empresarios del cinematógrafo que incluyeron en su ruta a la ciudad de Oaxaca presentaron el espectáculo en los espacios de exhibición existentes en el momento. Sin embargo, de acuerdo a diversos datos encontrados en las actas de Ayuntamiento consultadas, buscaron la manera de evitar el pago de impuestos, empleando argumentos como que el espectáculo que ellos presentaban era de poca afluencia, o que en otras ciudades no se cobraba el impuesto por tratarse de un espectáculo culto y educativo; también recurrían a otorgar funciones de caridad, ya sea al Hospicio de la Vega, en la cárcel pública o para la recaudación de fondos para la construcción de obra pública.

En 1901, por ejemplo, el Sr. Carlos Pastor pidió no se le cobrara el impuesto extraordinario por las funciones corridas de cinematógrafo.⁶⁰ En ese mismo año el Ayuntamiento les concede a los señores Asencio *el pago de medio derecho por las funciones del cinematógrafo en los días entre semana*.⁶¹ De igual manera, en 1906 el Ayuntamiento de la ciudad de Oaxaca determinó se rebajara *a la mitad el impuesto sobre diversiones públicas correspondiente a la compañía "Barreiro y Aguilar" que representa el señor Eucario Pérez Unda por las exhibiciones cinematográficas que dé en el "Teatro Juárez" [...] en consideración a que el espectáculo de que se trata, es de aquellos que tienen entradas muy reducidas*.⁶²

60 AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Libro 108, Exp. 115, Oaxaca, 26 de febrero de 1901.

61 AHMCO, Documentos empastados, Actas de Cabildo, Libro 80, Exp. Sin número, Oaxaca, 4 de septiembre de 1901.

62 AHMCO, Documentos empastados, Actas de Cabildo, Libro 89, Exp. Sin número, Oaxaca, 10 de abril de 1906.



Acta de Ayuntamiento del 26 de febrero de 1901, AHMCO.

Las solicitudes de exención del pago de impuestos, así como la autorización por parte del Ayuntamiento de la ciudad, de rebajarlos a la mitad, siguieron presentes en las actas de Ayuntamiento y Cabildo por lo menos hasta 1917.

Las cintas

Hasta el momento, de los datos recabados y trabajados, se puede comentar que la información sobre las vistas o películas exhibidas en la ciudad de Oaxaca durante los primeros diez años del periodo estudiado, es poca, ya que los anuncios que aparecen en la prensa, así como las actas de Ayuntamiento o de Cabildo⁶³ no incluían los nombres de las vistas o películas exhibidas.

De la temporada del biófono, en 1901, el diario *Oaxaca* menciona que *se exhibirán cuarenta primorosas vistas por un solo precio*, que incluyen las de la *Corrida de toros* y *La vida de Juana de Arco*. Además de una serie de “vistas de colores”.

Según Juan Felipe Leal,⁶⁴ la empresa de Salvador Toscano y Román J. Barreiro exhibió *La condenación del doctor Fausto* el jueves 3 de mayo de 1906 en el Teatro Juárez. Otro dato hasta el momento encontrado es el de la película *El carnaval de Niza*, exhibida en el Salón París en julio de 1909.⁶⁵

Otras películas exhibidas por Barreiro en la ciudad de Oaxaca, en 1909 son las que aparecen en el siguiente cuadro.

63 A pesar de que era un requisito que los empresarios entregaran los programas de sus temporadas, en el Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Oaxaca no se encuentran anexados a su respectiva acta.

64 Leal, Juan Felipe, *Cartelera del cine en México, 1906*, Vol. 2. México, Juan Pablos Editores, Voyeur, p. 200.

65 “Salón París”, *El Ideal*, Oaxaca, julio 4 de 1909, II Época, No. 14, p. 4.

Cuadro 2. Exhibiciones de la Empresa Barreiro en la ciudad de Oaxaca en 1909 (elaboración propia con base en la revisión hemerográfica)

Fecha	Películas	Lugar de exhibición
15 agosto 1909	<ul style="list-style-type: none"> ○ <i>El asesinato del duque de Guisa</i> ○ <i>La fotografía de colores</i> ○ <i>Los dos palomos</i> ○ <i>Corrida de Búfalos</i> 	Teatro Juárez
2 septiembre 1909	<ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Baile negro</i> ○ <i>Inauguración del ferrocarril internacional de Tehuantepec</i> 	Teatro Juárez
7 noviembre 1909	<ul style="list-style-type: none"> ○ <i>El asesinato del duque Enrique de Guisa</i> ○ <i>El sátiro del bosque</i> ○ <i>El cascabel</i> ○ <i>La venganza de las olas</i> ○ <i>La escarapela</i> ○ <i>Atentado contra la Luna</i> ○ <i>Astucia rateril</i> ○ <i>El milagro del collar</i> ○ <i>La sortija brasileña</i> ○ <i>Sacrificio humano</i> ○ <i>Caza a la pantera</i> ○ <i>Indefenso</i> 	Teatro Juárez

A partir de la década de los 10, los empresarios incluyen en casi todos sus anuncios las cintas a exhibir, es por ello que de estos años la información sobre éstas es muy abundante. Hacia 1910 llegan a la ciudad *Percances en un túnel*, *La suegra hace sport* y *Matrimonio trágico*. Para 1914 se estrena *Quo Vadis* y *La actual Guerra europea*. Estas cintas generaron gran conmoción en la sociedad oaxaqueña, al menos eso se observa en la manera que fue manejada la información, tanto en algunos diarios como en las sesiones de cabildo.

En la reunión de cabildo del día 19 de enero de 1914 se culpó a la empresa cinematográfica que actuaba en el Teatro Luis Mier y Terán, de engañar al público, al anunciar en su programa *La actual guerra Europea*, mientras que lo que presentó fue *Los Corresponsales de Guerra*.⁶⁶

En esa misma sesión de cabildo el Ciudadano Presidente manifestó a la corporación que por indicación del C. Gobernador del Estado se había visto precisado a contribuir con la suma de \$300.00 para dos exhibiciones cinematográficas de la notable película “Quo Vadis?”, dedicadas a los alumnos de las escuelas oficiales y clase obrera de esta ciudad: que por falta de oportunidad no había sujetado previamente a la aprobación de este ayuntamiento el gasto referido, pero que hoy lo pone en su conocimiento, solicitando se le otorgue la aprobación respectiva.⁶⁷

Por alguna razón el gobierno estatal estaba interesado en que la mencionada película fuera vista por gran parte de la población, en este caso los alumnos de las escuelas oficiales, así como la clase obrera. Aunque, posteriormente

66 AHMCO, Documentos empastados, Actas de cabildo, Libro 107, Exp. sin número, Oaxaca, 16 de octubre de 1914.

67 AHMCO, Documentos empastados, Actas de cabildo, Libro 107, Exp. sin número, Oaxaca, 19 de enero de 1914.

se suscitó una problemática con la cinta mencionada, en la sesión de cabildo del 16 de octubre de 1914, un par de síndicos discutieron el supuesto engaño del que fue objeto la sociedad oaxaqueña, por parte de la empresa cinematográfica que exhibió tal película, al presentar un film que no era el “verdadero” *Quo Vadis*.

En 1920 el periódico *Mercurio* publicó un par de anuncios en los que se aprecia lo que podrían considerarse estrategias publicitarias. El sábado 5 de junio se invita a *un gran acontecimiento en el Teatro Jesús Carranza, para admirar la película La nueva misión de Judex*.⁶⁸ Mientras que el día 8 de julio se informa de un *Acontecimiento sensacional en el Teatro Carranza [...] la proyección de la película que encierra la tragedia política que mató al Presidente Carranza*. Asimismo se menciona *la próxima exhibición de la película “La Lliga” de Federico Gamboa*.⁶⁹



Mercurio, 8 de julio de 1920, p. 4.

68 “Gran acontecimiento en el Teatro Jesús Carranza”, *Mercurio*, 5 de junio de 1920, Año I, Núm. 28, p. 4.

69 “Acontecimiento sensacional en Teatro Carranza”, *Mercurio*, 8 de julio de 1920, Año I, Núm. 56, p. 1.

De acuerdo a la información recabada hasta el momento, a partir de 1920 la ciudad de Oaxaca contaba con una buena oferta de películas en sus distintos espacios de exhibición. Para ese entonces se podía acudir al Teatro Juárez, al Jesús Carranza, al Salón Rojo, al Cine Lux y al Teatro Morelos.

En éstos se presentaron cintas como: *Viaje redondo*, protagonizada por el cómico del momento, Leopoldo Beristáin;⁷⁰ *Tabaré*, anunciada como la mejor película histórica nacional; *Los acontecimientos de los últimos días del Presidente Carranza*, que causó gran furor; *Tópicos del pasado*, presentada como la película del millón, por el costo que esta tuvo; *Una aventura de Petit*, producción oaxaqueña protagonizada por Enrique Iturribaría y la tiple Conchita de Lara, realizada por los hermanos Aragón; *Metrópolis*, anunciada como una cinta que refleja *el universo dentro de mil años*; entre muchas más.

70 Este personaje visitó, junto con su compañía de comedia, la ciudad de Oaxaca en octubre de 1923.



Mercurio, 1 de diciembre de 1929, p. 4.

Los cinematografistas

Como ocurrió en diversas partes de la república, Oaxaca contó con cinematografistas, locales y foráneos, que capturaron con sus lentes a la sociedad oaxaqueña, así como sus escenarios. Al respecto, en 2005 la Filmoteca de la UNAM, edita un DVD sobre películas filmadas en el estado de Oaxaca, entre las que se encuentran:

Las fiestas con motivo de la inauguración de la ruta de Tehuantepec”, patrocinada por la Empresa Cinematográfica Mexicana de Enrique Echániz Brust y Jorge A. Alcalde; “Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec”, filmada por los hermanos Alva; “Inauguración del Interoceánico”, exhibida en Zacatecas por Fernando Orozco, e “Inauguración del tráfico internacional de

Tehuantepec”, atribuida a Salvador Toscano Barragán, todas ellas realizadas el 23 de enero de 1907.⁷¹

El propio Sergei Eisenstein filmó el terremoto que sacudió parte del estado de Oaxaca en 1931, así como una boda tradicional en el Istmo de Tehuantepec. Al igual que Eisenstein, varias compañías de cinematógrafo, como la Fox, llegaron a la ciudad de Oaxaca a “tomar cintas [sonoras] de todos los estragos causados por el temblor...” para exhibirlas en el extranjero.⁷²

Otra cinta filmada en Oaxaca fue la de las fiestas de la raza de 1920, producida por el empresario Eusebio Montiel, empresario del Teatro Jesús Carranza; en la que de acuerdo al diario *Libertad* se registraron “las carreras de autos y bicicletas, la matinée, el jaripeo y la velada”.⁷³

Espacios de exhibición, empresarios, cinematografistas, vistas y películas forman parte del entramado histórico de la cinematografía nacional. Por ello la conformación de un estudio regional de estas características se convierte en una aportación para ir vislumbrando los procesos que dieron origen a la sociedad moderna, siempre destacando las distintas formas en que cada sociedad se apropiaba del espectáculo cinematográfico.

71 De la Vega Alfaro, Eduardo, “Realismo y folklore: Oaxaca en el cine”, en Dalton Palomo, Margarita y Loera y Chávez, Verónica (Coords.), *Historia del arte de Oaxaca. Arte contemporáneo*, Vol. III, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de la Cultura, 1997, p. 165.

72 “El desastre de Oaxaca será exhibido por varias compañías cinematográficas”.

73 “Hoy arribará a esta ciudad el filmador de las fiestas de la raza”, *Libertad*, Oaxaca, 9 de octubre de 1920, Año I, Núm. 137, p. 1.

Referencias bibliográficas

- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Expediente 153, Oaxaca, 23 de julio de 1907.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Libro 108, Expediente 115, Oaxaca, 26 de febrero de 1901.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Libro 109, Expediente 42, Oaxaca, julio de 1901.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Oaxaca, 24 de agosto de 1908.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Ayuntamiento, Oaxaca, 6 de febrero de 1908.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de cabildo, Libro 107, Expediente sin número, Oaxaca, 16 de octubre de 1914.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de cabildo, Libro 107, Expediente sin número, Oaxaca, 19 de enero de 1914.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Cabildo, Libro 117, Expediente 9, 4 de marzo de 1919.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Cabildo, Libro 80, Expediente sin número, Oaxaca, 4 de septiembre de 1901.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Cabildo, Libro 89, Expediente sin número, Oaxaca, 10 de abril de 1906.
- AHMCO, Documentos empastados, Actas de Cabildo, Libro 104, Expediente 36, 28 de octubre de 1913.
- Arrijoa Díaz-Viruell, Luis Alberto et al, *Historia gráfica del teatro Macedonio Alcalá*, Oaxaca, Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca y Honorable Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, 2009.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, “Realismo y folklore: Oaxaca en el cine”, en Dalton Palomo, Margarita y Loera y Chávez, Verónica (coords.), *Historia del arte de Oaxaca. Arte contemporáneo*, Vol. III, Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de la Cultura, 1997.
- Garner, Paul, *La Revolución en la provincia. Soberanía estatal y caudillismo serrano en Oaxaca, 1910-1920*, Oaxaca, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Leal, Juan Felipe, *Cartelera del cine en México, 1906*, Vol. 2. México, Juan Pablos Editores-Voyeur, p. 200.
- Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Puebla Secretaría de Cultura, Dirección general de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1997.

- Peredo Castro, Francisco. M., “Oaxaca y el cine: una relación centenaria”, en *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Vol. 7, Núm. 28, otoño-invierno del 2004.

Referencias hemerográficas

- “Acontecimiento sensacional en Teatro Carranza”, *Mercurio*, 8 de julio de 1920, Año I, Núm. 56, p. 1.
- “Biófono-cinematógrafo”, *Oaxaca*, Oaxaca, 21 de julio de 1901, Tomo III, Núm. 16, p. 4.
- “Del mal el menos”, *Oaxaca*, Oaxaca, 20 de agosto de 1901, Tomo III, Núm. 41, p. 2.
- “Domingo 9”, *Mercurio*, Oaxaca, 9 de marzo de 1930, Año X, Núm. 4063, p. 4.
- “El Biófono”, *Oaxaca*, Oaxaca, 23 de julio de 1901, Tomo III, Núm. 17, p. 1.
- “El Biófono”, *Oaxaca*, Oaxaca, 23 de julio de 1902, Tomo III, Núm. 17, p. 1.
- “El cinematógrafo Lumiere”, *La Voz de la Verdad*, Oaxaca, 16 de enero de 1898, Año II, Tomo II, Núm. 56, p. 3.
- “El cinematógrafo y el fonógrafo en la historia del porvenir”, *El Eco del Istmo*, Oaxaca, 10 de febrero de 1899, Tomo VIII, Núm. 47, p. 2.
- “El cinematógrafo”, *El Ferrocarril*, Oaxaca, 16 de enero de 1898, Cuarta época, Núm. 5, p. 3.
- “El desastre de Oaxaca será exhibido por varias compañías cinematográficas”
- “Gran acontecimiento en el Teatro Jesús Carranza”, *Mercurio*, 5 de junio de 1920, Año I, Núm. 28, p. 4.
- “Hoy arribará a esta ciudad el filmador de las fiestas de la raza”, *Libertad*, Oaxaca, 9 de octubre de 1920, Año I, Núm. 137, p. 1.
- “Lucido festival”, *Evolución*, Oaxaca, 8 de julio de 1923, Año II, Núm. 73, p. 3.
- “Por el Juárez”, *Oaxaca*, Oaxaca, 24 de septiembre de 1901, Tomo III, Núm. 70, p. 3.
- “Salón París”, *El Ideal*, Oaxaca, julio 4 de 1909, II Época, Núm. 14, p. 4.

Prensa, cine y poder en la última etapa de la dictadura porfirista: los reportajes de *El Diario* y el caso de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (1907), de Salvador Toscano Barragán

Eduardo de la Vega Alfaro

Como ya lo han señalado tanto Paul Garner como Isabel Bonilla Galindo, María de los Ángeles Saraiba Russel y Marcela Coronado, entre otros,⁷⁴ la inauguración formal del tramo ferro-

74 Cfr. Garner, Paul, “La Compañía Pearson y el Ferrocarril Nacional de Tehuantepec (1896-1907)”, en Romana Falcón y Raymond Buve, compiladores, *Don Porfirio Presidente...nunca omnipotente. Hallazgos, reflexiones y debates*, México, Universidad Iberoamericana, 1998, pp. 105-12, y “Sir Weet-man Pearson y el desarrollo nacional en México, 1889-1919”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, revista del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

(<http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc30/358-html>); Bonilla Galindo, Isabel, “De las imágenes a la revisión de fuentes documentales. Una propuesta para el análisis del impacto de los ferrocarriles en el Istmo de Tehuantepec”, en *Mirada ferroviaria* Núm. 2, Boletín documental, 3era. Época, pp. 16-21; Saraiba Russel, María de los Ánge-

viario de Salina Cruz, Oaxaca, a Puerto México (hoy Coatzacoalcos), Veracruz, hecho ocurrido en torno al 23 de enero de 1907, vino a significar quizá el mayor logro de la dictadura porfiriana en materia de instalación de vías férreas. Denominado como “Ferrocarril Nacional de Tehuantepec”, su línea alcanzó “una longitud de 303 kilómetros [...]. El recorrido cruza[ba] por terrenos pantanosos, donde el paludismo fue la peor amenaza para los trabajadores de la vía [y atravesaba] varios ríos [...] pero el más caudaloso, sin duda alguna, es el Coatzacoalcos, que recibe afluentes de las alturas oaxaqueñas, las cuales llevan hasta su desembocadura en el Golfo de México [...] Los sitios importantes de la ruta del Tehuano son Salina Cruz, Tehuantepec, San Jerónimo (Ixtepec) [...], Petapa, Matías Romero, Palomares, Santa Lucrecia (hoy Jesús Carranza), y, finalmente, Puerto México/La línea del Tehuantepec contaba con un ramal a Minatitlán que se encargaba de dar salida a la producción petrolera que iba al puerto de Coatzacoalcos [...]”⁷⁵

Los más remotos antecedentes de la instalación de dicho tramo ferroviario datan del 4 de noviembre de 1824 con el decreto expedido por Guadalupe Victoria, primer presidente de la República Mexicana, documento en el que ya se señalaba la posibilidad y necesidad de implementar un proyecto de comunicación interoceánica a través de la locomoción. “Como consecuencia, más de diez concesionarios y una mayor cantidad de contratistas, ingenieros y especuladores participaron en las distintas eta-

les, “Las estrategias de la modernidad: el Ferrocarril Nacional de Tehuantepec en el istmo veracruzano”, *Mirada ferroviaria* Núm. 8, Boletín documental, 3era época, pp. 3-8; Coronado, Marcela, “El Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec”, en *Salina Cruz en línea*, referencia en internet: <http://www.salinacruz enlinea.com.mex>.

75 Bonilla Galindo, Isabel, op. cit., p. 16-17.

pas de la construcción de los ferrocarriles del istmo”, sobre todo en el ramal Salina Cruz-Puerto México.⁷⁶ Finalmente, los poco más de 300 kilómetros de la mencionada vía férrea se vinieron a agregar a los alrededor de 20,000 kilómetros con los que para ese entonces contaba el país a lo largo y ancho de su territorio.⁷⁷

Tras una serie de sucesivos fracasos de la mayoría de esos concesionarios y contratistas, y debido a su larga experiencia como gran capitalista, pero también a sus muy cercanos nexos amistosos con Porfirio Díaz, correspondió a la Compañía del contratista inglés Sir Weetman Dickson Pearson la tarea de concluir la magna obra ferroviaria del istmo, que resultó el digno complemento a las inversiones que el mismo empresario británico había hecho en la modernización portuaria de Salina Cruz y de Puerto México, así como en otras ramas de la economía, destacando la explotación de petróleo a través de la Compañía Petrolera “El águila”, de la que sería principal accionista hasta 1912, fecha en que la prudencia y su instinto y olfato de clase lo llevaron a vender dicha empresa para comenzar a desplazarse a otros lugares menos conflictivos, no sin an-

76 Cfr. Connolly, Pirsilia, *El contratista de don Porfirio. Obras públicas, deuda y desarrollo desigual*, México, El Colegio de Michoacán-UAM Azcapotzalco-Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 116-120, referida por Isabel Bonilla Galindo en op. cit., p. 17.

77 Según la apreciación de Adolfo Gilly (en *La revolución interrumpida*, México, Ediciones El Caballito, 1971, p. 16), “[...] Uno de los rasgos más típicos [del] desarrollo capitalista [en México durante el porfiriat] fue la construcción de la red ferroviaria. Hasta 1875 se habían construido 578 kilómetros de vías. Al final del gobierno de Porfirio Díaz, en 1910, la extensión de la red superaba los 20,000 kilómetros [...]”. Otras fuentes (Cfr. VV.AA, *Nueva historia mínima de México*, México D. F., El Colegio de México, 2004, p. 210) afirman que en ese año el total del trazo de vías férreas en el país ascendía a 18,280 kilómetros.

tes haber sido uno de los capitalistas extranjeros que parece haber apoyado con mayor vehemencia (y, por supuesto, con mucho dinero), el golpe de Estado encabezado por Victoriano Huerta, Félix Díaz y Manuel Mondragón, cuartelazo que derrocó al gobierno legítimo de Francisco I. Madero. Por lo demás, fue bien sabido en esa época que los lazos de amistad entre el dictador y Pearson sirvieron para compensar, en alguna medida, la avalancha de capital estadounidense en la rama ferroviaria (que en esos momentos ascendía a más del 60%) e incluyeron el hecho de que, en palabras de Paul Garner, Porfirio Díaz hijo “fue uno de los directores de la compañía S. Pearson & Son Sucesores, la compañía encargada de las obras del Ferrocarril Nacional de Tehuantepec”.⁷⁸ De ello se desprende un marcado interés por parte del político oaxaqueño en la culminación de la obra lo antes posible no sólo para el supuesto beneficio del país sino para consolidar los intereses materiales de sus familiares más cercanos. Así que cuando, finalmente, la comitiva encabezada por el mismísimo Díaz presenció las ceremonias que dieron por inauguradas las actividades del Ferrocarril Nacional de Tehuantepec, pareció haberse vuelto realidad un sueño que había sido acariciado durante poco menos de un siglo y que consistía en que México contara con un medio rápido y seguro que permitiera transportar por tierra todo tipo de mercancías de la costa del Pacífico a la del Atlántico, y viceversa.

Sin embargo, aquel sueño había adquirido, al menos en algunos momentos, tintes de pesadilla para sus principales promotores. Como señala Marcela Coronado, “desde el inicio de su construcción [el Ferrocarril del Istmo de

78 Garner, Paul, “Sir Weetman Pearson y el desarrollo nacional en México, 1889-1919”, op. cit, p. 10.

Tehuantepec implicó] de forma inmediata la explotación explotadora de bosques de madera tropical, que fueron arrasados para proveer durmientes a las vías del ferrocarril, y leña como combustible [...]. Pero sobre todo, la construcción del Ferrocarril Transístmico implicó desde el inicio de su construcción despojo y acaparamiento de tierras a costa de las comunidades indígenas. En 1879, 1880 y 1884, desde el Istmo oaxaqueño hasta el veracruzano, a lo largo de la ruta ferroviaria, se produjeron diversos conflictos agrarios entre comunidades indígenas y empresas que construían el ferrocarril [algunos de los cuales se conjugaron con las terribles epidemias de paludismo, cólera y fiebre amarilla que en 1893, 1899 y 1906 devastaron esa misma región].⁷⁹ Para septiembre de 1906 [en respuesta a toda esa oprobiosa situación] en la zona norte del Istmo oaxaqueño y el sur de Veracruz, pueblos indígenas abrazaron la proclama magonista del Partido Liberal Mexicano para levantarse en armas y luchar contra el despojo de las tierras. En esa zona se había registrado el acaparamiento de 130 mil hectáreas a costa de comunidades indígenas por [don Manuel] Romero Rubio. Las tierras acaparadas fueron posteriormente vendidas a [Weetman] Pearson”.⁸⁰ Uno de los magonistas que encabezaron las rebeliones en aquella zona fue Hilario Carlos Salas Rivera, amigo y correligionario de los hermanos oaxaqueños Ricardo y Enrique Flores Magón; los indígenas rebeldes fueron ferozmente reprimidos y buena parte de ellos remitidos al tenebroso Castillo de San Juan de

79 Sobre ese aspecto de tipo sanitario véase: Reina, Leticia, “Población y epidemias en el istmo de Tehuantepec”, referencia en internet: www.ciesas.edu.mx/desacatos/01%20Indexado/Esquinas-4pdf

80 Serrano, Marcela, “El Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec”, en “Salina Cruz en línea”. Ref. en internet, <http://www.salinacruz.enlinez.com.mex.>, p.1.

Ulúa, una de las peores cárceles políticas porfirianas, pero ello no fue obstáculo para que, antes y después de la inauguración de la ruta ferrocarrilera, ocurrieran una serie de actos de sabotaje contra las vías férreas, sobre todo en la parte oaxaqueña del istmo, mismos “que nos indican redes de resistencia de baja intensidad de los campesinos zapotecas contra la prepotencia e impunidad de las empresas ferroviarias y el paso del ferrocarril”.⁸¹ Esos actos de resistencia coincidieron a su vez con el estallido de las huelgas y rebeliones de obreros textiles en Puebla, Tlaxcala y Río Blanco, poblado del estado de Veracruz, lo que después de varios conflictos obrero-patronales motivó que el 5 de enero de 1907, unas semanas antes de la inauguración de la ruta férrea del “Tehuano”, el gobierno de Díaz decretara el laudo presidencial que negaba el derecho de organización nacional de los proletarios del ramo textil, lo que provocó un franco rechazo de ellos a esas medidas y una cruenta represión contra los huelguistas de la fábrica de ese pueblo veracruzano y el consecuente fusilamiento de los magonistas Rafael Moreno y Manuel Juárez, dos de los principales líderes de ese movimiento.⁸² En tal sentido, los grandes festejos realizados en torno a la inauguración de la vía férrea Salina Cruz-Puerto México debieron ser aprovechados para tratar de diluir hasta donde fuera posible los terribles acontecimientos que habían estallado en Río Blanco y sus alrededores.

81 Ibid.

82 Un buen y muy documentado análisis de lo ocurrido en aquella región hacia principios de 1907 puede encontrarse en: Hernández, Salvador, “Tiempos libertarios. El magonismo en México: Cananea, Río Blanco y Baja California”, en Cardoso, Ciro, et al, *La clase obrera en la Historia de México*, Vol. 3, *De la dictadura porfirista a los tiempos libertarios*, México, Siglo XXI Editores-UNAM, pp. 139-186.

Por obvias razones, desde el 22 de enero de 1907, diversos diarios editados en la ciudad de México dieron cuenta de los acontecimientos en torno a la inminente inauguración del “Tehuano”. Uno de tales órganos de difusión fue precisamente *El Diario*, dirigido por el entonces diputado porfirista Juan Sánchez Azcona, periódico que había iniciado sus actividades aproximadamente un año antes y que dedicó durante 7 días seguidos (del 22 al 28 de enero) cuando menos una nota de primera o segunda planas a dar cabal cuenta acerca de aquellos sucesos.



Llegada del tren presidencial en la *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907).

Y por supuesto que la susodicha inauguración fue objeto de la atención de algunos de los principales cineastas mexicanos de la época. En su *Filmografía del cine mudo mexicano 1906-1920* (México, UNAM, 1986, pp. 39-41), Aurelio de los Reyes consignó al menos cuatro películas realizadas en torno a ese hecho histórico: *Las fiestas con motivo*

de la inauguración de la ruta de Tehuantepec, patrocinada por la Empresa Cinematográfica Mexicana de Enrique Echániz Brust y Jorge A. Alcalde (al parecer, esta cinta, u otra derivada de ella, también fue conocida con el título de *14 vistas tomadas en la vía del ferrocarril de Tehuantepec*); *Inauguración del tráfico internacional por el istmo de Tehuantepec*, tomada y exhibida por los hermanos Alva en el mes de febrero de 1907; *Inauguración del interoceánico*, exhibida por Fernando Orozco en Zacatecas durante el mismo mes de marzo; e *Inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec*, también conocida como *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec*, presentada por la empresa de Salvador Toscano Barragán en el Teatro Calderón de la misma Zacatecas a partir del domingo 7 de abril.⁸³

Gracias a las indagaciones de Ángel Miquel (Cfr. *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara, et al, 1997, pp. 41-42 y 109-110, y *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, CD Rom editado por

83 Por su parte, en *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910* (México, UNAM, 1993, pp. 85-86) y *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México* (México, UNAM, 1994, p. 205), Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores apuntan que la película de Toscano se exhibió durante la tercera semana de abril de 1907 en el mismo Teatro Calderón de Zacatecas, ello en base a la información contenida en *El Correo de Zacatecas*, p. 2. Es posible que se trate de la noticia de una reposición de *Inauguración del tráfico internacional...*, toda vez que en un cartel fechado el 14 de ese mismo mes la cinta no se mencionaba. En dicho diario zacatecano se decía que: “Toca a su fin en el Teatro Calderón la temporada cinematográfica que con su brillante éxito ha sostenido la Empresa del Sr. Salvador Toscano, acreditada como una de las mejores que recorren el país. Vistas modernas y de actualidad son muchas de las estrenadas durante la semana pasada, descollando entre todas ellas las interesantísimas de la Inauguración del Tráfico Internacional de Tehuantepec, la cual vista ha valido un verdadero triunfo a esta Empresa”.

la Fundación Carmen Toscano, México, 2003), sabemos que, hacia fines de diciembre de 1906, el gran pionero jalisciense anunció en un programa lo siguiente: “Deseando la Empresa presentar siempre las últimas novedades en todo asunto de interés, ha logrado obtener del Supremo Gobierno la concesión oficial para tomar vistas de las importantes ceremonias con que se efectuará la inauguración del tráfico internacional del istmo de Tehuantepec”. Como es fácil advertir, las últimas palabras de ese pequeño texto ya anunciaban el título que Toscano pondrían a la cinta. Por una carta enviada a su madre, doña Refugio Barragán, documento fechado el 20 de enero de 1907, hay constancia de que Salvador Toscano partió de la capital del país ese mismo día rumbo a Tehuantepec con la idea de filmar los principales acontecimientos en torno a la inauguración. El pionero informó a su progenitora: “Te dirijo esta para hacerte saber que esta noche marché para el Istmo, pues como no me dieron siempre invitación sino un pase para el tren de pasajeros, necesito adelantarme unas horas para llegar antes que la comitiva. Esto se debió a que ya estaban repartidas todas las camas de los trenes Pullmans y no pude por eso ir en el tren Oficial, pero esto sólo es hasta Santa Lucrecia, pues ya allí me incorporaré a la comitiva [...]. Creo que para fines de semana volveremos”.⁸⁴ Por el contenido de esa misiva se puede inferir que Toscano tenía cierta influencia en el círculo cercano a Díaz, pero que en aquella ocasión, debido a la gran demanda de espacios en el tren oficial, tuvo que modificar el itinerario que ya tenía planeado con anterioridad.

84 Correspondencia de Salvador Toscano, Carta Núm. 28, Archivo Toscano, Filmoteca de la UNAM.

En otra carta, también dirigida a su madre, pero fechada en Guadalajara el 7 de marzo de 1907, Toscano le informó que había vuelto a exhibir películas en el Teatro Degollado “pero sólo los domingos y lunes, el domingo en la tarde con [la película sobre] Tehuantepec, se hizo una entrada de \$340.00. Encargué la vista de [Jorge] Alcalde y con ella y la mía, que reforcé [sic] aquí tomando los pedazos buenos, hice una vista que dura media hora y que gustó mucho. Te acompañó un número del *Regional* para que veas lo que dice.”⁸⁵ La edición del 6 de marzo de 1907 de *El Regional. Diario católico*, órgano dirigido y editado por Daniel Acosta (Sección Información, p.2), que seguramente fue el remitido a doña Refugio Barragán, señalaba que: “Se ha empezado a exhibir en el Salón ‘Olimpia’ la serie de vistas tanto fijas como en movimiento, referentes al trayecto que recorre el ferrocarril de Tehuantepec, así como todas aquellas que se relacionan con la inauguración de ese importante ramal, celebrada por el Sr. Presidente de la República; esas vistas están llamando la atención del público, tanto porque el acto en sí de esa inauguración fue notable, cuanto a que los lugares a que se refieren son muy pintorescos por la fecunda vegetación de aquella parte del país/ Anoche se empezaron a exhibir las vistas en movimiento referentes al arribo del Sr. Gobernador Coronel [Miguel Ahumada], así como a la gran cabalgata de charros verificada el día primero del actual con motivo de la toma de posesión del Gobierno del Estado/ La empresa del Sr. [Salvador] Toscano exhibirá próximamente, de preferencia durante la Semana Santa, vistas muy hermosas referentes a la Pasión de Jesús, así como a otros muchos asuntos religiosos”.

85 Correspondencia de Salvador Toscano, Carta Núm. 33, Archivo Toscano, Filmoteca de la UNAM.

Cabe aclarar que por esas fechas el Salón Olimpia era otro de los espacios en los que Toscano exhibía todo género de vistas, de donde se puede deducir que también ahí mostró la cinta sobre la inauguración del tramo ferroviario Salina Cruz-Puerto México. Es más, las respectivas ediciones del semanario *Jalisco Mercantil* publicadas el 10 y el 31 de marzo de 1907 en sus secciones de espectáculos anunciaron que en dicha sala se exhibían “Hermosas vistas cinematográficas del viaje del Sr. Presidente de la República a Salina Cruz, muy aplaudidas”. Ello quería decir que *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* siguió siendo explotada con éxito al menos durante todo ese mes, antes de que Antonio F. Ocañas, el entonces reciente socio y colaborador de Toscano partiera rumbo a Colima y Zacatecas, donde, como ya apuntamos, la obra fílmica fue exhibida.

Otro asunto que llama la atención es que, pese a que parece no haber registro que lo confirme, resulta muy probable que Toscano haya sido el realizador de las imágenes fílmicas de las fiestas de la toma de posesión del militar Miguel Ahumada, quien el 1 de marzo de 1907 había asumido por segunda ocasión, con grandes fiestas y celebraciones de por medio, el gobierno del estado de Jalisco, cargo que dejaría el 25 de enero de 1911. Quizá la presentación de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* en Guadalajara debió parte de su éxito al hecho de que hizo eco a los logros económicos de la dictadura porfirista, de la que Ahumada era el representante a nivel estatal y local. Por lo demás, la anunciada exhibición de películas de tema religioso durante los “Días Santos” es, entre otras cosas, un claro índice del

olfato comercial del pionero jalisciense, característica que compartía con otros de sus colegas.⁸⁶

La carta enviada por Toscano a su madre y las notas aparecidas en los diarios locales nos permiten inferir que *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* se exhibió en el Teatro Degollado de Guadalajara y en el Cine Olimpia antes que en el Calderón de Zacatecas y que el tipo de prácticas de compraventa e intercambio de materiales fílmicos debió ser muy común en esa época, lo que nos lleva a plantear desde aquí la necesidad de, debate mediante, ir dejando en claro la posibilidad de que en todo caso podamos atribuir la autoría de esas películas dependiendo de quien las editó, es decir, les dio sentido final en la moviola, y no tanto a quien las filmó. Y lo que esa carta también demuestra es que, para esas fechas, Toscano (Guadalajara, 24 de marzo de 1872-México, 14 de abril de 1947) ya había acumulado una amplia experiencia cinematográfica, iniciada desde 1898, y estaba convertido en uno de los productores, realizadores y exhibidores fílmicos mexicanos de mayor prestigio, al lado de los hermanos Alva, Enrique Echániz Brust, Jorge Alcalde, Enrique Rosas, Carlos Mongrand, Gonzalo T. Cervantes, Felipe de Jesús Haro y algunos más.

Por lo dicho hasta aquí, no es tan descabellado afirmar que el acto inaugural de la magna empresa ferroviaria

86 Acorde con la información contenida en: Leal, Juan Felipe, et al, *Cartelera de cine en México, 1905*, México, J.P-Voyeur, 2006, y *Cartelera de cine en México, 1906: Segunda parte*, México, JP-Voyeur, 2007, en esos años Toscano y sus socios venían exhibiendo películas como *La vida y la pasión de Jesucristo* (Ferdinand Zecca, 1902), *Muerte del Papa León XIII* (Lucien Nonguet, 1903) y *Advenimiento de Pío X* (Lucien Nonguet, 1903). Lo más probable es que esos hayan sido algunos de los títulos exhibidos por la empresa de Toscano en Guadalajara a lo largo de la Semana Santa de 1907.

porfirista fue uno de los hechos más registrados por las cámaras de varios de nuestros brillantes pioneros filmicos, quienes, acaso por censura, autocensura, desdén o una combinación de estos tres factores, no se habían atrevido a filmar la serie de huelgas, revueltas y levantamientos ocurridos desde junio de 1906 en Cananea, Sonora; Ciudad Jiménez, Chihuahua o Río Blanco, Veracruz, y en la extensa zona del corredor Oaxaca-Veracruz durante la última fase de construcción del Ferrocarril Transístmico, precisamente. Como sabemos, todas esas formas de rebelión contra la dictadura encabezada por don Porfirio Díaz son consideradas por una corriente de la historiografía como precursoras de la revolución liberal que estallaría unos años después. En otras palabras, a los personajes dedicados desde 1897 a filmar las diversas manifestaciones del “sueño porfiriano” esas rebeliones parecieron pasarles de noche o no interesarles lo suficiente como para afanarse en registrarlas: no hay duda de que eran positivistas, es decir, dados a considerar que la cámara cinematográfica podía registrar la realidad por el simple hecho de filmar, pero, al menos hasta ese momento, no mostraban otro tipo de preferencias políticas que aquellas que fueran acordes con el régimen dictatorial encabezado por Díaz o por lo menos que no lo cuestionaran.

II

Lo que el trabajo que aquí exponemos intenta desarrollar es un estudio comparativo de las diversas pero también complementarias formas en que el periodismo y el cine de la última etapa de la era porfiriana cubrieron la inauguración de las actividades formales del “Tehuano”, para lo cual contamos con tres fuentes de primera mano: la ya

mencionada serie de artículos aparecidos en *El Diario* del 22 al 28 de enero de 1907, el programa de mano con que se difundió *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec*⁸⁷ y una versión de la película filmada y editada por Toscano, que desde hace tiempo obra en poder de la Filmoteca de UNAM, ello gracias a una donación proveniente del British Film Institute (BFI). A reserva de ahondar más en el caso, suponemos que esa copia cinematográfica provenía a su vez del Archivo o Colección Pearson previamente donado al Museo de la Ciencia de Londres, donde al parecer se le catalogó con el título de *Tehuantepec Railway*. Mientras encontramos documentos probatorios que lo avalen, habrá que suponer, entonces, que Weetman D. Pearson se llevó a Inglaterra una copia de la película realizada y exhibida por Toscano (aún no sabemos si el magnate inglés participó en la producción del filme, compró dicha copia o le fue regalada por su gran amigo Porfirio Díaz o por el mismo Toscano), y él mismo o alguno de sus deudos donó la cinta al mencionado museo londinense junto con muchos otros materiales de su pertenencia. Es probable que, con el paso del tiempo, la película comenzara a degradarse (lo que se tradujo en la destrucción de varios fragmentos), hecho que motivó su eventual donación al BFI, de donde finalmente pasó a la Filmoteca de la UNAM. Entre otras cosas, ese cotejo de fuentes permite esclarecer de qué manera y hasta qué punto la prensa y el cine de la época sirvieron a los afanes de la dictadura porfirista para consolidarse todavía más en el poder a partir y a través de la idea que ese gobierno era el mejor garante de la paz que tanto

87 Una reproducción de ese cartel está incluido en: Miquel, Ángel, *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, CD Rom editado por la Fundación Carmen Toscano, México, 2003.

requería el país para poder integrarse plenamente al concierto de las naciones progresistas y avanzadas.



Porfirio Díaz y su comitiva en *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907).

“Desde mucho antes de las 8 de la mañana, hora fijada para la partida del tren de invitados, para concurrir a la solmene y trascendental inauguración del tráfico internacional, por el ferrocarril de Tehuantepec, empezó a notarse en la estación que en Buenavista tiene el Ferrocarril Mexicano, gran animación y movimiento. Los andenes veíanse llenos de excursionistas, así como de los empleados de los *express* y de mozos y lacayos que conducían o cuidaban la conducción de los equipajes de las personas que iban a partir [...]”. Así iniciaba su primera crónica el periodista anónimo que cubrió para *El Diario* los detalles y pormenores del acto inaugural del importante tramo ferroviario. Más adelante la nota apuntaba que el carro *Winton*, “destinado a los representantes de la Prensa”, fue ocupado por “Paul Hudson, Gerente de *The Mexican He-*

rald, licenciado Victoriano Agüeros, Director de *El Tiempo*; Manuel Octavio Ramos, de *El País*; Francisco Camacho, de *El Popular*; Filomeno Mata, de *El Diario del Hogar*; J. Humphrey, Ignacio de Icaza, J. L. Regagnon, J. Carson, J. V. Soriano, Manuel de la Torre, de *El Imparcial*; Ernesto T. Simondetti, Carlos de Fornaro y Fadrique [sic] López, representantes de *El Diario*, y varios fotógrafos [...]”. Cabe mencionar que dicha nómina incluía a buena parte de los periodistas más destacados de aquel momento, incluido a Filomeno Mata, quien desde 1887 había convertido a *El Diario del Hogar*, fundado por él mismo seis años atrás, en la tribuna más combatiente y opositora tanto al régimen de Díaz como a la fraudulenta mecánica electoral que le permitía reelegirse cada determinado lapso. En otras palabras, la inauguración del tráfico ferroviario del istmo de Tehuantepec convocó a todos los sectores de la prensa, incluida la que se destacaba por su carácter no oficial o contestatario.⁸⁸

Otro bloque informativo dio cuenta de la gran cantidad de figuras políticas, diplomáticas, empresariales y militares que acompañaron a don Porfirio Díaz en aquel “anhelado” viaje; entre los mencionados destacaron José Yves Limantour, Ministro de Hacienda; Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública; Manuel González Cosío, Ministro de Guerra; Guillermo de Landa y Escandón; Gobernador del Distrito Federal;⁸⁹ David E. Thompson,

88 Sin duda que es necesario complementar el presente estudio con una inmersión en las crónicas publicadas por Mata en *El Diario del Hogar*, tarea que queda pendiente para otra ocasión.

89 Se hace necesario recordar aquí que, hacia principios de 1907, la elite porfiriana estaba dividida y confrontada entre “reyistas” (simpatizantes y seguidores de Bernardo Reyes, representante de los viejos liberales y en ese entonces gobernador de Nuevo León) y “científicos”, encabezados por José Yves Limantour, el poderoso Ministro de Ha-

Embajador de los Estados Unidos; Reginald Toser, representante del gobierno inglés, y, por supuesto, Sir Weetman D. Pearson. Despedidos con salvas de cañones y al compás de las notas del Himno Nacional, los carros de ferrocarril recorrieron un primer tramo que incluyó, entre otros, los poblados de Tepexpan, Apam, Apizaco, Huamantla, Cumbres de Maltrata, Orizaba, Santa Rosa, Córdoba y Cuichapa, donde los carros se detuvieron para que los “ilustres” viajeros pudieran pernoctar. Según la crónica, en todos esos sitios las autoridades y pueblo en general saludaron con gran entusiasmo el paso de la comitiva presidencial rumbo a Salina Cruz. No deja de llamar la atención que hasta un grupo de obreros de Río Blanco, donde, como ya anotamos, poco antes había estallado una de las rebeliones proletarias más intensas y de mayor resonancia en la historia moderna del país, haya formado parte del comité de recepción organizado en Orizaba para dar la bienvenida al tan admirado como odiado dictador. Cuando menos eso era lo que señalaba el artículo, lo cual mueve a pensar que en todo caso se trataba de un grupo de representantes del sector menos radical de los trabajadores y que incluso hasta pudo ser “acarreado” para estar presente en ese acto y de esta forma dar a entender que todo había vuelto a la calma en aquella turbulenta región luego de la masacre ocurrida el lunes 7 de enero de ese mismo año. Tal primera nota estuvo ilustrada con imágenes de la estación de Buenavista; del mismísimo Porfirio Díaz tanto al momento de llegar a dicha estación, como al de su partida en tren; de don Justo Sierra, de don Guillermo de Landa y Escandón,

cienda. Tres años antes, al imponer a Ramón Corral como Vicepresidente de la República, Díaz había inclinado la balanza a favor de “los científicos”, lo que de inmediato se tradujo en una agudización del conflicto entre ambos bandos.

y de un grupo de militares encabezado por don Rosalino Martínez, Subsecretario de Guerra.

La segunda nota, aparecida en *El Diario* el 23 de enero de 1907 y remitida un día antes desde Santa Lucrecia, Municipio de Vega de la Torre, Veracruz, puso énfasis en la trayectoria del convoy a su paso por el poblado de Tierra Blanca, en ese mismo estado, donde, en un momento dado, los lugareños vitorearon al gobernador Teodoro A. Dehesa y al dictador Díaz con gritos de “¡Viva el Héroe del 2 de Abril!” y “¡Viva el Héroe de la Paz!”⁹⁰ La crónica señaló también las “exquisitas atenciones” de que fueron objeto los periodistas por parte del ingeniero John Brody, representante personal de Weetman Pearson; hizo notar que “Durante todo el camino se han sacado numerosas vistas cinematográficas de los acontecimientos y pasos [sic] más notables, cuyas vistas formarán un verdadero álbum de tan interesante acontecimiento”, y reportó que entre los kilómetros 273 y 274 de la vía férrea “pudimos ver un tren de carga, compuesto de dos furgones y una máquina volcados a un lado de la vía; por lo demás, no ha habido contratiempo y caminamos con toda seguridad”.

Con el encabezado “El Señor Presidente inaugura con toda solemnidad la vía del Ferrocarril Transcontinental de Tehuantepec”, *El Diario* del 24 de enero dedicó buena parte de la primera plana a dar noticia del acontecimien-

90 Una aclaración obligada: Teodoro A. Dehesa, gobernador porfirista de Veracruz, era otro de los viejos liberales afines a Bernardo Reyes y por tanto opositores a la “científicos” e incluso se le llegó a mencionar como posible candidato a la vicepresidencia de la República; semanas antes había jugado un papel de plena subordinación a los dictados de Díaz durante la masacre contra la rebelión proletaria de Río Blanco que años después trataría de justificar culpando de ello a las maniobras políticas de José Yves Limantour. Cfr. Sodí de Pallares, María Elena, *Teodoro A. Dehesa: una época y un hombre*, México, Editorial Citlaltépetl, 1959, p. 199 y ss.

to. La crónica aparecida ese día destacó las clamorosas recepciones de que fue objeto el Presidente a su paso por Rincón Antonio, San Jerónimo y Tehuantepec, así como el arribo de Díaz y su comitiva a Salina Cruz; un día antes había llegado al mismo puerto el vapor *Arisonia* (sic por *Arizonian*). La nota resaltó que “El tren presidencial hizo parada junto a la reja que circunda a la estación; y en aquellos momentos los disparos de ordenanza de artillería que de esa capital [del estado de Oaxaca] vino, saludaron la feliz llegada del señor Presidente al puerto, cuyas importantes obras se van a inaugurar. Las tropas del 25º Batallón de Infantería hicieron los honores correspondientes/ La reja que cierra la puerta de la estación, estaba atada con un lazo con un listón tricolor. Arriba de la reja se leía: “El comercio del mundo: ¡Viva México!” El señor Secretario de Comunicaciones [Ingeniero Leandro Fernández] entregó al Presidente, en los momentos en que éste llegaba ante la reja, un cuchillo de plata, con el que el Primer Magistrado cortó la cinta, conservando él la mitad y entregando la otra parte al señor Pearson. Estaban en la estación, esperando la llegada del señor Presidente, el señor General [Manuel] Mondragón, Jefe de la Comisión Eaquitativa [sic], compuesta de ocho Tenientes de Artillería del Colegio Militar y de otros ocho ingenieros militares más, la cual comisión fue encargada de levantar los planos de las obras de defensa del puerto [...]. El señor Presidente volvió a bordo del tren, dirigiéndose al muelle [donde] hizo una señal, e inmediatamente, en medio de delirantes aplausos de la multitud, la poderosa grúa inclinó su enorme brazo sobre el vapor tomando la primera parte de la carga destinada a ser transportada a través del istmo por el Ferrocarril de Tehuantepec. Fueron muy precisos los movimientos; la grúa dejó la carga sobre una plataforma, la que la condujo inmediatamente al furgón

marcado con el número 2,499. Durante las maniobras, el señor Presidente hizo algunas indicaciones para facilitarlas [...]”.

Otra parte de la reseña sintetizó el discurso, dicho originalmente en inglés por Weetman Perason, y la correspondiente respuesta de Díaz. Entre otras cosas, el magnate británico dijo: “Cuando vuestro Gobierno, señor General Díaz, resolvió emprender la gigantesca obra para cuya inauguración estamos hoy aquí, obtuve el honor de ser escogido como instrumento para ejecutar una obra de tal magnitud a la cual se oponían dificultades de importancia internacional. [...] Después de siete años de trabajos, ambos puertos y el ferrocarril, están hoy concluidos para poder despachar el primer cargamento en el tráfico internacional y que fue objeto para el cual se destinaron estas obras desde el principio [...]. Durante los primeros años [de la construcción], la empresa tenía que manifestarse agradecida cuando no pasaba siquiera un día sin que tropezara con dificultades y contratiempos inesperados, dificultades que son inherentes a toda gran obra de este género en las regiones tropicales, y sólo después de sufrir grandes penalidades y arrostrar sacrificios personales a los que nos sometimos con gusto y paciencia y poniendo en juego la energía a la que ha servido de glorioso ejemplo, vuestra gran carrera, señor General Díaz, se ha logrado obtener los resultados que aquí vemos [...]”.

Aunque no fuera tan explícito, con “los contratiempos inesperados” el empresario seguramente se refería, también, a la abierta oposición a la magna obra por parte de los grupos indígenas encabezados por el anarquista Higinio Salas. En su respuesta, Díaz aludió a la estancia del Barón de Humboldt en Tehuantepec y “al augurio que este ilustre sabio hizo acerca del porvenir reservado al Istmo” y por supuesto elogió “la energía, inteligencia y

prestigio que el señor Pearson puso para terminar la construcción. Yo conozco su valor en esta región en varios periodos de mi vida, ahora que después de medio siglo veo terminada esta obra de tanta importancia”. En el discurso del dictador se pudo leer entre líneas su muy particular interés por llevar el progreso a su natal Oaxaca a través de la hazaña de ingeniería que implicó el trazo ferroviario.

Otro de los aspectos de la inauguración lo constituyó el traslado del Presidente y su comitiva rumbo a la dársena del puerto, “deteniéndose bajo la grúa número cinco, que fue la destinada para hacer el primer movimiento de desembarco de descarga de mercancías. Se encontraba anclado el barco ‘*Arizonian*’, un vapor de carga de enormes proporciones; su capacidad es de doce mil toneladas y tiene treinta pies de calado. El *Arizonian* contenía diez mil cuatrocientas toneladas de mercancías y estaba empavesado hasta el tope”. La nota también dio a conocer que en el puerto oaxaqueño se encontraban anclados “los vapores japoneses *Manzu-Maru* y *Manchuria*, que trajeron mil novecientos cincuenta chinos [...] contratados para trabajar en la continuación de las obras”, para quienes estaban destinadas las barracas que, inspeccionadas por Díaz, sirvieron para encerrarlos “durante un periodo de once días”, tiempo que estuvieron en observación “para evitar la importación de enfermedades contagiosas”. Por último, se informó que “Todo el puerto presenta un brillantísimo aspecto; las casas pertenecientes al señor Pearson están iluminadas profusamente; el entusiasmo en las calles es indescriptible; en muchas casas se han organizado diferentes reuniones íntimas para esta noche; y las muchedumbres que se encuentran en la Estación aplauden entusiasmadas y vitorean con delirio las salidas de los trenes, que empiezan a dejar la localidad a las siete y treinta y

cinco de la tarde. Vamos rumbo a Tehuantepec, a donde seguramente llegaremos en una hora”.

El 25 de enero *El Diario* reseñó algunos pormenores de la recepción que se ofreció a las personalidades en Tehuantepec, lo que incluyó el baile de la típica “Zandunga” y la presencia de “las señoritas que concurrieron que vestían el traje de ‘Tehuanas’. La reunión, que fue muy agradable, terminó a las tres y media de la mañana de hoy [...]”. Al día siguiente dio principio el traslado de la comitiva rumbo a Coatzacoalcos para concluir la ceremonia de inauguración del trazo ferroviario. Como parte de esa trayectoria, Díaz visitó los talleres de mecánicos de reparación de “material rodante del ferrocarril” instalados en el poblado de Rincón Antonio, hoy Matías Romero, Oaxaca. El cronista destacó también haber conocido y entrevistado a doña Petrona Esteva y doña María Nicolasa López, dos ancianas que otrora habían participado al lado de Porfirio Díaz en los combates contra los invasores franceses y concluyó ese fragmento con la siguiente frase, abiertamente laudatoria: “El tren silbó anunciando la hora de la salida, y, entonces, dando mi adiós a las dos viejecitas, entré a mi carro y medité en aquellas épocas en que la guerra llenaba de sangre el suelo patrio: la comparé con el presente, en la que el sudor bendito recunda [sic] los campos labrantíos, y mirando hacia atrás, allá a donde se miraba una de humo que anunciaba la presencia del tren presidencial, dije ‘Bendita paz’ [...]”. La nota, ilustrada con una imagen del puente ferroviario del Cañón de Chivela, informó también de la visita de Díaz a un hospital ambulante instalado en Santa Lucrecia para atender a los enfermos de fiebre amarilla y detalló el resto del itinerario rumbo a Coatzacoalcos.

La edición de *El Diario* aparecida el 26 de enero hizo énfasis en el “lamentable incidente” que consistió en que

una de las piezas de artillería disparadas como parte de los festejos de recepción a la comitiva presidencial en el poblado de Jáltipan, Veracruz, hizo blanco en la persona de un tal Manuel Martínez, quien quedó gravemente herido (otra nota publicada días después señaló que era muy seguro que el hombre hubiera fallecido). El texto hizo una reseña del arribo de Porfirio Díaz a Coatzacoalcos, donde le fue entregada “una artística llave de plata”, así como los detalles de la ceremonia en la que el mandatario rompió “los sellos que colocó para cerrar las puertas del furgón de carga marcado con el número 2,499, que, como oportunamente [se dijo] fue el carro en donde en Salina Cruz se colocaron las primeras mercancías desembarcadas. Tras esto ascendió al [barco] *Lewis Luckenbach*, sirviéndose de la escala que se había tendido, y tras el señor Presidente subieron los señores representantes de [los periódicos] *El Ferrocarril* y *El Diario*. Ninguna otra persona pudo visitar al buque, porque una descompostura que sufrió la escala lo impidió [...]. Una vez que se hubo visitado el hermoso barco regresamos al muelle en el que algunos periodistas que luego se tienen por bien informados, ansiosamente nos preguntaron por lo que presenciamos en el *Lewis Luckenbach* [...]”. La nota reparó en fragmentos del elogioso discurso de bienvenida por parte de Manuel Santibáñez, jefe político de Coatzacoalcos (“La consolidación de la paz, la implantación de la verdadera economía política, y la reivindicación de la honorabilidad internacional de la República, que son los puntos cardinales de vuestra labor asombrosa, constituyen, cada uno por separado, un título pleno para vivir eternamente en la historia de América. Pero todos esos triunfos, no obstante su importancia trascendental, apenas resisten una comparación con la magna obra que habéis venido a inaugurar hoy: -la del Ferrocarril interoceánico, como vía de comunicación

mundial”); en difundir la noticia de que Emilio Pimentel, gobernador de Oaxaca, se estaba recuperando de la enfermedad que no le permitió acompañar a Díaz al acto inaugural, y en comentar sobre los banquetes ofrecidos a Weetman Pearson en el buque inglés *Dictador* y a varios periodistas en el hotel *Polo Norte*. Los últimos aspectos de importancia que reseñó la mencionada nota fueron, por una parte, detalles del paseo en el mar emprendido por Díaz y su comitiva (Pearson incluido) en el yate *Berly*, mientras que los representantes de la prensa lo hicieron en el vapor *Roberto Núñez* (que se internó hasta cerca de la Boca de Tierra Nueva) y, por la otra, el adelanto de la inminente construcción de otros cuatro muelles más en la zona portuaria. Además, se anunciaban que ese día la Casa Pearson & Son donaría el vapor *Roberto Núñez* a la compañía ferrocarrilera de Tehuantepec y que todo estaba listo para el retorno de los distinguidos visitantes a la capital del país.



Escena del mercado en *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907).

De la respectiva nota publicada en *El Diario* el 27 de enero, misma que proporcionaba algunos detalles de la trayectoria de vuelta de la comitiva presidencial de Coatzacoalcos rumbo a la ciudad de México, vale la pena destacar el fragmento que señala que: “Cuando cruzábamos el soberbio y panorámico puente sobre el río Papalopan, se detuvo el tren a solicitud de un representante de [este periódico] con objeto de tomar una vista cinematográfica, en la que se ve a los periodistas que viajan en la excursión saludando al tren [...]”. Además, no se desaprovechó la ocasión para apuntar que “[...] Durante todo el trayecto, las multitudes que llenan las estaciones gritan [loas] al señor Presidente y se oye por doquiera ‘feliz regreso’ [...]”.

Finalmente, el 28 de enero el mencionado diario hizo una crónica del arribo de Díaz e invitados a la estación de ferrocarril de la capital mexicana; previo a ello, la respectiva nota destacó los nombres de los jefes militares y comisarios de Hacienda y Fomento que acudieron a recibir a los viajeros, destacando que: “A las ocho de la mañana, y cuando el andén se hallaba pletórico de concurrentes, el disparo de las piezas de artillería anunciaron la llegada del convoy presidencial, el cual penetró al patio de la estación a los acordes de nuestro canto marcial [...]. El señor Presidente, que vestía elegante Flux color gris, fue saludado con una estrepitosa salva de aplausos al descender del tren, y seguido del señor Limantour, General Fernando González, Gobernador del Estado de México y de su Estado Mayor, desfiló por en medio de la valla formada en el andén por la Escolta de Gendarmes Presidenciales, oficiales y Jefes francos, hasta llegar a un coche, que le esperaba frente a la estación, adonde la multitud le tributó a su querido Presidente, una espontánea manifestación de cariño, traducida en una prolongada ovación, a

la vez que la Banda de Zapadores tocaba el Himno Patrio, y los soldados de este Batallón, presentaban Armas [...]”.

III

La versión de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* que se conserva en la Filmoteca de la UNAM carece de título y de algún tipo de créditos y dura alrededor de 5 minutos menos que la original.⁹¹ Si comparamos los intertítulos y temas de esa versión con el programa de mano con el que Toscano anunció la exhibición de la misma obra fílmica, es fácil advertir que a esta última le faltan nueve intertítulos y/o “vistas” o tomas correspondientes (las tituladas “Vista panorámica de Salina Cruz y el Océano Pacífico”, “Entrada del *Arizonian* a Salina Cruz”, “Las Señoritas oaxaqueñas bajando del *Arizonian*”, “Panorámica de Tehuantepec”, “Grupo de Tehuanas”, “Panorámica de Rincón Antonio”, “En el cañón Chivela”, “En Santa Lucrecia: el puente” y “El Sr. Presidente se dirige al yate *Beril* [sic por *Berly*]”), pero también que la película registra un intertítulo y su respectiva “vista” no incluidos en el mencionado programa: “El portacarga McCabe descargando”. Esto nos puede llevar a otra

91 El ya citado programa de mano fechado el 7 de abril de 1907 la anunciaba como “Acontecimiento histórico de gran importancia nacional” sobre los hechos ocurridos el “22, 23 y 24 de enero de 1907”. También la calificó de una serie de “Hermosas vistas de movimiento representando tan fausto suceso. Vista única en la República. Propiedad de esta empresa” y como “La vista más completa que existe (600 metros) de longitud”. Tal metraje equivale, en efecto, a unos 20 minutos de duración si de material en 35mm se trata. Ese programa también indicaba que la película era presentada por la “Empresa Cinematográfica Nacional S. Toscano en combinación con la de A. Ayala” y que sería exhibida a las “8.45 p.m. en punto”.

serie de conjeturas que acaso puedan resolverse el día en que los técnicos de la Filmoteca de la UNAM encuentren en el Archivo Toscano, recientemente donado e incorporado al área de preservación de la citada institución universitaria, la copia, si es que aún se preserva, del documental referido a la inauguración del “Tehuano”. Como suponemos, de dicha copia, o de alguna de sus derivaciones, Carmen Toscano de Moreno Sánchez, hija del pionero, debió tomar los fragmentos alusivos a las ceremonias del inicio de las actividades del Ferrocarril Interoceánico incluidos en *Memorias de un mexicano* (1950), el célebre “documental de montaje” que en algún momento sería considerado como “Monumento Nacional”.

El estudio comparativo entre las fuentes escritas (notas de prensa y cartel de mano) y la cinematográfica puede partir de una pregunta: ¿en qué aspectos de las ceremonias de inauguración del tramo ferroviario Salina Cruz-Puerto México coincidieron todas ellas? En primer lugar estaría, por supuesto, el hecho que el cronista de *El Diario* señaló de manera escueta: “Hoy entró a Salina Cruz a las seis de la tarde el vapor *Arizonian* [...]”. Esto permite suponer que Toscano o Alcalde ya estaban en Salina Cruz el 22 de enero, fecha en la que el buque hizo su entrada al puerto oaxaqueño y, quizá conscientes de la significación que eso habría de tener más adelante, lograron registrarlo con sus cámaras. Dicha toma parece haberse hecho desde uno de los muelles del puerto. Como ya apuntamos, el periodista señaló también que: “El tren presidencial hizo parada junto a la reja que circunda a la estación; y en aquellos momentos los disparos de ordenanza de artillería que de esa capital [del estado de Oaxaca] vino, saludaron la feliz llegada del señor Presidente al puerto [...]. La reja que cierra la puerta de la estación, estaba atada con un lazo con un listón tricolor [...]”. El señor Secretario de

Comunicaciones [Ingeniero Leandro Fernández] entregó al Presidente, en los momentos en que éste llagaba ante la reja, un cuchillo de plata, con el que el Primer Magistrado cortó la cinta, conservando él la mitad y entregando la otra parte al señor Pearson” [...]. Tras unas detalladas imágenes de un gran buque en movimiento que porta en la punta de la proa la bandera estadounidense y que corresponde a lo que en el programa de mano de la película de Toscano se describe como “Entrada del *Ariozonian* a Salina Cruz”, en la cinta aparece el intertítulo que reza: “El Señor Presidente abre la reja”. Lo que después se observa es la imagen del tren presidencial acercándose a la mencionada reja, mientras al fondo a la izquierda un grupo de soldados activa sus fusiles disparando al aire. De más estaría insistir en que el encuadre de esta toma (y de la que le sucede, titulada “Panoramic [sic] del tren Presidencial”) es muy similar, se diría una calca, de la célebre *Llegada del tren* (1896) de los hermanos Lumière. Para entonces, ese tipo de tomas, que elogiaban de manera implícita el progreso a través de la imagen del tren en movimiento, se había convertido en un lugar común no sólo en México sino en el resto del mundo. Después se contempla la ceremonia del corte del listón y la entrega de Díaz del fragmento de cinta a un personaje de mediana edad ataviado de elegante traje y bombín, quien, por lo referido en la nota periodística de *El Diario*, debió ser Weetman Pearson. Incluso es muy posible que el autor de esa nota sea uno de los varios testigos cercanos a aquel momento registrado por la cámara fílmica.

El contenido anunciado en el filme por el intertítulo “Comitivas de Oaxaqueños y Colegio Militar del Estado” no tiene un correspondiente más o menos preciso en las crónicas de *El Diario*. Pero tanto del momento en que Díaz selló el furgón número 2,499, como el traslado de la

comitiva rumbo al vapor *Arizonian* y las labores de desembarco de las grúas sí quedaron registradas en ambas fuentes históricas.

En la copia preservada en la Fimoteca de la UNAM se muestra, mediante un *travelling*, el inicio del viaje del tren rumbo a Puerto México para después dar paso a una serie de imágenes de marcado estilo costumbrista (“Salida de misa”,⁹² “Escenas en el mercado” y “Baño en el río”), que no tienen parangón con las notas aparecidas en *El Diario*, pero que junto con las “vistas” que, según el programa de mano de la película, también estaban incluidas en el filme (“Señoritas oaxaqueñas bajando del *Arizonian*”, “Panorámica de Tehuantepec”, “Grupo de Tehuanas”, “Panorámica de Rincón Antonio”, “En el Cañón Chivela” y “En Santa Lucrecia: el puente”) vendrían a ser los ejemplos, en el plano visual, de la supuesta atmósfera de paz, concordia y progreso apuntadas en diversos momentos por el autor (o autores) de dichas crónicas. Después, el filme atribuido a Toscano alcanza a mostrar un total de 11 periodistas, fotógrafos y cineastas (el primero de ellos parece ser, ni más ni menos que don Filomeno Mata, entonces con 61 años de edad, y tres de los cinematografistas guardan un gran parecido físico con Ramón, Carlos y Eduardo Alva) en el momento de abordar, en fila, el tren detenido sobre el puente que cruza un gran manto acuífero. Tal “vista”, que en programa de mano se señala simplemente como “Los representantes de la Prensa” pero que carece de antetítulo en la cinta, parece tener su correspondiente periodístico en el fragmento que señala que: “Cuando cruzábamos el soberbio y panorámico puente sobre el río Papalopan, se detuvo el tren a solicitud de un represen-

92 En el programa de mano este momento se señala como “Salida de misa. Tehuantepec” y se ubica antes de “Grupo de Tehuanas”.

tante de [este periódico] con objeto de tomar una vista cinematográfica, en la que se ve a los periodistas que viajan en la excursión saludando al tren [...]”.

En el programa de mano se indica que venía después un fragmento intitulado “Camino a Coatzacoalcos”, no incluido en la versión fílmica que conocemos o al menos no precisado por algún intertítulo. Viene luego el intertítulo “Puerto México”, para, sin imagen de por medio, mostrar otro letrero que reza: “El señor Presidente rompiendo los sellos del furgón”. Ambas referencias corresponderían a lo que el programa de mano se indica como “En Puerto México el señor Presidente quita los sellos”. Lo que las imágenes fílmicas muestran, en *fullshot* y en picada, es el momento en que Díaz arranca los sellos del furgón número 2,499, hecho que también está descrito con cierto detalle en una parte de la nota publicada en *El Diario* del 26 de enero.⁹³

93 En su biografía sobre Salvador Toscano (op. cit., p. 41), Ángel Miguel afirma que “En Salina Cruz, Díaz supervisó el primer embarque, que fue de azúcar proveniente de Hawai, y en Coatzacoalcos rompió los sellos fiscales para que la carga pudiera ser trasportada al buque que la llevaría a Nueva York”.



Salida de misa en *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907).

Tras un nuevo letrero que indica “Primer saco de azúcar [sic] desembarcando”, en la obra fílmica se pasa de inmediato a otro que señala “El portacarga McCabe descargando”. Por su parte, el programa de mano apunta que a las imágenes de la ruptura de sellos del furgón seguían otras que sintetizaban el “Reembarque de los primeros bultos en el *Lewis Lisckenback* [sic por *Luckenbach*]”. Lo que se ve en pantalla es el momento en que una serie de sacos desembarcados mediante un moderno mecanismo, proceso que un joven indígena complementa, mientras un hombre ataviado de traje y sombrero de fieltro parece supervisar la maniobra. Sin letrero mediante se pasa a una serie de tomas que, de manera sucesiva pero desde distintos ángulos, muestran a un grupo de hombres, mujeres y niños elegantemente vestidos parados en la cubierta de un barco mientras observan algo que sucede del lado izquierdo fuera de cuadro. Por lo menos algunas de esas imágenes parecen tener eco en el relato periodístico

sobre la visita que Díaz y algunos de los integrantes de su comitiva hicieron al buque *Lewis Luckenbach*, seguramente propiedad del magnate naviero germano-estadounidense Edgar F. Luckenbach.

Según el programa de mano, la cinta concluía con imágenes de “El Sr. Presidente se dirige al yate *Beril* [sic por *Berly*]” y con otras de un “Paseo por el mar. Panorama de Puerto México”. La cinta termina con una vista que ampara el intertítulo “Panorama del Puerto México [sic] desde un vapor”. En un primer momento la cámara capta desde la parte trasera del buque un muelle atestado de gente y luego se mueve sobre el mismo eje de desplazamiento de la máquina para registrar una serie de casas, fábricas y bodegas ubicadas en la orilla del mar. Después se contempla a otro buque en movimiento paralelo y, *travelling* mediante, la cámara se queda extasiada registrando el vuelo de un ave marina hasta que la imagen se corta de manera abrupta. Ese mismo acontecimiento fue así descrito por el cronista de la edición de *El Diario* publicada el 26 de enero de 1907: “A las tres y quince minutos de la tarde, el señor Presidente, acompañado de los señores Secretarios de Estado y del despacho, Cuerpo Diplomático, sus Ayudantes, Gobernadores de los estados de Veracruz, México, Distrito Federal y Tamaulipas, de los Cónsules y del señor Pearson y los altos empleados de la empresa, se embarcaron en el yate *Berly* para hacer un paseo por el mar. En el vapor *Roberto Núñez* salimos los representantes de la prensa y los demás invitados, tomando rumbo a la salida del puerto, navegando con una velocidad de ocho millas por hora. Llegamos en nuestra excursión [sic] hasta cerca de la Boca de Tierra Nueva, lugar en donde, después de virar, se hizo el regreso [...] El yate que ocupaban [el Presidente Díaz] y sus acompañantes atracó en el muelle número uno; el resto de la comitiva,

es decir, los que ocupábamos el *Roberto Núñez*, hicimos el desembarco en el muelle Fiscal [...]”. De esa información se puede asegurar, entonces, que las tomas que se ven en la última parte de la cinta de Toscano fueron hechas desde el buque *Roberto Núñez* y que el yate captado por la cámara en desplazamiento paralelo era el *Berly*.

IV

La cinta que atribuimos a Toscano es un imprescindible testimonio de su época y del hecho histórico en sí, pero también y sobre todo un suculento viaje cinematográfico por cuando menos tres regiones del México porfiriano, mismas que se ofrecen, en su conjunto, como muestra del positivista “Orden y Progreso” que, desde la óptica de la estructura del poder (en la que se incluían la prensa y el cine), predominaban en el resto del país: la región de la costa oaxaqueña, sintetizada en las sobrias imágenes de Salina Cruz; la región del istmo de Tehuantepec, de la que se preservan “in vitro” algunos momentos que bien se pueden calificar de fascinantes, como las escenas del mercado (que anteceden a las que Sergei M. Eisenstein, con el estilo genial que siempre le caracterizó, filmaría en ese mismo lugar o en otro similar catorce años después), o las del baño en el río con su pequeña especie de “Venus de Boticelli” surgiendo del agua mientras la cámara en movimiento la reencuadra, y, finalmente, la región de Puerto México, de la que se pretenden destacar sus adelantos como zona marítima con aspiraciones de modernidad.⁹⁴

94 Otro estudio sobre la cinta que nos ocupa en este trabajo puede verse en: De los Reyes, Aurelio, “La narrativa de las ‘vistas’ de la Revolución: Consideraciones”, publicado en la revista *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 68, Filmoteca del IVAC, Valencia, España, octubre de 2011,

Por cierto que en una de las escenas captadas en esta última parte, pueden distinguirse, en la cubierta del buque *Lewis Luckenbach*, juntas y en lo que parece el reposo de una amena charla, a la ya para entonces anciana matriarca Juana Catalina Romero (la famosa “Juanacata”, que en un momento dado abre su sombrilla blanca), a quien las “malas lenguas” de aquella época y de épocas subsecuentes atribuyeron un delirante e intenso amasiato juvenil con el dictador liberal oaxaqueño, y a doña Carmelita Romero Rubio de Díaz, la desde 1881 afable esposa de don Porfirio e hija del mencionado Manuel Romero Rubio, que aparte de gran acaparador de tierras había destacado como diplomático y Ministro de Gobernación. La presencia de “Juanacata” en las celebraciones inaugurales del “Tehuano”, hecho que las crónicas de *El Diario* no mencionaron, nos hace suponer que Díaz le mantenía una gran deferencia y que entre ella y doña Carmelita había, cuando menos, mutuo respeto.

El contraste de las fuentes escritas y filmadas utilizadas en este ensayo permite advertir que al menos un sector de la prensa y el cine de la última etapa del porfiriato compartieron el mismo afán apologético al ya para entonces prolongado régimen encabezado por el anciano dictador oriundo de Oaxaca. Incluso podría hablarse de un efecto complementario entre las imágenes filmicas y los textos escritos que no necesariamente fue consciente por parte de sus respectivos creadores, pero que sin duda habla del uso de criterios más o menos comunes a la hora de construir la noticia. En otras palabras, ambos testigos del he-

pp. 65-70. El historiador señala los múltiples “defectos” de la obra atribuida a Toscano, pero lo hace desde un enfoque que parece no tomar en suficiente cuenta el desarrollo estético del cine mexicano de la época, todavía en un estado de conformación y, podría decirse, de franca experimentación.

cho histórico partieron de la idea de exaltar la monumental obra de ingeniería ferroviaria asociándola sin más a la política “progresista” implementada por el dictador, quien resultaba contemplado como el gran benefactor del país y a cuya personalidad se rendía un culto no sólo desmesurado sino carente del menor sentido crítico.

Como corolario al seguimiento de los actos realizados en torno a la inauguración del “Tehuano”, *El Diario* del 2 de marzo de 1907 publicó una nota a propósito de la “función especial” de la cinta *Las fiestas con motivo de la inauguración de la ruta de Tehuatepec* ofrecida en honor “del señor Presidente de la República y [estuvo] dedicada a las personas que concurrieron a la inauguración del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec, así como a la prensa de la Metrópoli”. Según esa misma nota, dicha función, celebrada el día anterior en la sala Pathé de la capital del país a iniciativa de los señores Jorge A. Alcalde y Enrique Echániz Brust, sirvió para presentar las vistas que mostraban “con toda claridad los pasajes más notables de la ceremonia y [...] los retratos animados de todas las personas que compusieron la comitiva presidencial, así como las costumbres y los trajes de los habitantes de Salina Cruz y Puerto México [...]. El selecto auditorio salió muy complacido de la exhibición, a la que el señor General Díaz no pudo asistir por enfermedad de su esposa”. Quizá sin proponérselo, ese texto vino a representar el digno final de las actividades de difusión llevadas a cabo en la capital del país por la prensa y el cine acerca de los acontecimientos ocurridos en torno al inicio formal de las labores de la mencionada ruta ferroviaria.

Los intensos vínculos amistosos y empresariales entre Díaz y Pearson parecen haber alcanzado su punto máximo con la oferta que éste último hizo al político oaxaqueño para que, luego de haber sido forzado a renunciar a la

Presidencia de la República tras la revuelta armada dirigida por Francisco I. Madero, se fuera a vivir tranquilamente a una de las lujosas y cómodas propiedades que el empresario británico poseía en Londres. Como se sabe, el entonces recién derrocado dictador prefirió exiliarse en París, donde fallecería el 2 de julio de 1915 aquejado de múltiples achaques propios de su avanzada edad. Pero, como apunta Paul Garner en su monografía sobre Díaz,⁹⁵ lo que el defenestrado “Héroe del 2 de abril” sí aceptó fue permanecer cinco días (del 27 al 31 de mayo de 1911) en una de las casas que Pearson tenía en el puerto de Veracruz, ello antes de abordar el famoso *Ypiranga*, el medio de transporte marítimo que lo llevaría a Europa para nunca más regresar al país que él y sus allegados políticos habían encauzado por la ruta de la modernidad, cifrada ésta en la instalación de una gran cantidad de vías férreas como la tendida entre Salina Cruz y Puerto México e inaugurada con gran boato aquel 23 de enero de 1907.

95 Garner, Paul, *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador: una biografía política*, México, Planeta Editorial, 2003, p. 221.



Escena en un buque en Puerto México, en *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (Salvador Toscano, 1907).

A manera de colofón podemos decir que, inspirado en algunos de los hechos que implicaron la construcción de los tramos finales del Ferrocarril Interoceánico, en 1953 el cineasta michoacano Miguel Contreras Torres, campeón del cine histórico nacional, produjo, escribió y dirigió la cinta *Tehuantepec (Mujeres en el paraíso)*, de la que también se hizo una versión en inglés intitulada *Hell in Paradise*.⁹⁶ Congruente con el tipo de cine nacionalista que caracterizó a su realizador, en la cinta se mencionaba el apremio de Porfirio Díaz y Weetman Pearson por inaugurar la ruta ferroviaria de Salina Cruz a Puerto México y mostraba, muy mistificados, algunos de los conflictos so-

96 Más información sobre este caso filmico puede encontrarse en: Ramírez Gabriel, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994, pp.100 y 215-216.

ciales, políticos y sanitarios exacerbados por las epidemias que, como ya quedó anotado, también asolaron la región durante la instalación de los durmientes, acontecimientos de los que probablemente Contreras Torres se enteró cuando era niño o adolescente y que muchos años después decidió trasladar a la pantalla. La arista liberal del director se tradujo en una representación de la presencia del ejército porfiriano como entidad dispuesta al control y la represión en aras de evitar el contagio general de la peste bubónica y la fiebre amarilla que se declaraban en la zona de la construcción del “Tehuano”, pero su arista conservadora (como en los casos de muchos otros cineastas mexicanos de la época, Contreras Torres oscilaba entre ambas tendencias ideológicas, ello dependiendo de la coyuntura), lo llevó a elogiar la humanitaria y “científica” labor de los médicos e ingenieros ingleses en pro de las víctimas de tan terribles pandemias. Hasta donde sabemos, ésta ha sido la única ocasión en la que el cine industrial y de ficción intentó mostrar en pantalla hechos relacionados con la magna obra ferrocarrilera emprendida por la dictadura porfirista, pero sus resultados estéticos quedaron muy lejos del rigor analítico que esos acontecimientos históricos ameritaban.

Referencias bibliográficas

- Garner, Paul, *Porfirio Díaz. Del héroe al dictador: una biografía política*, México, Planeta Editorial, 2003.
- Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, México, Ediciones El Caballito, 1971.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Vistas que no se ven. Filmografía mexicana 1896-1910*, México, UNAM, 1993.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México*, México, UNAM, 1994.

- Leal, Juan Felipe, et al, *Cartelera de cine en México, 1905*, México, JP-Voyeur, 2006.
- Leal, Juan Felipe, et al, *Cartelera de cine en México, 1906: Segunda parte*, México, JP-Voyeur, 2007.
- Miquel, Ángel, *Un pionero del cine en México. Salvador Toscano y su colección de carteles*, CD Rom editado por la Fundación Carmen Toscano, México, 2003.
- Ramírez Gabriel, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994.
- Sodi de Pallares, María Elena, *Teodoro A. Dehesa: una época y un hombre*, México, Editorial Citlaltépetl, 1959.
- VV.AA, *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004.

Referencias de ensayos y capítulos de libros

- Bonilla Galindo, Isabel, “De las imágenes a la revisión de fuentes documentales. Una propuesta para el análisis del impacto de los ferrocarriles en el Istmo de Tehuantepec”, en *Mirada ferroviaria* Núm. 2, Boletín documental, 3era Época.
- De los Reyes, Aurelio, “La narrativa de las ‘vistas’ de la Revolución: Consideraciones”, en revista *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 68, Filmoteca del IVAC, Valencia, España, octubre de 2011.
- Garner, Paul, “La Compañía Perason y el Ferrocarril Nacional de Tehuantepec (1896-1907)”, en Romana Falcón y Raymond Buve, compiladores, *Don Porfirio Presidente...nunca omnipotente. Hallazgos, reflexiones y debates*, México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- Hernández, Salvador, “Tiempos libertarios. El magonismo en México: Cananea, Río Blanco y Baja California”, en Ciro Cardoso et al, *La clase obrera en la Historia de México*, Vol. 3, *De la dictadura porfirista a los tiempos libertarios*, México, Siglo XXI Editores-UNAM.
- Saraiba Russel, María de los Ángeles, “Las estrategias de la modernidad: el Ferrocarril Nacional de Tehuantepec en el istmo veracruzano”, *Mirada ferroviaria* Núm. 8, Boletín documental, 3era época.

Referencias hemerográficas y archivísticas

- Correspondencia de Salvador Toscano, Carta Núm. 28, Archivo Toscano, Filmoteca de la UNAM.
- Correspondencia de Salvador Toscano, Carta Núm. 33, Archivo Toscano, Filmoteca de la UNAM.
- *El Diario*, México, 22 al 28 de enero de 1907 y 2 de marzo de 1907.
- *El Regional. Diario católico*, Guadalajara, 6 de marzo de 1907.
- *Jalisco Mercantil*, Guadalajara, 10 y 31 de marzo de 1907.

Referencias electrónicas

- Coronado, Marcela, “El Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec”, en *Salina Cruz en línea*, referencia internet: <http://www.salinacruz-enlinea.com.mx>.
- Garner, Paul, “Sir Weetman Pearson y el desarrollo nacional en México, 1889-1919”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, revista del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, referencia en internet: <http://www.iih.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc30/358-html>.
- Reina, Leticia, “Población y epidemias en el istmo de Tehuantepec”, referencia en internet: www.ciesas.edu.mx/desacatos/01%20Idexado/Esquinas-4pdf.

Las salas de cine antes de los *palacios*. La exhibición cinematográfica en la ciudad de México hacia finales de los años veinte

Felipe Morales Leal

Cuando el cine llega a la ciudad de México en el año de 1896 la proyección de las llamadas “vistas” se daba en locales adaptados para tal propósito, lugares que en muchos casos no cumplían con los más mínimos requerimientos para disfrutar a plenitud del nuevo invento que seguía maravillando a propios y extraños en diversas partes del mundo. No eran para nada salas de cine tal cual se conocen comúnmente, aun cuando al igual que en nuestros días la gente se sentaba atenta ante un lienzo blanco donde se daba vida al movimiento.

El presente trabajo no habla de las primeras proyecciones, sus características o participantes, pues de ello ya hay bastante escrito y en gran medida los detalles son por muchos conocidos.⁹⁷ De lo que hablaremos en

97 Para mayor referencia consultar entre otros: Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, México, Fondo de Cultura

concreto es de las salas de cine de la década de los veinte y principios de los treinta del siglo pasado, de esos locales que ya sea por adaptación o por propósito fundacional se dedicaron a la proyección de películas. El punto de anclaje se ha elegido en virtud de que en este periodo se consolidaron algunos de los cines pioneros de la capital del país. El negocio en pleno. Para ello, en principio, iremos de la mano de una serie de fotografías que muestran las características de aquella ciudad que poco a poco dejaba atrás las dificultades que en los primeros años del siglo había afrontado. Esta serie fotográfica, evidentemente fue capturada con propósitos muy diferentes a los que en este momento cumplen, pero no por ello olvidamos que son un conjunto y como tal deben ser tratadas.⁹⁸

“Al situarnos frente a una imagen nos situamos frente a la historia, las imágenes son un testimonio ocular”⁹⁹ dice Stephen Bann, y lo que a continuación señalaremos no puede más que darle la razón. Ese testimonio en muchos casos es lo único que queda para entender el comportamiento social. Durante la década de los veinte abrieron sus puertas más de cuarenta salas de cine, locales con una capacidad promedio de mil personas. Algunos de estos inmuebles eran adaptados a partir de lo que origi-

Económica, 1984. Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México 1896-1930: bajo el cielo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993. Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza, Carlos Flores, *Anales del cine en México: 1895-1911*, México, Ediciones Gráficos Eón y Vouyer, 2003.

98 Las fotografías forman parte de un inventario realizado por el Departamento Central del Distrito Federal con el propósito de registrar los locales comerciales y plazas de los diversos cuarteles de aquella época. Departamento, *Álbum*, ca. 1928.

99 Burke, Peter, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 17.

nalmente se había concebido como teatros, incluso en muchos de ellos era común que se alternaran funciones de ambos espectáculos.

En la siguiente imagen podemos apreciar la ubicación de los cines que funcionaban en aquellos años, la mayoría de ellos estaban en lo que era la vieja ciudad de México, pocos se salían de una zona delimitada por las colonias San Rafael y Santa María la Ribera al poniente, la colonia Guerrero al norte y la actual colonia de los Doctores al sur. Si acaso podemos hablar de Tacubaya como el único “territorio apartado” donde la exhibición cinematográfica ya había sentado raíces con los cines Cartagena, Primavera, Barragán, Hollywood y Tacubaya.



Plano de ubicación de las salas de cine en los años 20.

El cine y otras diversiones

Los cines de la ciudad de México se convirtieron rápidamente en una opción para muchos de sus habitantes. En aquellos años veinte existían otro tipo de

diversiones, entre otras podemos mencionar el teatro, el frontón, el box, plazas de toros, los gallos, las orquestas musicales, salones de baile y las cantinas, que en buen número abrían sus puertas todos los días. Un par de ejemplos de estos centros de reunión son el “Gran Salón Argentina” que se ubicaba en la intersección de las calles República de Argentina y Perú, y la “Cantina Restaurante Monte Carlo”, la cual se encontraba en la calle de 16 de septiembre #18.



Autor desconocido, *Gran Salón Argentina*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.



Autor desconocido, *Cantina Restaurant Monte Carlo*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

En particular hablamos de estos dos establecimientos por la cercanía que tenían con dos de los cines de mayor tradición de la ciudad, el Alarcón y el Olimpia, de los cuales se hablará más adelante. Las imágenes nos dejan ver a la gente de aquellos años. Lo curioso es la diferencia de vestimenta. En la primera de ellas observamos lo que podríamos llamar la clase popular, gente a las afueras del establecimiento en espera de algo, leyendo e incluso en plena actividad comercial. En el caso de la imagen del “Monte Carlo” lo que apreciamos es, además de los locales de cigarros, lotería y artículos diversos, la presencia de una pareja que destaca por el arreglo en sus vestidos, él de traje y sombrero elegante y ella de vestido y zapatilla de tacón alto. El contraste con la mujer cercana al poste es evidente. Un buen principio al hacer estudios sobre la gente es conocerla y las imágenes siempre son una buena ayuda.



Autor desconocido, *Salón Variedades*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

En el caso del llamado Salón Variedades, que no es el mismo que el anterior, el costo de entrada era de 25 centavos en luneta y 5 centavos en galería por una tanda y de 50 y 15 centavos respectivamente si se decidía estar durante las cuatro tandas. El horario era de 5:00 a 11:00 p.m. Esta otra carpa se ubicaba en la Plaza del Carmen.

Dentro de toda la oferta de espectáculos y formas de diversión debemos señalar que el cine comenzó a destacarse como una opción que pronto se volvió masiva. La municipalidad de México tenía a principios de la década de los veinte más de 600,000 habitantes y concluiría ese periodo con más de un millón de pobladores;¹⁰⁰ suficiente gente para llenar las salas de cine día tras día.

100 Habitantes en 1921: 615,367. Habitantes en 1930: 1,029,068. Fuente: Censo general de población retomado en: Hernández

Los antiguos cines populares¹⁰¹

Ante tales niveles de población la oportunidad para los empresarios estaba dada, el cinematógrafo atraía a la gente y las películas llegaban ya de forma continua a la ciudad; de hecho en aquellos años ya había 14 alquiladoras de películas que traían un promedio de 400 títulos al año.¹⁰² No debemos perder de vista que las películas eran silentes y muchas de ellas cortas en su duración.

Es así que se da la apertura en forma de numerosos locales de exhibición cinematográfica. En la cartelera de principio de los veinte se pueden ver los nombres de algunos de los cines que funcionaban. Entre ellos tenemos al Cine San Hipólito, el Cine San Juan de Letrán, Cine Lux, el Salón Rojo que en esos años todavía funcionaba, el Venecia y el Trianon Palace. Si bien estos son algunos de los cines que se anunciaban en la prensa, cabe hacer mención de que no todos los inmuebles contrataban anuncios en los diarios de la ciudad; de hecho la mayoría de ellos no lo hacían.

Franyuti, Regina, *El Distrito Federal, Historia y vicisitudes de una invención, 1824-1994*, México, Instituto Mora, 2008, p. 191.

101 Con el término “popular” se hace referencia a aquello accesible a las clases medias y bajas, dado que estas engloban a la mayoría de la población de la ciudad de México en aquellos años.

102 *Mundo cinematográfico: revista profesional de cinematografía, decano de los periódicos cinematográficos en el país*, México, Núm. 5, Vol. 1, julio de 1930, p.6.



El Universal, 10 diciembre de 1921.

Gran parte de las salas de cine de esos años eran construcciones sencillas, tal cual se puede ver en la imagen del Cine San Juan de Letrán, que a continuación se presenta. Si tratamos de establecer un *tipo ideal* de inmueble del periodo que nos ocupa podemos decir, basados en las imágenes trabajadas, que las salas resaltaban por su sencillez; era común el techo de dos aguas que protegía a un edificio de no más de dos o tres niveles que siempre tenía ventanas hacia la calle. De la misma forma lo común era encontrarse con puertas, a manera de locales comerciales, resguardadas por rejas que permitían mirar al interior. Las marquesinas eran sencillas y el nombre de cada cine se pintaba en la parte superior de la fachada. Los cines estaban a pie de calle. Los interiores se caracterizaban igualmente por su sencillez: filas de butacas que se colocaban una tras otras a un mismo nivel, en muchos casos las butacas no estaban fijas al piso, lo cual permitía quitarlas cuando había otras

actividades. Diversas fotografías dan cuenta de pantallas de tamaño mediano montadas sobre un escenario.

Volviendo al Cine San Juan de Letrán debemos resaltar que era uno de los exhibidores que sí tenía anuncio en los periódicos; no obstante, la principal forma de publicitar la cartelera en esos años era con los anuncios que se ponían en las puertas de los inmuebles, el antecedente más remoto de lo que después serían las marquesinas. En el caso del cine San Juan colgaba de su estructura el programa que, como se llega a apreciar, incluía más de una película. Otra forma de anunciarse ante la población era repartiendo las carteleras de mano en los mismos cines y desde luego con los lienzos que para tal propósito se ponían no sólo en las afueras del cine sino también en bardas de las calles cercanas.



Autor desconocido, *Cine San Juan de Letrán*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

En el caso de esta imagen la cartelera de pared anuncia la película *Habla el mono*, producción de 1927 que llevaba en el rol protagónico a Olive Borden. Hay que llamar la atención sobre la presencia de puestos ambulantes que, como se verá en varias de las imágenes, eran comunes a las afueras de este tipo de recintos, muy probablemente vendían algún tipo de alimento o bebida. Los cines de este tipo no tenían dulcerías ni nada por el estilo. Este cine tenía en un principio cerca de 800 butacas y llegó a sumar un poco más de 1,300. Era uno de varios cines que se ubicaban en los alrededores de la avenida San Juan de Letrán, que desde aquellos años albergaba una importante actividad comercial.

Como ya se mencionó, los empresarios del cine se ocupaban de pegar carteleras en las calles más transitadas. En la imagen que a continuación se presenta se puede ver un anuncio del Cine América, sala que se encontraba en Jesús María #60, unas cuadras al poniente del zócalo de la ciudad; en la cartelera se ponía el nombre de las películas que se proyectarían, en algunos casos incluyendo a los actores protagonistas, los horarios de proyección y desde luego, los costos de entrada que por lo regular estaban divididos en luneta y galería, siguiendo la tradición del teatro. En el caso de este anuncio del Cine América la luneta costaba 30 centavos y la galería 15. Los precios eran del todo accesibles para la mayoría de la población, para referencia recordemos que las carpas llegaban a cobrar precios muy parecidos.



Autor desconocido, *Mercado Abelardo Rodríguez*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1930. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

Cuando incorporamos los documentos visuales como parte activa de la investigación podemos hacer que éstos se vuelvan una verdadera fuente de información. Adquieren un peso específico, sobre todo cuando son el único testimonio existente de aquello que nos ocupa. La imagen adquiere particular relevancia cuando se abordan temas de la vida cotidiana, en especial aquellos que implican a las clases populares, los barrios, las familias, las mujeres, los niños y en general todos aquellos sectores que muchas veces son marginados por la historia oficial. “Las imágenes ayudan a construir una historia desde abajo centrada [...] en las experiencias de la gente sencilla”,¹⁰³ diría Peter Burke.

La imagen juega un papel muy importante; más allá de reflejar una idea general de la sociedad, a la que

103 Op cit, Burke, p. 15.

evidentemente pertenece, lo que podemos observar son los detalles, la información puntual; de ahí que John Mraz señale que “el papel de la fotografía está en su capacidad de presentar particularidades”.¹⁰⁴ Es fundamental dejar atrás la idea de la imagen como ilustración y pensar en ella como una verdadera fuente de investigación, compatible y en ocasiones complementaria de otro tipo de documentos. Para ello se requiere un análisis preciso de los elementos que presenta, así como de aquellas cosas que se pueden deducir a partir de su análisis.

Hablando de particularidades, en la siguiente imagen se puede ver el Cine América. Una vez más se trata de un local sencillo que tenía un poco más de 1,100 butacas, no hay ninguna suntuosidad en estos espacios, son netamente populares. Otra de las cosas que se apreciaba en las salas de esos años eran las fotografías, los stills cinematográficos, que presentaban la película en turno. A las afueras se llegaban a colocar series fotográficas donde se ilustraban algunas de las escenas que integraban la obra cinematográfica. Era común ver a la gente mirando a detalle las imágenes, tal cual parece estarlo haciendo el hombre de la camisa de rayas.

En algunos cines los stills tenían un lugar asignado en la fachada del inmueble, pero en otros casos se colocaban sobre maderas que se preparaban para tal propósito y que se recargaban sobre las bardas; algunas de estas maderas eran denominadas “burros” ya que formaban una estructura triangular que se sostenía por sí misma, permitiendo con ello colocar fotografías por ambas caras.

104 Mraz, John, “La fotografía histórica: particularidad y nostalgia”, *Nexos*, Núm. 91, julio de 1985, México, p. 45.

En el ejemplo del Cine América los stills se montaban sobre maderas que se colgaban directamente en las paredes. Estas eran visibles incluso cuando el cine estaba cerrado.



Autor desconocido, *Cine América*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

El Cine Cervantes también tapizaba sus puertas con este tipo de stills tanto en el interior como en las paredes de la fachada. El Cine Cervantes se ubicaba en la calle de Lecumberri, a medio camino entre Tepito y la Merced.

En la imagen se puede ver a un par de mujeres entretenidas con las tomas fijas de lo que en el interior cobraba movimiento. Este cine no proyectaba estrenos, sino películas que ya habían pasado por otras salas, en este caso anuncia *Vive su vida* y *El campeón* de 1926. Una vez más podemos apreciar cómo se repite el modelo de inmueble, destaca la sencillez, incluso en el letrero del cine.



Autor desconocido, *Cine Cervantes*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

No podemos dejar de lado al grupo de niños y jóvenes que están a la derecha de la imagen, gente del barrio que en esta ocasión no está atenta a las fotos de las paredes sino al fotógrafo que los está capturando en su placa. El cine cautivaba a personas de todas las edades, no importando su condición social o cultural, el gusto por asistir a las salas oscuras a ver películas se estaba enraizando en las personas, se estaba volviendo una rutina.

Muchos de estos inmuebles estaban en calles transitadas, ya hablamos de San Juan de Letrán, pero lo mismo pasaba con otras como Guerrero, que albergaba al Cine Manuel Briseño, el tránsito frente a sus aceras era constante aun cuando no estuvieran abiertas; en la imagen se puede apreciar a un par de niñas que miran al interior de la sala, gente que mira los stills, que descansan a sus pies o que simplemente se encuentran circulando.



Autor desconocido, *Cine Manuel Briseño*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

El Cine Manuel Briseño también manejaba precios accesibles, 20 centavos en luneta. Como ya se mencionó, en una sola función se podía ver más de una película; en este caso podemos apreciar otra de las particularidades de algunas de las producciones de esos años, las series cinematográficas. Eran obras que se preparaban para ser proyectadas en días diferentes; bajo el mismo nombre se podían apreciar diversos capítulos que de forma progresiva llegaban a un desenlace de la historia, por eso la gente ya tenía idea de qué esperar cuando veía esos títulos anunciados. En el caso del Briseño se proyectaba los *Domadores del fuego* con el atractivo de que se ofrecería toda la serie en un solo día y por el mismo precio.

Hablando de los usos que se daban a los cines debemos recordar que al ser tan cortas las películas se tenía que ofrecer algún otro atractivo a la gente que acudía a los inmuebles; tal es el caso del Cine Progreso Mundial que ofrecía “elegantes salones para baile, billares y patines”. Es un claro ejemplo de cómo se diversificaba el negocio. Había días en que únicamente se abrían las puertas para bailes y se dejaban de lado las proyecciones de películas, de ahí la utilidad de tener butacas removibles. El Cine Progreso Mundial se ubicaba en la calle de Corregidora #44, a dos cuadras de Palacio Nacional. Era un cine grande que tenía capacidad para 2,600 personas. La imagen también nos permite ver el transporte público de aquella época que muy probablemente era usado para llegar a las cercanías del inmueble, sobre todo por aquellos que vivían a una mayor distancia.



Autor desconocido, *Cine Progreso Mundial*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

Una notoria diferencia entre este último cine y los anteriores es la limpieza de su fachada, no abundaban en ella las fotos de las películas. Esto no era exclusivo de ese cine; de hecho había otras salas que no acostumbraban poner nada, tal es el caso del Cine Goya, que en aquellos años mantenía limpias sus paredes, a excepción del espacio que se reservaba para anunciar las películas. En la imagen se puede apreciar justo el momento en que el encargado, sobre una escalera, está sustituyendo la cartelera de días anteriores por la correspondiente a esa jornada. El Cine Goya estaba en la calle del Carmen, una vía que desde aquellos años parecía ser albergue de comercios, no sólo por los establecidos en locales fijos, sino también por los puestos ambulantes que, como podemos ver en la foto, ofrecen sus productos debajo de las aceras, justo a los lados del cine.

El Goya es uno de los primeros grandes cines de la ciudad con más de 3,400 butacas. Sin llegar a la suntuosidad que se daría años más tarde, ya presentaba elementos que lo hacían distinguirse dentro del conjunto de salas de la época: era una especie de preámbulo de lo que surgiría en la década siguiente. De cualquier forma no dejaba de ser un cine popular, pues el boleto de entrada apenas costaba cinco centavos más que la entrada al Cine América.



Autor desconocido, *Cine Goya*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928, Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

Pero no todo eran buenas noticias en la naciente industria de la exhibición cinematográfica; había sobresaltos y dificultades que en muchos casos llevaban al cierre de los inmuebles. Tal es el caso del Cine Vicente Guerrero, que después de dar funciones durante buena parte de la década, tuvo que cerrar sus puertas. Este cine estaba en la avenida del mismo nombre y tenía capacidad para 800 personas. En la imagen se alcanza a apreciar el letrero de “se renta” así como rastros de las carteleras que aún permanecen en las columnas. Otra cosa que destaca en la fotografía es la presencia de escaleras en los costados del inmueble, lo cual nos habla de la existencia de un segundo nivel en la sala. También se deja ver lo que era la taquilla del cine a la derecha del encuadre. Estructura pequeña, seguramente de madera que difícilmente daba cabida a más de una persona.



Autor desconocido, *Cine Vicente Guerrero*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

En otros casos los cines simplemente dejaban de funcionar, tal es el caso del Cine Fausto que anunciaba con una manta colgante de su marquesina que “por clausura las películas del famoso *primer circuito* pasaban al Cine Rialto”. Las rejas están cerradas y lo único que se alcanza a apreciar es la que quizá fue su última cartelera, colocada entre dos de los accesos, así como una cartelera más que corresponde al cine que había heredado sus funciones.



Autor desconocido, *Cine Fausto*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.

Tanto el Cine Fausto como el Rialto se encontraban en la calle de San Miguel (hoy Izazaga) a sólo dos cuadras de distancia. El Cine Fausto era un inmueble de poco más de 600 butacas, en cambio el Rialto superaba los 2,000 asientos. La imagen del exterior del cine Rialto da pie para conocer al público que asistía a sus funciones y de paso establecer que el cine de aquella época era una diversión accesible a grandes sectores de la población. La rutina de asistir al cine se había establecido entre los habitantes de la capital del país. En la imagen podemos apreciar a la juventud de la época, personas que seguramente provenían de diversos sectores de la población, los hay con traje y sombrero elegante, con camisa de trabajo y sombrero mal alineado; mujeres, niños y adultos a punto de entrar a divertirse. Todos ellos hombro a hombro.



Autor desconocido, *Cine Rialto*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1928. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México.



Autor desconocido, *Interior del Cine Rialto*, Distrito Federal. Fecha aproximada: 1930. Archivo Particular.

Las salas se colmaban de gente que en esa ocasión, podemos asumir, asistía a un estreno o función de particular importancia, de ahí la existencia de esta imagen. Un *escenario*¹⁰⁵ en pleno, con todas las implicaciones culturales de la época. Mirando los detalles podemos apreciar elementos de los que ya se ha hablado en las imágenes de exteriores y que forman parte de la relación entre el cine y sus espectadores; en la parte superior se observan las maderas con los stills y del lado derecho la cartelera de pared. Todo conjuga para establecer que en ese momento ya existía una *fijeza*

105 El término *escenario* es retomado de Anthony Giddens. Con él se refiere a espacios concretos que dan “sustento a un sentido en los actos comunicativos”. Giddens, Anthony, *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 40.

*social*¹⁰⁶ que determinaba el comportamiento de los espectadores en la sala de cine.

Los circuitos y sus cines principales

Regresando al problema que llegaban a presentar algunas salas de cine que se veían orilladas a cerrar, podemos advertir que la solución a ello en principio fue la creación de los circuitos. Los circuitos de exhibición servían para garantizar la proyección de películas de tal o cual compañía; los dos más importantes y que ostentaban la misma categoría eran el llamado *Primer Circuito* que tenía a la cabeza al Cine Palacio y que estaba integrado además por los cines Odeón, Goya, Rialto, Venecia, San Juan de Letrán, Parisiana, San Rafael, Rívoli, Fausto y América. Este circuito era administrado por la empresa Camús y Cía.

El segundo de los circuitos importantes era el liderado por el Cine Olimpia e incluía además a los cines Mundial, Alcázar, Granat, Teresa, Isabel, Bucareli, Monumental, Lux, Royal, Majestic, Capitolio y Trianon.

106 La *fijeza social* deriva de la repetición de rutinas y es la que permite seguir un determinado comportamiento de acuerdo con las circunstancias y *escenarios* específicos, Ibid, p. 40.

El Universal, junio de 1928.

Cabe hacer mención de que algunos cines cambiaban de circuito de un día a otro, por ello es que cines que en un momento pertenecían al *Primer Circuito* en otras ocasiones aparecen en el *Circuito Olimpia* y viceversa. Otros cines estaban fuera de circuito o con el paso de los días se integraban en nuevas agrupaciones, siempre con el objetivo de obtener las mejores películas para sus pantallas. Tal es el caso de los cines Imperial y Regis, que eran cines importantes y que en algún momento también llegaron a encabezar algunos circuitos.

Hasta aquí hemos hablado de cines que tienen muchas cosas en común: una arquitectura sencilla, con excepción del Goya, de carácter popular, y por ende con precios accesibles para la mayoría de la población. Pero no todos los cines eran así. El cine también atraía a las clases pudientes de la ciudad de México y evidentemente era difícil que ellos asistieran a salas como el América o el Cervantes. Para cubrir este segmento de la población los

empresarios tenían sus cines estelares, que no era que tuvieran otra programación, pero sí otro precio de entrada y desde luego otra ubicación. Se alojaban en las principales calles de la ciudad.

Uno de esos cines era el Olimpia, del cual ya hemos dicho algunas cosas. El Cine Olimpia, ubicado en la calle de 16 de Septiembre, se reinauguró como Teatro Cinema el 10 de diciembre de 1921 con la película *La danza del ídolo*, largometraje estadounidense dirigido por D.W. Griffith, cuya duración era de una hora 42 minutos.

INAUGURACION

TEATRO OLIMPIA CINEMA

A las 8.45 de la Noche
MAÑANA SABADO

La película extraordinaria, una superproducción notable
"LA DANZA DEL IDOLO"

Es una maravillosa novela de amor y aventuras debida al talento de **GRIFFITH, EL MAESTRO** revelando sentimientos nuevos, a través de almas desconocidas y admirables.

Presentación de un Prólogo que da atmósfera a la Película. - Esta innovación es la primera vez que se obtiene en México. - Hermoso Conjunto Sinfónico.
Orquesta Sinfónica "OLIMPIA", bajo la Dirección del maestro **MARCOS ROCHA**.

ORGANO TEATRAL "SUPERIOR" UNO DE LOS MAS GRANDES DEL MUNDO.
Gran Conjunto de Coro.

PRECIOS ESPECIALES PARA LA INAUGURACION

Luneta Numerada	\$ 2.50
Palcos 1os. intercolumnios con 4 ent. numeradas	15.00
Palcos 1os. con 6 entradas	18.00
Palcos 2os. con 6 entradas	14.00
Balcones primeros	2.00
Balcones segundos	1.00

Por una equivocación en la construcción de la frase, apareció en el aviso del Domingo en el "TEATRO OLIMPIA", la noticia de que las localidades para la Función inaugural estaban reservadas, en lugar de decir expresamente que para comodidad y garantía del público, están todas perfectamente numeradas. Las taquillas para la venta de boletos de todas las localidades, para la Función INAUGURAL, estarán abiertas desde hoy **VIERNES** a las 10 de la mañana.

El Universal, 10 de diciembre de 1921.

Como se puede ver en la imagen, el precio de entrada nada tenía que ver con lo que cobraban los cines de los que venimos hablando, en este caso la luneta costaba \$2.50 y por la entrada más barata, balcón segundo, se

pagaba un peso. El Olimpia fue el primer cine al estilo norteamericano: tenía pórtico, salón y anfiteatro y la sección de gradas; además contaba con palcos, algunos de ellos privados. Era el orgullo de su dueño, el señor Jacobo Granat. El Olimpia tenía su propio órgano teatral y desde luego su propia orquesta; muy necesaria, dadas las características del entretenimiento de aquella época.

Durante muchos años el Cine Olimpia fue un referente de la exhibición cinematográfica de la ciudad y sus costos de entrada siempre superaban por mucho a la mayoría de los cines. Se pagaba \$1.50 pesos por entrar cuando en el Goya el boleto costaba cincuenta centavos. Como ya se dijo, el Olimpia lideraba al circuito que llevaba su nombre.



Autor desconocido, *Cine Olimpia*, Distrito Federal, 1928, Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Núm. M-356.

La imagen que vemos de este cine data de 1928. Pocos años después de su inauguración, ese día se proyectaba *La última Orden*, producida a inicios del mismo año, dirigida por Josef von Sternberg y cuyo protagonista era

interpretado por Emil Jannings.¹⁰⁷ También se anuncia *La legión de los condenados* de William A. Wellman, otro clásico de la época.

En la fotografía se aprecian las notables diferencias de este cine con respecto a los arriba presentados. En el Olimpia los stills se colocaban dentro de una vitrina diseñada con ese propósito; ahí se puede ver a un hombre mirándolos con detenimiento. En general eran mejores instalaciones, marque-sinas mejor diseñadas y un letrero vertical decorado y equipado con iluminación para lucir radiante durante la noche.



El Universal, 1 de octubre de 1924.

El segundo cine importante de la ciudad era el Palacio, inaugurado el primero de octubre de 1924. El Palacio era la sala más importante del *Primer Circuito* y si bien no era arquitectónicamente hablando superior al Olimpia sí le

107 Emil Jannings ganó el Oscar al mejor actor por su papel en esta obra en la primera edición de dichos premios en 1928.

igualaba en programación y costo del boleto. Se ubicaba en la calle Cinco de Mayo. Se hacía llamar el cine “chic” de México; ya con eso nos podemos dar una idea del público al que estaba dirigido. Se inaugura con la película *Bajo la Púrpura Cardenalicia*, producción de 1923 dirigida por Alan Crosland. Los boletos rondaban el precio de \$1.50 por función.

El último de los cines de alto costo del que hablaremos es el Cine Regis, que se encontraba en el interior del hotel del mismo nombre y que comenzó a dar funciones regulares en septiembre de 1929. El Regis era un cine de tradición que atraía a sus puertas a un importante número de personas. La sala no era muy grande: apenas tenía un poco más de 900 butacas.



Autor desconocido, *Hotel y Cine Regis*, Distrito Federal, 1937. Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México. No. 2304-16.

Se puede ver el anuncio de la película *Moderna Babel* del año 1937, dirigida por Ralph Murphy, con lo cual podemos situar la foto hacia finales de la década de los treinta. Las películas llegaban al país en promedio, un

año después de su estreno. Los costos de este cine también oscilaban en los \$1.50. Con esta sala cerramos el panorama general de las salas de cine que funcionaban en la ciudad de México antes de la construcción de los palacios cinematográficos.

En este primer *episodio* dimos cuenta del funcionamiento de las salas de cine, a la par de otras diversiones, y de la operación de los inmuebles. Los diversos elementos, urbanos y arquitectónicos característicos de la época permiten establecer las rutinas que se seguían; las imágenes aportan elementos que evidencian comportamientos y que al ser tan repetitivos dan pie a establecer que se trata de acciones con una *fijeza social* que determinaba un comportamiento. No es gratuito que en muchas de las imágenes se vea gente mirando los stills a las afueras de los cines; son actos que ya formaban parte del entramado cultural de amplios sectores sociales en la capital. Desde luego que también podemos hablar de identidad. No obstante que el cine era una diversión popular, había diferencias y al respecto hemos señalado cómo se acudía a una u otra sala de cine de acuerdo a las posibilidades económicas, la clase social. Ya se ha dicho, es una fuente de identidad innegable y ello se reproduce en la práctica diaria. Las rutinas nos hacen diferentes, a pesar de compartir muchos códigos.

La consolidación del negocio dio pie a un cambio, aunado al contexto social del país, que ya para esos años había logrado cierta estabilidad, y al impulso que se estaba dando en otros países a la producción cinematográfica y a la construcción de cines, principalmente en Estados Unidos. Las salas de cine comenzaban a ser insuficientes en capacidad y las instalaciones inadecuadas; la llegada del sonido es sólo un ejemplo.

En estos años, con estas salas aquí analizadas, se sentaron las bases para un cambio que daría como resultado un nuevo *episodio*,¹⁰⁸ con todos los cambios que ello implicaría. Este nuevo capítulo se daría a partir del surgimiento de los palacios cinematográficos como el Alameda, el Hipódromo, el Orfeón, el Palacio Chino, el Teresa y demás construidos entre 1936 y el inicio de la década de los setenta. Transformación que a la postre afectaría directamente a la forma en que los espectadores se relacionaban con esos espacios de entretenimiento masivo.

Referencias bibliográficas

- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Giddens, Anthony, *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.
- Hernández Franyuti, Regina, *El Distrito Federal. Historia y vicisitudes de una invención, 1824-1994*, México, Instituto Mora, 2008.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza, Carlos Flores, *Anales del cine en México: 1895-1911*, México, Ediciones Gráficos Eón, Vouyer, 2003.
- Mraz, John, “La fotografía histórica: particularidad y nostalgia” *Nexos*, Núm. 91, julio de 1985, México.
- Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México 1896-1930: bajo el cielo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993.
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

108 Con el término *episodio* Giddens hace referencia a ciertas características sociales que suelen ser representativas al grado de regir la conducta en un espacio y tiempo determinado; desde luego que estas se irán transformando, pues las sociedades siempre se encuentran en constante movimiento y cambio. Son muchas las circunstancias que se deben presentar para que exista un cambio profundo, dando paso con ello a un nuevo *episodio*. Giddens, op. cit., p. 41.

Referencias de revistas

- *Mundo cinematográfico: revista profesional de cinematografía decano de los periódicos cinematográficos en el país*, México, Núm. 5, Vol. 1, julio de 1930.

Referencias hemerográficas

- *El Universal*, México, diciembre de 1921.
- *El Universal*, México, octubre de 1924.
- *El Universal*, México, junio de 1928.
- Librocolmorel.1.bis

Guillermo Pérez Gavilán

Mendarózqueta y los cines de barrio de la Ciudad de México

Rosario Vidal Bonifaz

Con cariño para Eugenia, Fernanda y Laura

La familia Pérez

Nacido en 1786 en el poblado de Sombrerete, Zacatecas, Rafael Bracho y Sáenz de Ontiveros obtuvo el grado de bachiller en el seminario de Guadalajara. En 1808, en la Audiencia de México, quedó incorporado como abogado de la Real Audiencia de Guadalajara. El 31 de octubre de ese mismo año, en Ciudad Victoria, Durango, se casó con Rosa de la Bárcena y Manzano, cuyos descendientes se vincularían con la política y la élite duranguense. Posteriormente, “A principios de 1811, cuando el movimiento insurgente se extendía por todo el territorio virreinal, Rafael Bracho ya fungía como promotor fiscal para los asuntos militares, de gobierno y de justicia, así como asesor de la comandancia general de las provincias internas, a las que pertenecía Durango.

Cuando los primeros caudillos insurgentes fueron aprehendidos en Coahuila y juzgados por su traición a la corona española, Rafael Bracho y Sáenz de Ontiveros, como asesor de la comandancia general, intervino en el

estudio y dictamen de la causa instruida contra el cura Miguel Hidalgo, quien había sido capturado dentro de aquella jurisdicción. En su veredicto, Bracho lo calificó como un ‘reo de alta traición y mandante de alevosos homicidios’, por lo que debía morir”.¹⁰⁹

Hacia finales de 1824 se convirtió en gobernador del entonces recién fundado estado de Durango; durante su administración se elige el primer Congreso Constituyente, que se instaló el 30 de junio de aquel año y estuvo conformado por José de Matos, en calidad de presidente, y por los diputados José Joaquín de Escarzaga, Martín Miramontes, Felipe Ramos, José Agustín Gámiz, Francisco Robles, Francisco Arriola, José María Elías González, Pedro Cano, Vicente Escudero, Vicente Antonio Elejalde y Miguel Pérez Gavilán, quien fungió como uno de los secretarios de tal asamblea;¹¹⁰ el Congreso promulgó la primera Constitución política del estado y convocó a elecciones para nombrar al primer gobernador constitucional.

Integrante de una de las familias de prosapia de la comarca duranguense, Miguel Pérez Gavilán se había casado el 3 de noviembre de 1818 en Durango, Nueva Vizcaya, con Nicolasa de Manzanera y Salas, que fue bautizada el 19 de septiembre de 1796 en la misma población de Durango. Ella era descendiente de terratenientes españoles que habían sentado sus reales durante el prolon-

109 Altamirano Cozzi, Graziella. “De hacendados tradicionales a empresarios modernos. La familia Bracho en Durango, 1810-1910”, en *La palabra y el hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Imprenta Universitaria, número 116, octubre-diciembre del 2000, p. 59.

110 Cfr. Arrieta Silva, Enrique, “La constitución de Durango de 1825: matices y peculiaridades”, en Andrea Sánchez, Francisco José de. *Derecho Constitucional estatal. Estudios históricos, legislativos y teórico-prácticos de los estados de la República Mexicana*, México, UNAM, 2001, p.124.

gado periodo colonial. La pareja tuvo cinco hijos: Manuel, bautizado el 1 de abril de 1821 en Durango, Durango; Felipe, Mateo, Marino (bautizado el 21 de julio de 1826 en la misma ciudad), y Diego Pérez-Gavilán Manzanera, todos ellos parientes cercanos de Nicolás Pérez Gavilán, que más adelante sería designado segundo obispo de Chihuahua en el año de 1906. Según las indagaciones de Enrique Arrieta, “el gobernador militar Rafael Bracho, promulgó la Constitución del 1º de septiembre de 1825. Convocadas las elecciones para gobernador fue electo Santiago Baca Ortiz, quien tomó posesión de su cargo el 1o de octubre de 1826, y se echó a andar prácticamente el proceso de reestructuración pública con miras a un proyecto nacional, y también una agitación política entre liberales y conservadores, los primeros apodados *chirrines* y los segundos *cuchas*, tal agitación llegó hasta los zapatos de las mujeres, pues las mujeres liberales usaban zapatos verdes como significando pisar a las conservadoras, por su parte, las mujeres conservadoras, a su vez, usaban zapatos rojos para dar a entender que pisoteaban a las liberales.¹¹¹

Felipe Pérez-Gavilán Manzanera, médico de profesión, se casó el 6 de junio de 1860 en Durango, Durango, con Rosa Guerrero; heredero en 1863 de la hacienda de San Diego de Navacoyan, los ranchos de Alcalde y de San Juan, y las estancias del Registro, del Río de Santiago y de San Ignacio, ese mismo año fue electo diputado por el Partido de Tamazula y dos años después alcalde municipal de la ciudad. El matrimonio tuvo 14 hijos, de los cuales 12 llegaron a la edad madura: Agustín (13-05-1861), Concepción (18-04-1862), Carmen (16-07-1864), Luis (3-04-1866), Luz (28-09-1868, Ciudad Victoria, Durango-28-11-1949), María (24-03-1870, Ciudad de México), Miguel,

111 Ibidem, p. 123.

Ángela, Leandro, Leonor, José y Jesús Pérez-Gavilán Guerrero.¹¹²

Miguel, José y Jesús Pérez-Gavilán Guerrero constituyeron en 1907 la sociedad mercantil “Pérez Gavilán hermanos”, formada por la papelería “El águila de oro”, donde vendían artículos de escritorio, de fotografía, fonógrafos Edison y máquinas de escribir Oliver y Smith. Los hijos de don Felipe Pérez-Gavilán y doña Rosa Guerrero se casaron de la siguiente forma: Agustín con María Ostolosa; Concepción con Francisco Gómez-Palacio Tovar; Luis con su prima Nicolasa Pérez-Gavilán Centeno; Luz, que llegó a ser propietaria de la hacienda La Ochoa y de la fábrica de hilados y tejidos de El Salto, se desposó con el próspero empresario Julio Bracho y Zuloaga, nieto del ya mencionado Rafael Bracho; María con Ángel López-Negrete y Salcido, primo de Antonia López Negrete de Asúnsulo, madre de la futura actriz cinematográfica Dolores del Río (1906-1983); Miguel con Guadalupe Guerrero; Leandro con Manuela Gómez Palacio; Leonor con Mariano Samaniego Siqueiros, uno de cuyos hijos fue Ramón Samaniego y Pérez-Gavilán, quien se daría a conocer como actor de cine en Hollywood con el nombre de Ramón Novarro (1899-1968); José con Carmen Gómez-Palacio Pérez-Gavilán y Jesús con Josefina Parra Fernández. El matrimonio formado por Luz Pérez-Gavilán y Guerrero con Julio Bracho y Zuolaga, engendró a su vez 12 hijos, entre los que destacarían Guadalupe Bracho Pérez-Gavilán, es decir, la futura actriz Andrea Palma; el director de cine Julio Bracho Pérez-Gavilán, y el escenógrafo Jesús Pérez-Gavilán. Para seguir con esta genealo-

112 Cfr. Rouaix, Pastor, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico del estado de Durango*. México, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2008.

gía, se puede señalar que durante un tiempo Julio estuvo casado con Diana Bordes Cervantes; producto de esa unión fueron la actriz Diana Bracho Bordes y el músico Jorge Bracho Bordes, quien se casó con Elvira Castillo, madre del también actor Julio Bracho Castillo.

Por su parte, Manuel Pérez-Gavilán Manzanera, que fue bautizado el 1 de abril de 1821 en Durango, Durango, lograría integrarse a los círculos políticos de su estado y fungió, al igual que su hermano Felipe, como diputado local; se casó el 5 de febrero de 1862 en su ciudad natal con Arcadia Centeno y procrearon cinco hijos: Isabel, Diego, Petra, Ángel y Nicolasa, que, como ya se mencionó, se casó con su primo Luis Pérez-Gavilán Guerrero. Don Manuel heredó por parte de su tío, el prebendado Leandro Sánchez Manzanera, la hacienda de San Gerónimo de La Saucedá, ubicada en el municipio de Canatlán, en la que producía maíz, frijol y trigo, y donde se criaban diversos tipos de ganado. A la muerte de don Manuel, ocurrida en 1883, la hacienda La Saucedá fue dividida, de tal forma que su hijo Diego heredó el rancho de San Bartolo y la estancia de Medina, mientras que Isabel se adueñó de la parte del rancho de Santa Cruz y la estancia de Güegogito, que más adelante cambiaría su nombre por el de Hacienda de Santa Isabel.

El muchacho de Durango

Según comenta la historiadora Guadalupe Villa Guerrero, tras la renuncia de Porfirio Díaz a la presidencia, la lucha electoral se encaminó a la selección y elección de candidatos, tanto a nivel estatal como federal. En el estado de Durango, en junio de 1911, se organizó el Partido Democrático Duranguense, filial del Partido Constitucional Progresista; su mesa directiva fue integrada por Pastor

Rouaix, presidente; Ignacio Borrego, vicepresidente; Antonio Gaxiola y Ernesto Alconedo, secretarios, y Celestino Simental como tesorero. “Las bases de su plataforma política incluían: reincorporar a la Carta Magna el principio de no reelección; suprimir las jefaturas políticas: luchar por la expedición de una ley de responsabilidad de funcionarios públicos; revisar las leyes hacendarias con vistas a una distribución equitativa de impuestos; mejorar la educación; impulsar obras de irrigación; dividir los latifundios, proteger a los trabajadores con leyes relativas a prevenir accidentes de trabajo y aplicar medidas tendientes a evitar abusos en las tiendas de raya”,¹¹³ situación con la que no estaba de acuerdo la élite local y sus grandes propietarios, por lo que apoyaron a Bernardo Reyes para la presidencia y Luis Alonso y Patiño para la gubernatura. Como se sabe, a nivel nacional triunfó la fórmula de Francisco I. Madero-José María Pino Suárez, que asumió el poder el 6 de noviembre de 1911. A nivel local, el 1º de octubre de 1911 Alonso y Patiño fue electo gobernador constitucional interino del estado de Durango.

Al no quedar en la presidencia Bernardo Reyes, desde la capital de Durango se fraguó “un complot para derrocar al ya entonces presidente Francisco I. Madero. Las figuras más visibles de la conspiración, quizá por su connotación social, fueron Jesús Asúnsulo, gerente del Banco de Durango y el presbítero Francisco Berticiolle, considerado como el director intelectual de la misma y cabeza de los conjurados del clero católico”.¹¹⁴ El complot reyista

113 Villa Guerrero, Guadalupe. “De minoría selecta a fuerza contrarrevolucionaria. Elites y revolución en Durango 1913-1917”, en *Transición*. Instituto de Investigaciones Históricas, Durango, Universidad Juárez del Estado de Durango, diciembre de 2001, número 25, pp. 2 y 3.

114 Ídem, p. 7.

poco a poco perdió fuerza, con la rendición del general Reyes en Linares, Nuevo León, para concluir con su muerte el 9 de febrero de 1913, lo que condujo al grupo opositor de la capital de Durango a cifrar sus esperanzas en Pascual Ortíz Rubio y posteriormente en Victoriano Huerta, quien al obtener varios triunfos en el norte del país acechaba la oportunidad de derrocar a Madero.

Con la llegada de Huerta al poder se formó en la capital de Durango un cuerpo integrado por civiles miembros de la más influyentes familias para defender sus hogares, denominada “Defensa Social”, protegida por el general Antonio Escudero, jefe de armas del gobierno huertista, que además contó con elementos orozquistas, quienes rechazaron el primer ataque a la ciudad en abril de 1913. La llamada “Defensa Social”, en cuyas filas destacaron Julio Bracho, Francisco Gómez Palacio y Juan Gurrola, desató una persecución contra los maderistas. “A partir de la toma de la capital del estado en junio de 1913, considerada como uno de los episodios más violentos de la revolución, comenzaron las disposiciones oficiales para castigar a la antigua elite porfiriana que había trabajado empeñosamente a favor del huertismo. Considerada enemiga de la revolución, la “Defensa Social” fue desarticulada, sufriendo sus miembros castigos económicos y confiscatorios”.¹¹⁵

Según Pastor Rouaix estaban considerados como enemigos de la revolución cerca de “trescientos noventa latifundistas, algunos mineros afortunados, los industriales y comerciantes con grandes negocios y los altos políticos inamovibles del porfirismo, que constituían, cuando

115 Altamirano Cozzi, Graziella. “El dislocamiento de la elite. El caso de las confiscaciones revolucionarias en Durango”, en *Secuencia*, Revista de historia y ciencias sociales, México, Instituto Mora, enero-abril de 2000, p. 121.

más, una aristocracia de seiscientas familias en todo el territorio del estado de Durango, formando un grupo privilegiado de quien dependía, directa o indirectamente, la vida de cuatrocientas ochenta mil personas”.¹¹⁶

En efecto, el 18 de junio de 1913 la ciudad de Durango fue recuperada por el ejército revolucionario, al mando de Tomás Urbina, Calixto Contreras y otros líderes duranguenses; por tal motivo, los federales y la “Defensa Social” tuvieron que abandonar precipitadamente la ciudad. Sin embargo Emilio Bracho, Miguel Lozoya y Fernando López fueron asesinados en su intento de escapar. Pastor Rouaix describió los acontecimientos que siguieron a la ocupación de la capital del estado, por parte de los revolucionarios, de esta forma:

El ejército victorioso (aproximadamente ocho mil hombres) entró a la ciudad sin orden, sin jefes, como un alud que desciende impetuoso de enhiesta montaña, mezclándose con el pueblo bajo, que ávido de venganza, de destrucción y de rapiña, se lanzó sobre los comercios, emprendiendo bochornoso saqueo mientras otros grupos, con la desconfianza natural del rústico campesino, abrían campaña en contra de ficticios enemigos, volviendo a estallar la dinamita y a tronar los rifles.¹¹⁷

Se llegó al extremo de prender fuego a varias fincas. “La casa ‘Lowere Hermanos y Sucesores’, conocida como ‘La Reboce-ría’ o popularmente como ‘El palacio de las lágrimas’ fue saqueada; ‘La Francia Marítima’, ubicada frente a la anterior, fue arrasada e incendiada, lo mismo

116 Citado por Cruz Montalvo, Salvador. *Vida y obra de Pastor Rouaix*, México, Secretaría de Cultura y Gobierno del Estado de Puebla, 2002, p. 211.

117 Ídem.

la ‘Casa del Castillo’, la ‘Daessele’ y ‘La Suiza’, resultando afectado también el Hotel Unión”.¹¹⁸

Algunos de los hacendados y empresarios que lograron salir rumbo a la ciudad de México fueron: Rafael y Julio Bracho, Julio F. Curbelo, Jesús, José, Luis y Leandro Pérez Gavilán, Antonio Gurza, Antonio y Francisco Gómez Palacio, Eduardo Hartman, Juan Lozoya, Esteban Fernández, Julián Medina y Juan Santa Marina, casi todos futuros residentes en la colonia Juárez, con sus respectivas familias, así como el arzobispo Francisco Mendoza y Herrera.¹¹⁹

Tal éxodo se explica por las siguientes causas. De 1913 a 1914 Pastor Rouaix fue gobernador de Durango y logró restablecer el orden por medio de garantías para los hacendados a fin de reactivar las labores agrícolas en la región; asimismo, brindó seguridad a los extranjeros, logrando el apoyo de las clases populares y de ciertos integrantes de la elite. Al verse amenazado por el general Arrieta, Pastor Rouaix decide renunciar a su gestión; en consecuencia, los hermanos Domingo y Mariano Arrieta reconocen a Venustiano Carranza como el jefe supremo del nuevo movimiento revolucionario; en respuesta a ello, son nombrados gobernador y jefe de armas, desatando una auténtica “cacería de brujas” contra los enemigos de la causa constitucionalista. Sin embargo, al poco tiempo, el villismo asumió el control del Estado dejando la administración a los dirigentes locales Severino Ceniceros, Jesús Díaz Couder y otros, que trataron de beneficiar a la población más necesitada, por lo que poco a poco la ma-

118 Rouaix, Pastor. *La revolución maderista y constitucionalista en Durango*, México, Editorial Cultural, 1931, p. 30.

119 Cfr. *Ibid.*, Villa Guerrero, Guadalupe. “De minoría selecta a fuerza contrarrevolucionaria. Elites y revolución en Durango 1913-1917”, pp. 14 y 15.

yoría de los hacendados y la élite económica fueron expulsados o salieron huyendo. La mayoría de éstos, como ya se adelantó, rumbo a la ciudad de México, que por entonces era una de las zonas más seguras del país.

A principios de 1915, durante el gobierno de Emiliano G. Saravia, se intensificaron las labores de siembra en las haciendas intervenidas por el gobierno; una parte de los ingresos de éstas fue utilizada para financiar a la División del Norte. Se sabe que muchas haciendas fueron intervenidas por órdenes expresas del general Villa y muchos de sus subalternos tomaron posesión de ellas o las administraron directamente, con una marcada concentración de confiscaciones en La Laguna, cuyos propietarios eran las familias Gardé, Flores, López Negrete, Donato Gutiérrez, Luján. Los hacendados Felipe y Luciano López Negrete fueron expulsados; Antonio Bracho fue aprehendido por mandar descomponer su maquinaria para tejidos; éste, Juan Francisco Paura, acaparador de granos, y Pedro Torres Saldaña, hacendado con intereses algodonereros, fueron pasados por las armas en Chihuahua.¹²⁰

Gracias a la entrevista realizada a Juan Fernando Pérez-Gavilán de Empáran, sabemos que una más de las familias que emigraron durante el conflicto revolucionario a la capital del país fue la que conformaron Diego Pérez Gavilán y Clotilde Mendarózqueta, cuyo matrimonio procreó siete hijos: Manuel, Mateo, Guadalupe, Bélen, Luisa, Guillermo y Juan Fernando, los cuales fueron acogidos por sus parientes al llegar a la ciudad de México. A pregunta expresa sobre sus orígenes familiares, Juan Fernando Pérez Gavilán respondió:

120 Periódico *La voz de la revolución*, Durango, 19 de marzo de 1915.

La familia de mi papá eran unos hacendados en Durango; sus abuelos son de los que llegan a fundar el estado, ya que se repartieron los españoles las tierras y vivieron durante varios años en la hacienda *La Saucedá*, donde producían perones y otros árboles frutales, pero era básicamente una hacienda ganadera, en la que se disfrutaba de una tranquilidad económica. Pero durante la Revolución Mexicana, varias haciendas son saqueadas por Francisco Villa, que al llegar a *La Saucedá*, le perdona la vida a la familia de Diego Pérez Gavilán y Clotilde Mendarózqueta de Pérez Gavilán, ya que el general conocía a sus abuelos; por ello Diego y su familia se trasladan en ferrocarril a la capital, portando tan solo una virgen de la hacienda y 50 centavos. Después de la revolución *La Saucedá* pasa a manos del obispado de Durango; en el tiempo de Lázaro Cárdenas se da el reparto de tierras, lo único que queda es el casco de la hacienda, con una pequeña granja productora de perones. Poco después, el obispo de Durango regresa la hacienda a parte de la familia, concretamente a una prima segunda de mi papá.¹²¹

Del rancho a la capital

Luego de su llegada a la Ciudad de México, que supone-
mos sucedió en el año de 1915, los hijos varones del ma-
trimonio Pérez Gavilán Mendarózqueta, se ven en la ne-
cesidad de buscar trabajo, mientras las mujeres se quedan
en casa para ayudar en las labores cotidianas. Pronto Ma-
nuel, el primogénito, consigue trabajo de cajero y al poco
tiempo logra ubicar a sus hermanos de vendedores en el
almacén de ropa “La Francia Marítima”, filial de la em-
presa homónima saqueada en la capital de Durango, pro-
piedad de la firma Donnadieu y Cía, cuyo principal giro
mercantil era la venta de novedades y mercancías de ori-

121 Vidal Bonifaz, Rosario. Entrevista realizada con Juan Fernando Pérez Gavilán de Empáran del 19 al 21 de noviembre de 2010 en la Ciudad de México.

gen colonial, tejidos y ropa de fina confección importada desde Francia. Dicha firma rivalizaba con la minoría española por el control del primer cuadro de la ciudad.¹²² Creemos que aproximadamente a la edad de 15 o 16 años Guillermo Pérez Gavilán Mendarózueta ingresa como vendedor a “La Francia Marítima”, que por entonces estaba ubicada en la esquina de las calles Capuchinas y El Ángel.¹²³

Según recuerda don Fernando Pérez Gavilán, su padre no duró mucho en el mencionado almacén, ya que “le gustaba andar muy bien arreglado, y [un día] al estar limpiando sus zapatos unos minutos antes de salir del trabajo, alrededor de las 6 de la tarde, es sorprendido por el gerente, un francés, quien lo regaña; por tal motivo Guillermo decide renunciar a la tienda y jura nunca más ser empleado”.¹²⁴

Por otro lado el joven Mateo Pérez Gavilán Mendarózueta, ya había dejado su empleo en el almacén de ropa y se dedicaba a la venta de zapatos, mercancía traída de León, Guanajuato. Al poco tiempo logra establecer una bodega y es auxiliado por su hermano Guillermo: juntos se dedicarán, muy probablemente entre 1925 y 1928, a vender botas y uniformes para las huestes policiacas comandadas por el célebre general Roberto Cruz, militar mexicano que, pese a ser un convencido constitucionali-

122 Cfr. Morales Moreno, Humberto. “Los franceses en México: 1890-1910. Nueva revisión histórica (agentes comerciales, residentes e imperialismo informal)”, en *Signos Históricos*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. México, UAM-I, enero-junio, 2007, número 17, pp. 193 y 194.

123 Cfr. Trujillo Bolio, Mario. “El empresario textil de la ciudad de México y sus alrededores, 1880-1910”, en Agostini, Claudia y Elisa Speckman (eds.). *Modernidad, tradición y alteridad: La Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, IIH-UNAM, 2001, pp. 39 y 40.

124 Ídem, Vidal Bonifaz, Rosario, 19 al 21 de noviembre de 2010.

ta, secundó el Plan de Agua Prieta contra Venustiano Carranza en 1920; fue subsecretario de Guerra y Marina, entre otros cargos, y de 1924 hasta el 17 de julio de 1928 asumió el cargo de inspector general de la policía de la Ciudad de México, ello durante el gobierno del presidente Plutarco Elías Calles, Ramón Ross, el general Francisco R. Serrano y Primo Villa Michel.¹²⁵ Durante su mandato al frente de la policía local, Roberto Cruz tendría destacada participación en diversos hechos políticos, como el fusilamiento de Luis Segura Vilches y Miguel Pro Juárez, a quienes se acusó de uno de los varios atentados perpetrados en contra de Álvaro Obregón, cuando éste último quería asumir de nuevo la Presidencia de la República.¹²⁶

Al poco tiempo les tocaría su turno a los líderes de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM): en un acto de campaña en abril de 1928, Obregón, convertido en candidato oficial, fue tiroteado desde lo alto de un comité de la CROM en la ciudad de Orizaba, Veracruz. Ya siendo presidente electo, Obregón pretendió la renuncia de Morones, del general Joaquín Amaro y del mismo Roberto Cruz, por considerarlos sus enemigos más directos.

Finalmente el martes 17 de julio de 1928, Obregón fue acribillado en el restaurant “La Bombilla”. El asesino “oficial”, el militante católico y ultraconservador José de León Toral, “[fue] trasladado a la Inspección General de Policía en un auto Packard por el coronel Juan Jaimes, el coronel Tomás A. Robinson y el diputado Enrique Fernández Martínez; allí esperarían al general Roberto Cruz [...].

125 Véase Naranjo, Francisco, *Diccionario biográfico revolucionario*, México, Cosmos, 1935.

126 Castro Martínez, Pedro, “El asesinato del general Álvaro Obregón: las caras de un imaginario dividido”, en Revista *Iztapalapa*, México, UAM-I, 2008, número 61, p. 149.

Toral, impávido, con los ojos cerrados y ensangrentado por los golpes, no podía o no quería hablar, sólo se había identificado como ‘Juan’. Ya era un mártir de la religión [...]. Los obregonistas del círculo cercano del presidente electo se organizaron para que una comisión, integrada por Aarón Sáenz, Emilio Portes Gil, Luis L. León y Arturo H. Orcí, se presentara ante el presidente Calles. Esa misma tarde fueron recibidos. Insistieron en culpar a Morones de la muerte del caudillo y pidieron el esclarecimiento del crimen cuanto antes, además de manifestar su desconfianza ante el hecho de que el encargado de las investigaciones fuera el general Roberto Cruz, pues ‘no garantizaba los intereses del obregonismo’, ya que había sido enemigo del *Manco de Celaya*. Colérico, el presidente Calles ordenó cesar a Cruz y nombrar a un cercano del caudillo, como el general Antonio Ríos Zertuche”.¹²⁷ Lo más probable es que en dicha destitución tuvo que ver que el general Roberto Cruz fuera comandante de la policía en la época en que el general Francisco Serrano fue gobernador del Distrito Federal.

Matrimonio y mortaja

Después de los años de guerra ocasionados por la Revolución Mexicana y el conflicto cristero, a finales de los años 20 empieza a sentirse la paz en la república mexicana. En el año de 1929 se inicia la “Gran Depresión” en el vecino país del norte, situación que será aprovechada por un incipiente empresariado cinematográfico en nuestro territorio. En dicho periodo Guillermo Pérez Gavilán Menda-

127 Boletín de la Inspección General de Policía. “El Inspector General de Policía, General de División Roberto Cruz”, periódico *El Universal*, México, 22 de noviembre de 1927.

rózqueta conoce a la joven María Elena de Empáran Sánchez Bauche, por medio de la prima de ésta, Sofía Aspe, ya que les gustaba mucho salir a bailar con sus amigos de Durango Manuel Curvelo, Patricio Galván y Julio Serrano Piedecosas, que en 1955 fundará la empresa “Transportes Marítimos Mexicanos”. El 12 de junio de 1930 Guillermo Pérez Gavilán Mendarózqueta se casa con María Elena de Empáran Sánchez Bauche, nieta del célebre abogado de ideas liberales José Manuel de Empáran (Veracruz, Veracruz, 28 de junio de 1814-1866), quien fue gobernador por su estado en el año de 1853, y ocupó la Secretaría de Relaciones Exteriores y la de Gobernación en los años de 1860 y 1861, ello durante el gobierno de Benito Juárez.¹²⁸ Como dato histórico extra se puede señalar que, en su casa, ubicada en el Puerto de Veracruz, en el año de 1859 el gobierno juarista emitió las “Leyes de Reforma”, que resumen el ideario político de los liberales mexicanos encabezados por Juárez.

128 Secretaría de Gobernación. Accesible en: http://www.gobernacion.gob.mx/es/SEGOB/Antecedentes_historicos, 2 de marzo de 2011.



María Elena de Empáran Sánchez Bauche y Guillermo Pérez Gavilán Mendarózueta, el día de su boda. Fuente: Cortesía de Juan Fernando Pérez Gavilán de Empáran.

El matrimonio Pérez Gavilán de Empáran tuvo cinco hijos, todos nacieron en la ciudad de México: Guillermo, Juan Fernando (14 de febrero de 1937), María Elena, Magdalena y Beatriz, quienes vivirían por varios años en la calle de Colima, número 249, entre Tonalá y la Avenida Insurgentes, en plena colonia Roma.

Los años verdes

La producción fílmica mexicana de 1935 estuvo caracterizada por una tendencia a estandarizar sus volúmenes: en ese año se filmaron 23 cintas de largometraje de argumento y dos documentales de carácter oficial que implicaron la participación estatal; mientras que los españoles

filman 44 largometrajes, y los argentinos, con 14 largometrajes, amenazaban con despegar y convertirse en una competencia real.

Por otra parte, el sector de la exhibición, que según Aníbal del Mar (véase *Filmográfico* de enero de 1935), contaba con alrededor de 650 salas en toda la república (o sea, un promedio de 29,276 habitantes por sala), no parecía estar dispuesto a dar su apoyo a la producción fílmica nacional: durante ese año, los 34 cines de la ciudad de México (un 5.5% del total del país) estrenaron 24 cintas mexicanas (8.4%), buena parte de ellas producidas el año anterior por 207 estadounidenses, “hispanas” incluidas (72.4%), y 53 de otros países (19.2%).¹²⁹

Pese a todo se buscaron las fórmulas que permitieran establecer de manera definitiva al sector industrial cinematográfico. Cuatro películas del año obtuvieron buenas recaudaciones en taquilla por lo cual se les tomó como modelo a seguir: *Monja, casada, virgen y mártir*, de Juan Bustillo Oro, melodrama “de capa y espada” basado en la novela homónima de Vicente Riva Palacio; *La familia Dressel* de Fernando de Fuentes, obra que sentó las bases del melodrama familiar ubicado en los sectores de la pujante clase media; *Lupponini (El terror de Chicago)* de José Bohr, cinta gangsteril con mucha influencia del cine hollywoodense de la época; y *Madre querida* de Juan Orol, quintaesencia del melodrama maternal “a la mexicana”, película ésta última que, incluso, alcanzaría a tener éxito en varios países de América Central y el Caribe sentando con ello un sólido precedente en la estrategia de conquista de los mercados extra-fronteras.

129 Datos elaborados por la autora a partir de la información contenida en Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM, 1980.

Por otro lado el régimen del presidente Cárdenas colaboró con material humano, material bélico y vestuario en la realización de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la obra maestra de Fernando de Fuentes (1935), adaptación de la novela homónima de Rafael Felipe Muñoz y película inaugural de los estudios CLASA, convertidos también en entidad productora. Los elevados costos de producción invertidos en este filme, que ascendieron a un millón de pesos, motivarían a la quiebra temprana de la empresa, por lo que el gobierno federal otorgaría a CLASA una subvención por dicha cantidad, con lo cual se convirtió, de facto, en el productor de la cinta de Fernando de Fuentes. Cabe agregar que con ese dinero la CLASA produciría al año siguiente varios cortos documentales “de interés nacional”.

Podemos aquí hacer referencia a un hecho que no por su carácter eventual deja de ser interesante: durante 1935, y haciendo eco a las propuestas económicas del nuevo régimen, se filmaron tres películas producidas en forma de cooperativa: *Rosario* de Miguel Zacarías, *¿Qué hago con la criatura?*, comedia de Ramón Peón, y *Más allá de la muerte*, realizada también por Peón en codirección con Adela Sequeyro, quien de esta manera se convirtió en la primera mujer que realizó cine sonoro en México. Las dos últimas cintas fueron apoyadas por el Banco de Crédito Popular, institución que algo tenía que ver con el Estado. De esta manera el nuevo régimen pretendía también establecer una política de estímulos a la producción cinematográfica, asumiendo, como en otras ramas de la economía, un papel de promoción, gestoría y apoyo.

Es en este contexto, según nos cuenta Juan Fernando Pérez Gavilán, que su padre, Don Guillermo Pérez Gavilán Mendarózqueta, al darse cuenta del impulso y desarrollo que está teniendo en la capital el cine mexicano,

decide que puede ser una buena idea de negocio y abre su primer cine con el nombre de *Elena*, en honor a su esposa, el cual se encontraba ubicado en la calle de Arenal 13, entre la Calzada de la Viga y Topacio, en la colonia Esperanza, cerca de la famosa fábrica de ácido sulfúrico “La Viga Beisk Feliza y CIA”, espacio donde hoy se ubica la Escuela Nacional Preparatoria No. 7, y muy cerca, también, de la conocida “Pulquería La Rosita” (que sería motivo principal del cortometraje homónimo filmado en 1964 por Esther Morales, entonces alumna del CUEC), y las esculturas de los “Indios verdes” Itzcóatl y Ahuízotl, obra de Alejandro Casarín, que entonces se ubicaban al final, o principio, de la Calzada de la Viga.

Todo parece indicar que el cine *Elena*, que se caracterizó por exhibir películas de reestreno, funcionó durante los años de 1935 a 1936. Aquel año de 1936 dio principio con la fundación de la Unión de Directores Cinematográficos de México (UDCM), organismo encabezado por Fernando de Fuentes (presidente), Gabriel Soria (secretario) y Juan Bustillo Oro (vocal). La Unión contó en un principio con 25 integrantes y algunos años más tarde sería reorganizada formando parte de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTE-CM). Acaso presintiendo que el nacimiento formal de la industria fílmica mexicana estaba cerca, en febrero del año citado, la Asociación de Productores Mexicanos de Películas se reorganiza bajo el nombre de Asociación de Productores Cinematografistas Mexicanos (APCM), entidad que ya se plantea como un auténtico sindicato patronal con bases sólidas y objetivos más precisos. Entre los dirigentes de la nueva Asociación destacarían Juan Pezet, Francisco Beltrán y Salvador Bueno. Cinco meses después el gobierno decretó una nueva legislación sobre organizaciones y sindicatos patronales, lo que debió favorecer a la

APCM en el sentido de que otorgaba a este tipo de organismos el carácter de instituciones públicas y autónomas.¹³⁰

Reorganizados y contando con el apoyo gubernamental, a lo largo de 1936 los empresarios del sector de la producción fílmica se dedican a realizar secuelas de los filmes exitosos del año anterior, como lo ejemplifican los casos de *Así es la mujer* de José Bohr; *El baúl Macabro* de Miguel Zacarías; *El calvario de una esposa* de Juan Orol; *Los chicos de la prensa* de Ramón Peón; *Cielito lindo* de Roberto O'Quigley; *Madres del mundo* de Rolando Aguilar; *Malditas sean las mujeres* de Juan Bustillo Oro; *Marihuana (El Monstruo Verde)* de José Bohr; *Mater nostra* de Gabriel Soria; *Las mujeres mandan (Su gran aventura)* de Fernando de Fuentes; y *Nostradamus* de Juan Bustillo Oro, entre otras. Con ello se establecen las bases genéricas sobre las que habrá de desarrollarse el incipiente negocio del cine en México, además de la producción y realización de tres cintas: *Cielito lindo* de Roberto O'Quigley, *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, y *¡Ora Ponciano! (Sol, sangre y arena)* de Gabriel Soria, que implican el redescubrimiento, de una vez por todas, de la fórmula genérica más contundente en términos comerciales: la “comedia ranchera”.¹³¹

En agosto de 1936, poco antes de la realización y estreno de la mencionada trilogía de “comedias rancheras”, una comisión de la APCM, encabezada por Francisco Beltrán, visita al entonces regente de la ciudad, general

130 Cfr. Arriola Woog, Carlos. *Las organizaciones empresariales contemporáneas*, México, Universidad de Guadalajara, 1982, p. 20.

131 Descripciones detalladas de las características de la “comedia ranchera” como género cinematográfico pueden encontrarse en: Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, pp. 64-83; y De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, pp. 142-168.

Cosme Hinojosa, para demandarle, “a nombre de la industria fílmica mexicana”, una reducción gradual de los altos impuestos que pesaban sobre ella”.¹³²

Al poco tiempo Cárdenas decreta la excepción del 6% de impuesto sobre la renta, que favorece solamente a los productores de películas. Con esto y con la visita que el mismísimo presidente hace a la locación el último día de rodaje de *Las mujeres mandan*, cinta producida por la CLASA y dirigida por Fernando de Fuentes, el gobierno cardenista parece otorgar, de nueva cuenta, su apoyo irrestricto a una nueva industria, a la cual, pese a todo, se estaba utilizando para efectos de propaganda política.

Al finalizar 1936 el balance del incipiente cine sonoro mexicano era, con todo, poco halagüeño. Durante ese año se habían producido 24 largometrajes, lo que de alguna manera implicaba una manifiesta incapacidad para despegar de manera franca rumbo a la industrialización. No obstante, un marcado descenso en el volumen de producción de la cinematografía española (19 largometrajes), evidente consecuencia del inicio de la guerra civil, y el hecho de que la cinematografía Argentina tampoco podía despegar (15 largometrajes estrenados), favorecieron al cine mexicano para recuperar el primer lugar en la producción fílmica en los países de Iberoamérica.

Por lo demás esa misma producción ocupaba el último lugar en los porcentajes de exhibición en las salas de la ciudad de México: en el primero se situaba, con mucho, la producción estadounidense, ello a pesar de que se estrenaba únicamente poco más del 50% del total de las películas realizadas en ese país. Esto implicaba que con la mitad de la producción de Hollywood se abarcaba el 84%

132 Cfr. Del Mar, Aníbal. *Revista de Revistas*, México, 9 de agosto de 1936, p.12.

de exhibición en las pantallas mexicanas. El cine *Elena* fue, al parecer, una de las pocas salas que por ese entonces se dedicaron a la difusión de la producción filmica nacional. Sin embargo, el éxito local y sobre todo internacional de *Allá en el Rancho Grande*, junto con el de algunas de sus secuelas filmadas entre 1936 y 1937, *Adiós Nicanor* (Rafael Portas, 1937), *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro, 1937), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937), *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda, 1937), *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937), *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1936) y *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), determinaría un nuevo salto cuantitativo en la producción filmica mexicana, que implicaría a su vez la conquista de los mercados hispanoparlantes.

Durante 1937 la guerra civil española motivaría un nuevo descenso en la producción cinematográfica de ese país (alrededor de 10 largometrajes de ficción), hecho que descartaría a los iberos, al menos momentáneamente, de la lucha por los citados mercados. En ese nuevo contexto solamente otra cinematografía, la argentina, que por fin había podido dar un gran salto (28 cintas estrenadas), disputó a la mexicana un vasto público iberoamericano que, de cualquier manera, no dejaba de consumir, primordialmente, los productos hollywoodenses.

Por otra parte, en febrero de 1937 se fundó la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC), institución que agrupaba en su seno al Sindicato de Empleados Cinematografistas del D.F. (SECDF), así como a las llamadas “Sucursales” que existían en diversas ciudades del interior de la república y a otros sindicatos de trabajadores del medio fílmico existentes en el país, contando en total con 26 agrupaciones estatales y/o re-

gionales, entre las que destacaba la UTECM.¹³³ Incorporada de inmediato a la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), máxima central obrera del país dirigida entonces por el marxista Vicente Lombardo Toledano, la FTIC sería el antecedente inmediato del poderoso Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que habría de iniciar formalmente sus labores poco tiempo después.

Lo más probable es que el éxito en taquilla de “las comedias rancheras” haya motivado a Guillermo Pérez Gavilán a pensar en un negocio más formal de exhibición; por ello en aquel 1937 funda el Cine Bretaña, en sociedad con Alfonso Acevedo, localizado en Calzada de Tlalpan 1,189, en la Colonia General Anaya. La sala llegó a contar con 950 lunetas y 450 asientos en galería, tipo balcón, es decir, como bancas de estadio, cuyo costo de entrada al principio era de 50 centavos. El hijo de Guillermo: Fernando Pérez Gavilán, recuerda que le encantaba ir al cine de tan sólo tres años de edad a recoger los boletos en la galería; además, por las tardes, su madre llevaba a su hermano mayor y al resto de sus hermanas al cine, donde realizaban sus tareas de la escuela, a un lado de la taquilla, y los días viernes disfrutaban de ver películas. Dicha sala de cine sería una de las más frecuentadas por el entonces joven cinéfilo Carlos Monsiváis, vecino de la colonia Portales. En una entrevista realizada por Jenaro Villamil a María Monsiváis Viadas, tía del escritor, ella recuerda que: “Desde los siete años [Carlos] comenzó a ir a un cine cercano aquí que se llamaba el Cine Bretaña. Le encantaban todas las películas, sobre todo las mexicanas.

133 Cfr. Portas, Rafael y Ricardo Rangel, *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1957, p. 862.

¿Por qué? Haga usted de cuenta que mi madre, su abuelita, era igual que Sara García en *Los Tres García*. Le gustaba mucho esa película”¹³⁴.

En otra pequeña entrevista, ésta realizada por el periodista Óscar Jiménez Manríquez, Carlos Monsiváis respondió a la pregunta “¿Qué recuerdos tiene de estos [viejos] cines?” de la siguiente manera: “La infancia, pubertad y adolescencia de la gente de mi generación transcurrió en esos viejos cines, a los que yo iba como cinéfilo devorador, sin saber que lo era, y en donde tenía que integrarme a esa única palomilla brava que dominaba cada local. Yo iba al Cine Bretaña y al Ajusco, que me quedaban a dos cuadras de la casa. Iba también al Estrella, donde daban las películas musicales de la Metro Goldwyn Mayer. Más adelante fui al cineclub del IFAL. Y, desde luego, conocí el Colonial, el Coloso, el Rialto, el Goya.”¹³⁵

Al ayudar a su padre en el negocio de los cines, el entonces también adolescente Fernando Pérez Gavilán conoció a Carlos Monsiváis en el Cine Bretaña y se hicieron amigos. Años después, al producir su primera película, *Los Caifanes* (Juan Ibáñez, 1966), uno de los primeros ejemplos de lo que después sería conocido como “Nuevo cine mexicano”, Fernando le pide al escritor que interprete el breve papel de “Santa Claus” de barrio bajo.

En febrero del año 1954 ocurrirá un corto circuito a consecuencia de lo cual el Cine Bretaña se quema parcialmente. Como la propiedad era alquilada, la sala es cerrada para dar paso al famoso y popular salón de baile “California Dancing Club” el domingo 11 de abril del mismo año con la presentación de Larry Sonn, Chucho

134 Villamil, Jenaro, “Monsiváis y la tía Mary”, en Revista *Proceso*. México, 1 julio de 2010.

135 Jiménez Manríquez, Óscar, “El discreto encanto de los cines porno”, en Revista *Milenio Semanal*, México, 8 de febrero de 2009.

Rodríguez, Galileo R. Dennis y Alfonso Castañeda; el costo de entrada fue de \$3.00 para caballeros y damas \$.50 centavos.¹³⁶

En los años 40 la República Mexicana contaba con 19,653,552 habitantes y la capital del país tenía una población de 1,757,530 habitantes. Es decir, que el 8.94% de la población se concentraba en la capital del país, generando una nueva y masiva clase media que demanda servicios y recreación.¹³⁷ El promedio de cines de la ciudad de México era de 61, prácticamente el doble de la década anterior, que fue de 32.¹³⁸

El 14 de abril de 1942 se establece el Banco Cinematográfico como fuente de crédito, y dicha entidad crea la Productora Grovas para incrementar la producción de cine mexicano. En 1945 se construyen los Estudios “Churubusco”, enclavados en Calzada de Tlalpan y Río Churubusco, en donde trabajan en la producción de cine mexicano alrededor de cuatro mil personas afiliadas al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). El cine era la sexta industria más importante del país.

En este contexto, que implicaba una mayor demanda de exhibición de películas, Guillermo Pérez Gavilán se hace socio de sus amigos Chávez Guajardo, José Quiroga y Rafael Vélez, y adquieren el Cine Politeama, anterior-

136 Véase: Sevilla, Amparo. *Los templos del buen bailar*, México, CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2003.

137 *Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)*, México, INEGI, 2001 y *Sexto Censo de Población del Distrito Federal*, México, Dirección General de Estadística, 1948.

138 Datos elaborados por la autora a partir de la información contenida en Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM, 1980; y Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, 1982.

mente conocido con el nombre de Cine Palatino, que empezó a funcionar a principios de la década de 1910 y se ubicaba en la calle de San Miguel 18. En 1928 se había convertido en el Teatro Politeama, situado en la misma calle, que había cambiado su nomenclatura por la de “José María Izazaga”, casi esquina con “Niño Perdido” (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas), atrás del Salto del Agua. La sala contaba con 3,592 butacas y con una novedosa pasarela de cristal.



Periódico *El Universal*, 25 de junio de 1943.

El señor Pérez Gavilán se encargó de la administración del Politeama por alrededor de dos años, es decir, entre 1943 y 1945, época en la que exhibió películas como *El secreto del sacerdote* (Joselito Rodríguez, 1940), *Viviré otra vez* (Roberto Rodríguez, 1939). El precio de entrada a la sala era de 35 centavos. Ahí mismo se programó la exhibición de la insólita película *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), que había padecido censura y cuya publicidad de estreno en *El Universal* del 23 junio de 1943

fue anunciada con las siguientes frases: “¡Un suceso inesperado! ‘La mancha de sangre’. Mujeres y vino, cinturitas, tarzanes y ‘pachucos’. Muchachas arrojadas a la calle por la miseria y la desgracia, tipos que se ganan la vida de extrañas maneras. Toda una humanidad ignorada y vibrante que oculta sus ansias y sus deseos y que vive y muere peligrosamente. Totalmente filmada en los cabarets auténticos de barrio. Las mujeres que esta película retrata son reales de carne y hueso y viven en ella un intenso episodio de sus trágicas existencias”.

Acaso por sus escenas “atrevidas y picantes” para la época, la película de Best Maugard se mantuvo durante cuatro semanas y el acceso a la sala aumentó a un peso.



Cine Politeama.

El Cine Politeama sería adquirido por Octavio Armengol, quien a su vez lo venderá a la “Cadena de Oro”, es decir, al futuro monopolio de William Jenkins, Manuel Espinoza Iglesias y Gabriel Alarcón.

En el año 1943 don Guillermo también adquiere el Cine San Felipe Neri, y después de algunos cambios, el 9 de julio de dicho año, lo inaugura con el nombre de Nuevo Cine Regio, localizado en la calle de República del Salvador, número 210, en el centro de la Merced.



Periódico *El Universal*, 9 de julio de 1943.

El día de su inauguración se decía que el cine ya tenía “butacas nuevas, sonido y proyección perfectos” y que “En un solo día [se verá] la emocionante serie toda completa. *El fantasma vengador*, 4 y 8:15. [Además] Pedro Armendáriz en *Allá en el Ba-jío*”.¹³⁹ La sala contaba con 1,504 butacas y el costo de la entrada era de 40 centavos.

En 1944, nuevamente en sociedad con el señor Alfonso Acevedo, adquieren el Cine Esperanza, situado en Juárez 178 (hoy en día en las calles de Presidente Carranza esquina con Privada de Francisco Sosa), en el barrio de Santa Catalina, en Coyoacán, que llegó a contar con 1,570 butacas. A este cine asistía quien fuera director de la Filмотeca de la UNAM, el biólogo Iván Trujillo Bolio, a la edad de seis años, con sus hermanos, y en dicho lugar conoció al crítico de cine Moisés Viñas. La competencia principal de tal sala fue el Cine Centenario, propiedad de

139 Periódico *El Universal*, México, 9 de julio de 1943.

Guillermo Haller, que se encontraba en el Parque Centenario número 5, en Coyoacán, de estilo Art Decó, donde antes había estado el Cine Cuauhtémoc, fundado por Francisco Campos, padre de los ingenieros que fundaron la empresa Campos Hermanos. “En el Cuauhtémoc, como en otros cines de los años veinte, las películas mudas se acompañaban con música en vivo y durante un tiempo el pianista del lugar fue Agustín Lara [...]. Don Miguel Soria, párroco de Coyoacán, consideraba que eran inmorales los filmes que proyectaba la sala de la familia Campos, de ahí que para salvación de las almas de sus feligreses decidiera improvisar en la casa cural un cine al que llamó Buenaventura, donde proyectaba cintas de Chaplin, algunos filmes beatíficos y muchas películas de vaqueros. La protección divina no impidió el cierre del Cine Buenaventura en 1926, cuando se desató el conflicto religioso. Los proyectistas conocidos como los hermanos Cárdenas abrieron un cine a dos cuadras de la plaza y poco después figuraron entre los pioneros del sindicalismo cinematográfico, pues fueron fundadores del STIC. Una vez que el señor Campos dejó el cine Cuauhtémoc, los nuevos dueños lo convirtieron en Paramount Cinema y luego don Adrián Dubernard lo tiró para levantar en el mismo sitio el Cine Centenario”.¹⁴⁰ Para principios de los años cincuenta dicha sala ya había sido adquirida por el señor José Hernández.¹⁴¹

140 Musacchio, Humberto, “De plazas, plazos y placeres”, en Velázquez Macías, Olivia (Coord), *Coyoacán: plazas para otro centenario*, México, Delegación Coyoacán y Ciudad de México, Capital en movimiento, 2009, p. 65.

141 Cfr. Portas, Rafael y Rangel, Ricardo, *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*. México, Publicaciones Cinematográficas, 1957.



Cine Esperanza, por cortesía del biólogo Iván Trujillo Bolio.

En el año de 1945 don Guillermo tenía hijos con edades que oscilaban entre los 5 y los 9 años; por ello decide abarcar al público infantil; el 18 de mayo inaugura el Cine Aladino, cuyo lema era “El paraíso de los niños”, con la siguiente programación: *Aeronoticias Metro*; *Los tontos pagan*, corto sobre lucha libre; *La cenicienta va de fiesta*; Los tres chiflados en *Cocineros expertos*; *Un mundo del sonido*; *Un paseo por Hollywood*; *Pescando en la selva*; *La atracción del uniforme*; *Papá se va al cine*; *Último noticiero mexicano*; *Leñador no cortes mi árbol* e *Instantáneas de Hollywood*, con horario de 11 a 3 de la tarde por un peso y de 3 a 11 de la noche por un peso cincuenta centavos; niños menores de 8 años, ochenta centavos”.¹⁴² El cine se encontraba situado en la calle de Tacuba número 15, en el centro de la capital, espacio en el que antes se ubicaba el templo y convento.

142 Periódico *El Universal*, México, 18 de mayo de 1945.

to-hospital de la orden de los betlemitas (hoy en día sede del Museo Interactivo de Economía, MIDE).¹⁴³

“CINE ALADINO”

CALLES DE TACUBA NO. 15.

PRECIOS: DE 11 A 3 \$1.00. DE 3 A 11 \$1.50. NIÑOS MENORES DE 8 AÑOS, \$0.80
HOY REGIA INAUGURACION, CON UN PROGRAMA ESPECIAL PARA NIÑOS.

<p>AERONOTICIAS METRO 1 parte. Aut. 5611.</p> <p>LOS TONTOS PAGAN 1 parte a colores: Aut. 5412.</p> <p>LUCHA LIBRE Corto de box. 1 parte. Aut. 4378.</p> <p>LA CENICIENTA VA DE FIESTA 1 parte a colores. Aut. 4685.</p> <p>Los Tres Chiflados en COCINEROS EXPERTOS 2 partes. Aut. 5695.</p> <p>UN MUNDO DEL SONIDO 1 parte. Aut. 5285.</p>	<p>UN PASEO POR HOLLYWOOD A colores, 1 parte. Aut. 4262.</p> <p>PESCANDO EN LA SELVA 1 parte. Aut. 5272.</p> <p>LA ATRACCION DEL UNIFORME A colores, una parte. Aut. 5230.</p> <p>PAPA SE VA AL CINE 2 partes. Aut. 5761.</p> <p>ULTIMO NOTICIERO MEXICANO Una parte.</p> <p>LEÑADOR NO CORTES MI ARBOL A colores, una parte. Aut. 4684.</p> <p>INSTANTANEAS DE HOLLYWOOD La vida de las estrellas. Una parte. Aut. 5150.</p>
--	---

Periódico *El Universal*, 18 de mayo de 1945.

Con 498 butacas, el Aladino operaba funciones continuas de 11 de la mañana a 11 de la noche, con un costo de un peso, pero ofrecía descuento de 50 por ciento para niños y estudiantes. Se exhibían alrededor de 13 a 15 cortos programados, por ejemplo, de la siguiente manera: “Caricaturas del super-mouse: *El asno alpinista*, *Patito campeón*, *Conejitos listos*, *Moscas musicales*. El super-mouse en: *La raya verde*, *Pobre corderita*, *Carnicero de Sevilla*, *Camouflaje a colores* y 6 cortos más y noticieros”.¹⁴⁴

El Cine Aladino cerrará sus puertas a raíz del temblor ocurrido el 28 de julio 1957, cuando se cayó la escultura

143 Para más información sobre esta edificación puede consultar: González Gamio, Ángeles, “Agasajo librero y mucho más”, en Periódico *La Jornada*, México, 19 septiembre de 2010.

144 Periódico *El Universal*, México, 25 de junio de 1945.

del Ángel de la Independencia. Como era muy difícil poder abrir una salida de seguridad, el entonces regente de la ciudad, Lic. Ernesto Peralta Uruchurtu, le canceló la licencia. Durante su época de esplendor, la competencia del Cine Aladino estuvo conformada sobre todo por los cines Arcadia, del director, productor y exhibidor Arcady Boytler; el Cine Avenida, de Octavio Armengol, que distribuía los cuentos de Walt Disney y de Merchandising; y el Cine Cinelandia, de Francisco R. del Arenal. En la entrevista realizada por Eduardo de la Vega para el libro *Conversaciones con Jorge Fons*, el director recuerda que “en un principio conocimos los cines donde se exhibían películas para niños y jóvenes, como el Aladino, el Cinelandia, el Avenida, que pasaban caricaturas”.¹⁴⁵

Para finales de los años cuarenta don Guillermo contaba, pues, con los cines Bretaña, Nuevo Cine Regio y Aladino, pero además se encargaba de las programaciones de los cines Xochimilco, del que fue socio durante un tiempo con Eduardo Chávez García, espacio ubicado en el número 82 la calle de 16 de septiembre, que contaba con 1,200 butacas, y Vanguardias, coordinado por el padre jesuita Benjamín Pérez del Valle.

El Centro Cultural y Deportivo Vanguardias A.C. (1930) “fue inspirado por el movimiento llamado Vanguardias de la Acción Católica, que organizó el Padre Miguel Agustín Pro (beatificado en 1989). En un principio estuvo en la calle de Puebla y posteriormente fue trasladado a Frontera 16 (casi esquina con Avenida Chapultepec, en plena colonia Roma), donde permaneció hasta su desaparición en 1974. Lo fundaron los padres jesuitas Julio Vértiz Ocampo, Leobardo Fernández y José Antonio

145 Vega Alfaro, Eduardo de la, *Conversaciones con Jorge Fons*, México, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco, 2005, p. 32.

Romero; sin embargo fue el padre Benjamín Pérez del Valle quien con su gran espíritu de servicio y visión de negociante logró hacer de él un lugar significativo. Contaba con un auditorio donde se dictaban conferencias y se daban funciones de cine y teatro. Para el aspecto deportivo tenía gimnasio, ring, alberca, cancha de basketbol y mesas de ping-pong [...]. Servía también de internado con 108 lugares para jóvenes de provincia [...].”

El famoso boxeador mexicano Ricardo *Pajarito* Moreno solía dar clases a los jóvenes internos y Felipe *Tibio* Muñoz, medallista olímpico en 1968, acostumbraba entrenar ahí siendo un niño de doce años”.¹⁴⁶ El padre Benjamín impartía doctrina los días sábados en los sótanos de la Iglesia de la Sagrada Familia; durante la semana si veía ingresar a un joven al cine, que no había asistido a su doctrina, le decía en un tono que no admitía réplica: “¡No fuiste a la doctrina, no puedes entrar!”

Para mediados de los años cuarenta don Guillermo Pérez Gavilán se hace cargo de la programación cinematográfica, por lo que era costumbre que todos los domingos, a las cuatro de la tarde, hubiera función de cine; la entrada costaba 2.50, se pasaba un programa doble, sobre todo de la Distribuidora Republic, con episodios de *Fu Manchú* (1940) de 15 episodios, como por ejemplo: *Drums of Fu Manchu: (Fu Manchu strikes, The Monster, Ransom in the sky, The pendulum of doom, The house of terror, Death dials a number, Vengeance of the SiFan, Danger trail, The crystal of death, Drums of death, The tomb of Ghengis Khan, Fire of vengeance, The Devi's Tatoo, Satan's Surgeon y Revolt); La canción de Bernadette* (Henry King, 1943); *Las campanas de Santa María* (*Bells of St. Mary's*, Leo McCarey, 1945); o

146 Tavares López, Edgar, *Colonia Roma*, México, Clío, 1995, pp. 44 y 45.

Cisco Kid, en donde Cisco y Pancho fueron una especie de Robin Hood, que defendían a los pobres de Nuevo México en contra de los alguaciles corruptos y desalmados negociantes de la frontera.

Cuando el padre Pérez del Valle sorprendía a los novios besándose encendía las luces y les pedía que se retiraran de la sala. Don Fernando Pérez Gavilán recuerda que casi siempre el padre Pérez de Valle se ubicaba en la caseta de proyección, cuando se pasaban las escenas de besos, se colocaba un cartón, y tan sólo se escuchaban los diálogos y la música. En 1951 el cine fue remodelado con 450 butacas acojinadas, posteriormente Fernando Pérez Gavilán le ayudará a su padre Guillermo Pérez Gavilán a programar la pequeña sala de cine. A principios de los años cincuenta, la rutina de don Guillermo y su familia, según nos cuenta su hijo menor, era la siguiente:

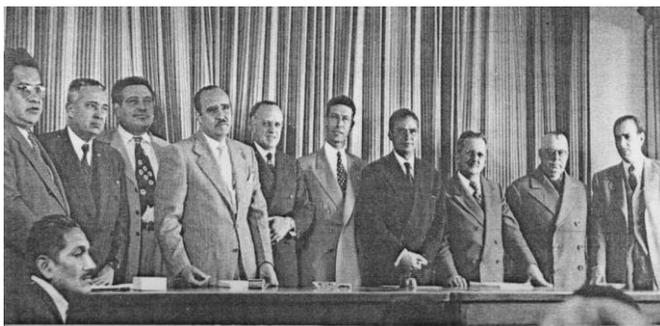
Mi madre, María Elena de Empáran Sánchez Bauche, se paraba a las 5:30 de la mañana, para preparar el desayuno y dejar todo listo para la comida; a cada integrante de la familia se le hacía lo que quería para desayunar y comer, despertaba a sus hijos, les daba de desayunar y se iban a la escuela; a las 8:00 de la mañana doña Elena se subía a bañar y arreglar, mientras don Guillermo, que se levantaba a las 7:30 ó 8:00 de la mañana, le subían su desayuno a la recámara, se arreglaba y a las 9:30 de la mañana, después de chiflar a su esposa 'iui', le decía 'vámonos', se iban a programar todas las funciones de sus cines y los que llegó a administrar, ella se quedaba una o hasta dos horas, tejiendo, cociendo o leyendo en el auto, alrededor de las 12:00 del día, se iban a caminar a Chapultepec o a ver los caballos. A la 1:30 de vuelta a casa, se reunía toda la familia para comer a las 2:00 de la tarde, pero a cada quien le guisaban lo que le gustaba, al grado de que por ejemplo, don Guillermo podía comer pescado y su hijo Fernando carne, ya que a éste último no le gustaba el pescado, a las 2:45 nuevamente después de un chiflado 'iui' y el clásico 'vámonos', nuevamente don Guillermo y su

esposa, salían de casa, para llegar a las 3:00 de la tarde para abrir las oficinas del cine. A las 7:00 de la noche se regresaban, cenaban con los hijos, se acostaban y ambos regresaban a recoger el dinero de la taquilla de los cines, para finalmente retornar a casa a las 10:30 ó 11:00 de la noche. Don Guillermo era de poco comer, le gustaba ir con sus hijas a la dulcería Celaya, situada junto a la Sagrada Familia, en las calles de Orizaba, donde compraba “chocolates de papelito rojo”, “moños”, “cristalizados”, “biznaga”. Por las tardes, después de comer, se sentaba en el sillón a descansar 15 minutos y al poco rato aparecían los papelitos vacíos de los chocolates. A veces los domingos iban a las charreadas, ya que era una costumbre heredada de la época en que el tío de la familia, Juan Fernando Pérez Gavilán Mendarózueta, practicaba dicho deporte, al grado de que en el año de 1941, en el toreo, ubicado por “El palacio de hierro” de la Condesa, partió plaza, montado en su caballo, en donde le fue tomada una foto, misma que se volvió el escudo de la Asociación Nacional de Charros, de la que fueron fundadores; a los pocos años él muere y por tal motivo le ponen a él, el nombre de su tío. Mis hermanas fueron fundadoras de la escaramuza charra.

Los domingos la familia asistía a dos templos, primero a la iglesia de la Sagrada Familia, a escuchar misa a las 8 de la mañana, para regresar a casa, ir a las charreadas o a las funciones de matinée del Cine Balmori [ubicado en Álvaro Obregón 121, junto al conjunto habitacional del mismo nombre y que abrió sus puertas en septiembre de 1930, con 1,878 butacas, a pocos metros de la Casa Lamm] de 10:30 a 13:30 horas, para ver las películas de la Metro Goldwyn Mayer, como la serie de capa y espada *Scaramouche* (George Sidney, 1952) [en la primera versión participó su famoso pariente Ramón Novarro: *Scaramouche* de Rex Ingram, 1923], *Ivanhoe* (Richard Torphe, 1952), *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, de Stanley Donen, 1954), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952); algunas producciones de la RKO como la de los actores Fred Astaire y Ginger Rogers (*Sombrero de copa*, Mark Sandrich, 1935), *Volando hacia Río de Janeiro* (Thornton Freeland, 1933), o Doris Day en *El hombre que sabía demasiado* (*The Man who knew too much*, Alfred Hitchcock, 1956).

En otras ocasiones asistían por la tarde a las funciones de cine del Club Vanguardias. Juan Fernando recuerda ver cada

viernes o los domingos dos películas y un episodio de diversas series estadounidenses, como *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956), los trece episodios de la Universal Pictures sobre *Flash Gordon* (Frederick Stephani y Ray Taylor, 1936) y de la Columbia Pictures, los 15 episodios de *Superman* (Spencer Gordon Bennet y Thomas Carr, 1948); durante trece a quince semanas, en la semana 14 ó 16 se programaba toda la serie completa, lo que era una locura total.¹⁴⁷



Eduardo Chávez García, Ignacio Rodríguez Rojas, Roberto Cervantes Cassaus, Antonio de G. Osio, otro, Guillermo Pérez Gavilán, Manuel Ángel Hernández, Luis Castro Vázquez y Adolfo Lagos. Fuente: Revista *Cámara*, México, enero-febrero de 1985.

El Charro negro

En los años 50 la República Mexicana contaba con 25,791,017 habitantes y la ciudad de México tenía una población de 3,050,442 habitantes, es decir, que el 11.82% de la población se concentraba en la capital del país.¹⁴⁸ El promedio de cines era de 82, lo que implicó un

147 Ídem, Vidal Bonifaz, Rosario, 19 al 21 de noviembre de 2010.

148 *Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)*, México, INEGI, 2001 y *Séptimo Censo general de población 1950 del Distrito Federal*, México, Dirección General de Estadística, 1952.

aumento de 30% en comparación con la década anterior, cuyo promedio fue de 61 salas.¹⁴⁹

En 1951 se funda la segunda emisora de televisión, el canal XEWTV (2) de Telesistema Mexicano, S.A. del empresario de la radio Emilio Azcárraga, fenómeno que poco a poco afectara la exhibición masiva de cine. Este mismo año empiezan a funcionar los estudios de cine San Ángel Inn. Durante el periodo de Miguel Alemán Valdez (1952-1958) es nombrado Eduardo Garduño al frente del Banco Nacional Cinematográfico. En 1953 elabora un plan para que los productores se conviertan en accionistas mayoritarios de Películas Nacionales (México), Películas Mexicanas (Latinoamérica, España y Portugal) y una tercera distribuidora: Cinematográfica Mexicana (CIMEX, resto del mundo). En 1957 muere el ídolo popular Pedro Infante, y dejan de funcionar los estudios Tepeyac y CLASA; en 1958 los Azteca; solo quedan los Churubusco, adquiridos por el Estado en 1959 para el STPC y los estudios América y San Ángel Inn para la producción privada. En 1960 el Estado compra las salas de Operadora de Teatro, de Manuel Espinosa Yglesias, y la Cadena de Oro, de Gabriel Alarcón, es decir, el monopolio de Jenkins en la exhibición.

En esta etapa, a los tres días de haber cumplido su hijo menor Juan Fernando Pérez Gavilán la edad de 15 años, el sábado 17 de febrero de 1951, don Guillermo inaugura su última sala cinematográfica, con el nombre de Cine Ajusco, ubicado en la Calzada de Tlalpan 1264, en la Colonia Portales, con 2,250 butacas. La inauguración ocurrió con “un programa sensacional: Pedro Infante, Abel Sala-

149 Datos elaborados por la autora a partir de la información contenida en Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*, México, UNAM, 1985.

zar, Víctor Manuel Mendoza, Sara García, Marga López en *Los tres García*, a las 4:00 y 7:30. Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza, Sara García y Marga López en *Vuelven los García*, a las 5:45 y 9:15. Toda localidad \$2.00”.¹⁵⁰ Al abrir el Cine Ajusco, muy cerca del Cine Bretaña, los vecinos al encontrarse con la familia de don Guillermo, les comentaban que abría una nueva sala de cine para volver a pasar la trilogía de Raúl de Anda: *El Charro negro* (1940), *La vuelta del charro negro* (1941) y *la Venganza del charro negro* (1941). Don Fernando recuerda que se llevaba un expediente por cine, para saber lo que se había exhibido, cuáles eran las cintas de “estreno”, “reprise” y segundo reprise”. Al estar revisando los expedientes, sacó la cuenta del número de veces que su padre exhibió en sus cines la trilogía de Raúl de Anda: durante 35 años, se exhibió 327 veces dicha trilogía. También se acuerda que “gracias a su padre, él vivió las casetas de los cines, yo subía con los operadores, porque en ese tiempo se reventaban las películas, como era la proyección con un carbón negativo-positivo, había una flama, entonces cuando no se cuidaba el carbón, llegaba el calor al acetato, y se quemaba el acetato, se reventaba la película, y el público gritaba “¡icácaro!” y se oían los chiflidos, yo subía corriendo a las casetas y ayudaba al operador a pegar la película”.¹⁵¹

150 Periódico *El Universal*. México, 17 febrero de 1951.

151 Ídem, Vidal Bonifaz, Rosario, 19 al 21 de noviembre de 2010.



Periódico *El Universal*, 17 de febrero, 1951.

Los días viernes eran de estreno en el Cine Ajusco, por lo que por la tarde doña María Elena de Empáran Sánchez Bauche asistía con sus cinco hijos, tías y primos, a esa sala, les apartaban la primera línea de butacas, después del pasillo, donde se fascinaron con *Romance de Fieras* (Ismael Rodríguez, 1953), con Martha Roth, Armando Calvo, Verónica Loyo y Joaquín Cordero, o *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), con Fernando Soler, Martha Roth y David Silva. En Semana Santa los cines Bretaña y Ajusco se llenaban, ya que exhibían películas religiosas como *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942) con José Cibrián, Adriana Lamar y José Baviera; *Madre querida* (Juan Orol, 1950) con Esperanza Issa, Manuel Arvide, Luis Rodríguez y Amparo Arozamena; *El mártir del Calvario* (Miguel Morayta, 1952) con Enrique Rambal, Consuelo Frank, Manolo Fábregas, Miguel Ángel Ferriz y Fernando Casanova. Para viernes santo ya no había copias, porque además eran películas viejas. Un día a don Guillermo se le ocurre en viernes santo proyectar tres películas del director Ismael Rodríguez con Pedro Infante: *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el toro* (1952). Tuvieron 4,100 espectadores, la gente pedía po-

der entrar, se sentaban en las escaleras, el pasillo, que era muy amplio y dividía del anfiteatro a la luneta; se llenaba. Entonces se establecen los viernes populares de un peso, se abrían las taquillas a las tres de la tarde, se hacía cola toda una cuadra, para empezar la primera función a las cuatro de la tarde. La competencia principal de los cines Breña y Ajusco estaba integrada sobre todo por el Cine Balmori de los hermanos Calderón y el Cine Titán con 3,266 butacas de David M. Fierro.

En noviembre de 1956 a don Guillermo le da un infarto, por lo que su hijo Juan Fernando se debe de hacer cargo del negocio de los cines, de ayudar al padre Pérez del Valle del Club Vanguardias, a programar la sala de cine, a la vez que en febrero de 1957 ingresa al ITAM, a estudiar la carrera de Administración de Empresas; fue la primera generación. Recuerda que los distribuidores de películas estaban en la calle de Ejido, por el Monumento a la Revolución, cerca a su vez del Banco Nacional Cinematográfico. Ahí se ubicaban la Fox, Universal, Republic y la Metro Goldwyn Mayer, del Sr. Carlos Niebla, que le propone a Fernando programar películas en el Ajusco. Se proyectan *Scaramouche* (Rex Ingram, 1923), *Ivanhoe* (Richard Torphe, 1952), *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, de Stanley Donen, 1954) *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), entre otras, pero al pedir don Guillermo el reporte de ingresos a su esposa se da cuenta de que las entradas han bajado. Carlos Niebla le informa que están pasando cine estadounidense, por lo que al terminar los compromisos con la Metro Goldwyn, se regresa a su programación habitual de proyectar cine mexicano.

El censo nacional de población para 1960 indica que México contaba con 34,923,129 habitantes y la capital del país tenía 4,870,876, es decir, el 13.95% se concentraba

en la zona metropolitana de la ciudad de México.¹⁵² El promedio de los cines de estreno en la capital del país de 1960 a 1969 fue de 85,¹⁵³ más o menos similar al de la década anterior.

Ya restablecido don Guillermo Pérez Gavilán, a principios de los años 60 se hace cargo de la programación del Cine Clavería, de la Sección 35 del Sindicato de Petróleos Mexicanos, ubicado en las calles de Salónica y Tebas en la Colonia Clavería, en Azcapotzalco; a principios de 1961 le pasa el contrato de arrendamiento al señor Celestino Díaz González, recién llegado al país, quien fuera el principal exhibidor del cine mexicano en la Habana, Cuba, durante los años cuarenta y cincuenta.

En 1961 Guillermo Pérez Gavilán es presidente de la recién fundada Asociación Nacional de Exhibidores Independientes (ANEI), con la que incursiona en la producción de dos películas: *Un día de diciembre* (Fernando Cortes, 1961) con Jorge Martínez de Hoyos, Beatriz Aguirre, Luis Aragón, Jaqueline Andere, el niño Emir Ángel Dupeyrón, Tito Novaro y Félix González, de la que la prensa de la época señaló que se trataba de un esfuerzo meritorio pero infructífero¹⁵⁴ y *Cuando los hijos se pierden* (Mauricio de la Serna, 1962) con Julio Alemán, Gina Romand, María Teresa Rivas, Claudio Brook, Xavier Loyá, Antonio de Hud, Luis Lomelí, Yolanda Ciani y Susana

152 *Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)*, México, INEGI, 2001 y *Octavo censo general de población 1960 del Distrito Federal*, México, Dirección General de Estadística, 1963.

153 Datos elaborados por la autora a partir de la información contenida en Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*, México, UNAM, 1986.

154 García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, IMCINE, 1994, p. 111.

Alexander, melodrama sobre “La amenaza de los inadaptados rebeldes y la locura del twist, según su publicidad. Al parecer, esta segunda y última producción de los exhibidores independientes no marchó tan mal en “taquilla”: se mantuvo cuatro semanas en el Palacio Chino;¹⁵⁵ Fernando Pérez Gavilán vigila la Producción, ambas se filman en los Estudios San Ángel con la idea de don Guillermo de “hacer un sistema para pedir que los exhibidores enviaran 1,000 pesos por cada cine, en ese tiempo las películas costaban un millón de pesos, cuando les manden la película, ustedes cobran sus 1,000 pesos, del porcentaje y nos mandan la diferencia, para que haya una revolvencia, de esta forma, se hacen las dos películas, pero solo la tercera parte de los exhibidores regresaron el dinero, por lo que terminan siendo los productores don Guillermo y Juan F. Lance”.¹⁵⁶

155 Ídem, García Riera, Emilio, 1994, p. 200.

156 Ídem, Vidal Bonifaz, Rosario, 19 al 21 de noviembre de 2010.



De pie: Emilio Rabasa. Sentados: Rafael Hernández Ochoa, Mario Moya Palencia, Rodolfo Echeverría y Guillermo Pérez Gavilán.

Para el año de 1962 don Guillermo ya sólo contaba con el Cine Ajusco, pero siempre se hizo cargo de la programación de sus cines, con una inclinación por la exhibición de cine mexicano. Los días viernes eran de estreno, el contador Marcelo Moreno Sánchez, se hacía cargo de llevar toda la contabilidad de sus negocios y del pago de impuestos. Por contrato colectivo de trabajo las salas contaban con dos proyectoristas, uno de 3:30 a 7:00 y otro hasta las 11:00 de la noche, y ellos se iban turnando por la cosa del horario; había un jefe de empleados; un empleado de puerta, que recogía los boletos; una taquillera; cuatro mozos, el de la mañana hacía la limpieza de cines, por la tarde uno en cada baño y el restante para la sala, por si se tiraba refresco, dulces, etcétera. Al jefe de empleados, que era del sindicato, se le daba el dinero de pago de impuestos y él iba todos los días a la Tesorería,

porque el programa con las funciones y horario tenía que llevar dos sellos, el de la Dirección de Espectáculos de la Secretaría de Gobernación y de la Tesorería del Distrito Federal; entonces se tenía que llegar a pagar el impuesto, que te sellaran el respectivo pago y de ahí a la Secretaría de Gobernación a poner el respectivo sello. La autorización contenía el título de la película, artistas y horarios en que se iba a proyectar, es decir, la censura. Las dulcerías se daban en concesión, por ello se pagaba primero un guante y una renta mensual. Juan Fernando recuerda que se “Vendían tortas, chicles, chocolates, papas, muéganos y el que no compre... chicles, chocolates, papas, muéganos...”, además los dulceros andaban en los pasillos de los cines y traían en su tabla los dulces, el muégano, las pepitas, las pastillas, los tubos del cacahuete garapiñado, y los refrescos te los llevaban, Coca cola, Pepsi, Orange Crush, Delaware Punch (color vino sin gas), Dr. Pepper, Chaparritas de Naranja”.



Cine Ajusco.

En general la difusión de la programación de los cines se llevaba a cabo por medio de programas de mano, que se hacían en la imprenta de don Rafael Vélez y se repartían en coches que anunciaban los títulos de las películas por medio de altavoces y a la salida de los cines.

Guillermo Pérez Gavilán también fue de los primeros fundadores y vicepresidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, y presidente de la Unión de Exhibidores Mexicanos. Finalmente Juan Fernando recuerda que algunas de las películas que tuvieron un éxito de taquilla en los cines de su padre fueron:

Las de Pedro Infante, de Arturo de Córdoba caminaban bien, pero no como las de Pedro, Jorge Negrete era el amo de la taquilla; con *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) o *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944) la gente bramaba. Hay una escena en *Soy puro mexicano* (Emilio El Indio Fernández, 1942) donde los japoneses y alemanes encuentran mercurio en México y entra Pedro Armendáriz, con su zarape, que parece el manto del rey, el sombrero de charro, levantando la ceja y se escucha la pieza “Soy puro mexicano”, interpretada por Pedro Vargas, la gente se volvía loca, Pedro Armendáriz es un bandolero que es salvado por Miguel Inclán, Armando Soto La Marina *El Chicote* y Alfonso Bedoya, y es fajador con Raquel Rojas (Janet Alcoriza).

Cómo no se va uno a acordar de las películas dirigidas por Emilio El Indio Fernández como *Pueblerina* (1948), *Enamorada* (1946), *La malquerida* (1949), *El rapto* (1953), la gente enloquecía, las clásicas de Gloria Marín como *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942), *Una carta de amor* (Miguel Zacarías, 1943). Como no acordarse de cuando Jorge Negrete no quiere hacer *El Ametralladora* (Aurelio Robles Castillo, 1943) y lo hace Pedro Infante. O cuando [Pedro] hace un papel chiquito en *Jesúsita en Chihuahua* (René Cardona, 1942) y vienen los grandes trancazos de *Los tres García* y *Vuelven los García* (Ismael Rodríguez, 1946), *El seminarista* (Roberto Rodríguez, 1949), por eso llegaron a ser las gran-

des figuras y las vi todas. Fueron varios años de una gran producción y de grandes éxitos de la clase media para abajo. La clase alta no veía cine mexicano, mis amigos de la facultad se iban al Cine Roble a ver las estadounidenses, a Marlon Brando, las de la Metro.¹⁵⁷

Cuando don Fernando recuerda la cinta *Soy puro mexicano*, canta él mismo dicha letra, por lo que descubrimos que tiene muy buena voz para cantar las rancheras.

El estreno de la primera producción del hijo menor de Guillermo Pérez Gavilán, *Los caifanes* (Juan Ibañez, 1966), se lleva a cabo en el Cine Ajusco un viernes a las 7 de la noche, donde asiste como invitada especial María Félix, a la que le fascina la película, por lo que brinda besos a Juan Fernando Pérez Gavilán. Don Guillermo también alcanza a ver *Patsy mi amor* (Manuel Michel, 1968), *Trampas de amor* (Novaro, Michel y Fons, 1968) y *Paraíso* (Luis Alcoriza, 1969) y asiste a la filmación de *Operación 67* (René Cardona, 1966), en los Estudios América: estaba contento con el trabajo de su hijo, aunque era un hombre muy serio que no se expresaba mucho y siempre estaba con “cara de enojado”.

157 Ídem, Vidal Bonifaz, Rosario, 19 al 21 de noviembre de 2010.



Juan Fernando Pérez Gavilán de Empáran, María Elena de Empáran Sánchez Bauche y Guillermo Pérez Gavilán Mendarózqueta. Foto: cortesía de Fernando Pérez Gavilán de Empáran.

El 4 de mayo de 1970 fallece en la capital del país el empresario y exhibidor cinematográfico Guillermo Pérez Gavilán Mendarózqueta. Al poco tiempo el Cine Ajusco cierra porque la calzada de Tlalpan se convierte en una vía rápida; en la parte de enfrente de la colonia Portales se construyen los primeros pasos a desnivel por debajo de la vía del tren, la gente ya no se anima a asistir después de las 7 de la noche. Se llevan a cabo las liquidaciones respectivas y a finales del año 1971 se cierra y después se vende el terreno al Instituto Mexicano del Seguro Social.

Las películas preferidas de Pérez Gavilán Mendarózqueta eran sobre todo las de tema costumbrista, ya que practicaba la charrería; por ello le gustaban las realizadas por Emilio *El Indio* Fernández. Él se identificaba mucho con éstas y también con las de Arturo de Córdova y Marga López como *Feliz año, amor mío* (Tulio Demicheli, 1955) y *Bodas de oro* (Tito Davison, 1955), ya que le tocó vivir toda la “Época de oro” del cine mexicano y vivir de ella.

Agradecimientos

La autora agradece a Jaime Roberto Jiménez Cara su ayuda en la búsqueda y recopilación en archivos hemerográficos y a Ignacio Mireles Rangel por la digitalización de fotos. Asimismo, al biólogo Iván Trujillo Bolio por ceder la foto del Cine Esperanza y a Juan Fernando Pérez Gavilán de Empáran por proporcionar las fotos familiares.

Referencias bibliográficas

- Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM, 1980.
- Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, 1982.
- Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1950-1959*, México, UNAM, 1985.
- Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera Cinematográfica 1960-1969*, México, UNAM, 1986.
- Arrieta Silva, Enrique, “La constitución de Durango de 1825: matices y peculiaridades”, en Andrea Sánchez, Francisco José de, *Derecho Constitucional estatal. Estudios históricos, legislativos y teórico-prácticos de los estados de la República Mexicana*, México, UNAM, 2001.
- Arriola Woog, Carlos, *Las organizaciones empresariales contemporáneas*, México, Universidad de Guadalajara, 1982.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
- Cruz Montalvo, Salvador, *Vida y obra de Pastor Rouaix*, México, Secretaría de Cultura y Gobierno del Estado de Puebla, 2002.
- De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987.
- Musacchio, Humberto, “De plazas, plazos y placeres”, en Velázquez Ma-cías, Olivia (coord), *Coyoacán: plazas para otro centenario*, México, Delegación Coyoacán y Ciudad de México, Capital en movimiento, 2009.
- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, IMCINE, 1994.
- Naranjo, Francisco, *Diccionario biográfico revolucionario*, México, Cosmos, 1935.

- *Octavo censo general de población 1960 del Distrito Federal*, México, Dirección General de Estadística, 1963.
- Portas, Rafael y Ricardo Rangel, *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1957.
- Rouaix, Pastor, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico del estado de Durango*, México, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2008.
- Rouaix, Pastor, *La revolución maderista y constitucionalista en Durango*, México, Editorial Cultural, 1931.
- *Sexto censo de población del Distrito Federal*, México, Dirección General de Estadística, 1948.
- *Séptimo censo general de población 1950 del Distrito Federal*, México, Dirección General de Estadística, 1952.
- Sevilla, Amparo. *Los templos del buen bailar*, México, CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2003.
- Tavares López, Edgar, *Colonia Roma*. México, Clío, 1995.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, *Conversaciones con Jorge Fons*. México, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco, 2005.

Referencias hemerográficas

- Altamirano Cozzi, Graziella, “De hacendados tradicionales a empresarios modernos. La familia Bracho en Durango, 1810-1910”, en *La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Imprenta Universitaria, octubre-diciembre del 2000, número 116.
- Altamirano Cozzi, Graziella, “El dislocamiento de la élite. El caso de las confiscaciones revolucionarias en Durango”, en *Secuencia*, Revista de historia y ciencias sociales, México, Instituto Mora, enero-abril de 2000.
- *Boletín de la Inspección General de Policía*, “El Inspector General de Policía, General de División Roberto Cruz”, Periódico *El Universal*, 22 de noviembre de 1927.
- Castro Martínez, Pedro. “El asesinato del general Álvaro Obregón: las caras de un imaginario dividido”, en Revista *Iztapalapa*, México, UAM-I, 2008, número 61.
- Del Mar, Aníbal, *Filmográfico*, México, enero de 1935.
- Del Mar, Aníbal. *Revista de Revistas*, México, 9 agosto de 1936.
- Jiménez Manríquez, Óscar, “El discreto encanto de los cines porno”, en Revista *Milenio Semanal*, México, 8 de febrero de 2009.
- González Gamio, Ángeles, “Agasajo librero y mucho más”, en periódico *La Jornada*. México, 19 septiembre, 2010.

- *Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)*, México, INEGI, 2001.
- Morales Moreno, Humberto, “Los franceses en México: 1890-1910, Nueva revisión histórica (agentes comerciales, residentes e imperialismo informal)”, en *Signos Históricos*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, México, UAM-I, enero-junio de 2007, número 17.
- Periódico *El Universal*, México, 23 y 25 junio y 9 de julio de 1943; 18 de mayo de 1945; 25 de junio de 1945 y 17 febrero de 1951.
- Periódico *La voz de la revolución*, Durango, 19 de marzo de 1915.
- Revista *Cámara*, México, enero-febrero de 1985.
- Secretaría de Gobernación. Accesible en: http://www.gobernacion.gob.mx/es/SEGOB/Antecedentes_historicos, 2 de marzo de 2011.
- Trujillo Bolio, Mario, “El empresario textil de la ciudad de México y sus alrededores, 1880-1910”, en Agostini, Claudia y Elisa Speckman (eds.), *Modernidad, tradición y alteridad: La Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, IIH-UNAM, 2001.
- Villa Guerrero, Guadalupe, “De minoría selecta a fuerza contrarrevolucionaria. Elites y revolución en Durango, 1913-1917”, en *Transición*. Instituto de Investigaciones Históricas, Durango, Universidad Juárez del Estado de Durango, diciembre de 2001, número 25.
- Villamil, Jenaro, “Monsiváis y la tía Mary”, en Revista *Proceso*, 1 de julio de 2010.

Entrevistas

- Vidal Bonifaz, Rosario. Entrevista realizada con Juan Fernando Pérez Gavilán de Empáran del 19 al 21 de noviembre de 2010 en la ciudad de México.

Harry Wright y el Cinema Club de México

Magdalena Acosta Urquidí

En México ha habido poco interés académico por el cine *amateur*. Hasta hace unos cuantos años, los archivos fílmicos más importantes en el país no tenían colecciones de películas realizadas por aficionados al cine, ni un verdadero empeño en documentar o investigar ese aspecto de la cultura fílmica. Su principal enfoque había sido el de formar colecciones de largometrajes de ficción, y ocasionalmente documentales, basándose en los criterios de *auteur* cinematográfico y con el afán de completar la historiografía del cine nacional.

Cabe mencionar que esta situación no es privativa de México; sin embargo, hemos visto cómo, a lo largo de la última década, ha surgido un gran interés en el medio académico y archivístico del extranjero por estudiar películas que no fueron producidas con el objeto de tener distribución y exhibición profesional o para ser productos de intercambio comercial. Esta categoría incluye la gama de “películas etnográficas, industriales, laborales, científicas, educativas, narrativas, de viajes, misioneras, de exploración, de cine club y documentales producidos para exhibirse en sitios especializados, tales como clubes, iglesias,

escuelas o giras de conferencistas”.¹⁵⁸ Las películas caseras (*home movies*) son sólo un subconjunto de este ámbito de la producción fílmica internacional, que es muy grande y multifacético, y que ahora se reconoce como vital para los historiadores, ya que constituye un punto clave de acceso para la historiografía académica al ofrecer una visión más variada y plural de la memoria popular que otro tipo de documentos fílmicos, como los noticieros, películas de ficción o documentales realizados por encargo oficial ofrecen. Quizá por ello algunos archivos fílmicos pequeños o regionales se han especializado en este tipo de colecciones y los grandes archivos fílmicos internacionales también están asignando más recursos a la catalogación de estos materiales; tarea nada fácil, por cierto, ya que una característica de estas colecciones es que por lo general no cuentan con documentación, créditos en pantalla o demás elementos que permitan ubicarlos temporalmente en forma precisa. Por ello, es muy alentador que los dos archivos fílmicos más importantes de México, la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Cineteca Nacional, hayan iniciado recientemente programas para recuperar, en forma activa, películas “huérfanas” y cine *amateur*, con el ánimo de estudiarlas y difundirlas mediante diversos medios.¹⁵⁹

La Filmoteca de la UNAM ha sido pionera en cuanto al cine *amateur* y películas “huérfanas” porque opera el único laboratorio fílmico tradicional que hace trabajo de restauración en México. El hecho de que haya diseñado

158 Cfr. Ishizuka, Karen L.; Zimmerman, Patricia R, *Mining the Home Movie*, University of California Press, California, USA, 2008, p. 9.

159 La Filmoteca de la UNAM inició un programa hace varios años que se llama “Saca tu película del clóset”, mientras que la Cineteca Nacional lanzó en octubre de 2010 un programa titulado “Archivos huérfanos” y su colección “Archivo memoria” de películas caseras.

su propio equipo para manejar materiales de pequeño formato, tales como 9.5 mm, le ha permitido proporcionar un servicio a los productores de televisión y cineastas interesados en usar material filmico desconocido, archivado en colecciones privadas, proporcionando así acceso a historiadores de cine a través de la “Colección Imágenes de México”, por ejemplo. Esta se trata de una serie en DVD de compilaciones de materiales regionales, realizados en diversas épocas y formatos de cine, y que son muy poco conocidas.

Por otra parte, la Cineteca Nacional ha centrado su trabajo de conservación en la distribución de copias de películas mexicanas y extranjeras obtenidas mediante el mecanismo de depósito legal. Sin embargo, durante mi encargo como directora de la Cineteca (2001-2006), la institución recibió en custodia una colección de cerca de 250 rollos en 8 mm de películas etnográficas del antropólogo Roberto Williams, algunos materiales caseros en formato Pathé Baby 9.5 mm de procedencia desconocida, que se transfirieron a 35 mm, y un corto, probablemente filmado en la década de los treinta, que muestra al arqueólogo Antonio Caso y su esposa recorriendo Monte Albán, poco después del descubrimiento de la tumba número 7 en 1931. Al mismo tiempo, personalmente busqué, localicé y obtuve una copia en vídeo profesional de 39 cortometrajes realizados en México de la Colección Harry Wright, bajo resguardo en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, y que serán el tema principal de este artículo.

Además de ser virtualmente desconocido, el cine documental hecho en México por aficionados tiene interés desde un punto de vista histórico y fílmico. Se ha escrito mucho sobre el cine narrativo mexicano del período clásico, por lo que se tiende a pensar que es el único cine que

se producía en la época. Mediante los materiales fílmicos de la Colección Harry Wright que analizaré en este estudio, y el contexto en el que fueron creados, se pondrá de relieve una contradicción fundamental en la representación del indígena y la población campesina en la producción fílmica mexicana de las décadas de los treinta y cuarenta, pues la investigación preliminar indica que coexistían formas muy distintas de retratar una misma realidad. Trataré de abordar al cine *amateur* de Harry Wright y su círculo de miembros del Cinema Club de México desde la perspectiva teórica de los estudios culturales y postcoloniales, uno de los enfoques más actuales aplicados al fenómeno cinematográfico. Aportaré algunos elementos para conocer en qué consistía el cine *amateur* en esa época, quiénes lo hacían, en qué circuitos culturales se producía y exhibía, y cuáles eran las relaciones de poder que dicho cine establecía.

La Colección Harry Wright

La Colección Harry Wright en la Biblioteca del Congreso consta de 1,535 rollos registrados en su catálogo, de los cuales he podido revisar personalmente, in situ y en su formato original de 16 mm, cerca del 10%. Comprende las principales categorías generales, según la primera clasificación que hicieron Bárbara Humphrys y un curador no identificado de la Biblioteca, en 1986, al analizar someramente el inventario presentado a su consideración por la familia Wright: humor de vaudeville, música popular y de otros géneros, viajes (incluyendo películas etnográficas y de la naturaleza), ejemplos de las primeras caricaturas y cortometrajes sobre distintos temas. Esta somera descripción fue suficiente para recomendar su adquisición, ya que la colección incluía 16 cortos realizados entre

1920 y 1930 con artistas conocidos de la época, tales como: Mack & Moran (*Two Black Crows*), Buster Keaton, Milton Berle, Jan Peerce, Gus Van, George Gessel, J.C. Flippen, Cass Dailey, Joe Cook, Colonel Stoopnagle, Harry Langdon y Easy Aces. También los curadores señalaron el hecho de que incluía una serie de “Actuaciones de negros y de caras pintadas de negro” que les pareció sería de particular interés a los académicos que estudiaran los estereotipos raciales comunes en el teatro y en el cine de las primeras décadas del siglo XX. También señalaron que la categoría de viajes incluía trabajos de Burton Holmes, Martin Johnson, Margaret Bourke-White y Raymond Ditmars, entre otros cineastas bien conocidos, así como material fílmico en 16 mm de lugares exóticos tales como: Sumatra, Borneo, Angkor, Afganistán, Rusia Soviética [sic], Uganda, Kenia, Zanzíbar, la India y China.



El explorador Ed Myers y su asistente, México, 1939.

Es notable que en la recomendación no mencionaran ninguno de los títulos filmados en México, ni los intere-

santísimos materiales filmados por Harry Wright y otros miembros de su familia en los viajes internacionales que realizaron entre 1920 y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, y que ya han sido divulgados parcialmente en una serie de la BBC en la que participé activamente.¹⁶⁰ Sin embargo, las películas filmadas en México resultarían ser fascinantes, como veremos más adelante.

La omisión de Humphrys y su colega no debe interpretarse como intencional, pues las películas mexicanas no estaban enlistadas en el inventario inicial compilado por el hermano menor de Harry Wright, en 1969. Sería más pertinente preguntar por qué este personaje no pensó que sería relevante incluirlas, pero espero que cuando el lector llegue al final de este trabajo, la razón de esa omisión sea aparente.

Basándose únicamente en el inventario presentado, los curadores también valoraron el hecho de que incluía una muy buena selección de películas animadas de pioneros de ese género: Paul Terry, Earl Hurd, Max Fleisher, Pat Sullivan, Walter Lantz y J.B. Bray, que trabajaban durante los años veinte y Herman Ising, durante la década siguiente. Había unas cuantas películas mudas en formatos de 16 mm: *Stranded* (1927) con una historia de Anita Loos; *Yankee Consul* (1924) escrita por Lewis Milestone; *The Bus-her*, producida por Thomas Ince con Charles Ray; y una copia de *Nanook*.

Por todo esto, los funcionarios de la Biblioteca del Congreso llegaron a la conclusión de que el finado Harry Wright había sido un “coleccionista muy selectivo que encontraba películas de fuentes bastante inusuales” y que

160 “The Thirties in Colour”, serie de cuatro horas producida para BBC World en 2008, en la que Magdalena Acosta Urquidí participó como experta.

podría considerarse una de las mejores colecciones ofrecidas a la Biblioteca por un coleccionista privado. Después de varios años de negociaciones fue adquirida por esa institución en 1989, un año después de que muriera Harry “Kiki” Wright, Jr., su último propietario. Es probable que esta sea la razón por la que se llama Colección Harry Wright,¹⁶¹ aunque el verdadero creador de este interesante conjunto de películas fue su tío, Harry Wright, quien murió en 1954.

Harry Wright “senior” (el mayor) es, por mucho, el personaje más interesante de esta historia. Él no sólo coleccionaba películas, sino que también las filmó. En la década de los treinta fundó y presidió el Cinema Club de México –una organización afiliada al American Cinema League– y, hacia el final de su vida, invirtió parte de su fortuna en la producción profesional de películas a través de la construcción inicial de los Estudios Churubusco. Varias de las películas *amateur* que él filmó o produjo personalmente en México, muchas de las cuales están catalogadas bajo el título “No-identificadas Harry Wright” y que he tenido el privilegio de revisar e identificar en la División de Cine y Sonido de la Biblioteca del Congreso, así como la serie etnográfica titulada *Indian Tribes of Unknown Mexico*, fueron afortunadamente incluidas por sus herederos en la selección final adquirida por la Biblioteca del

161 Existe otra Colección Harry Wright de películas en el Museo de Arqueología y Antropología en la Universidad de Pennsylvania, pero fue donada por Harry Bernard Wright (1897-1958), un dentista de Filadelfia, quien se consideraba como etnógrafo y aventurero. Como miembro del Club de Exploradores en Nueva York, viajó a México, Bolivia, Guatemala, Ecuador y Nueva Guinea. Además de filmar varias películas de estos lejanos sitios, Wright escribió un libro titulado *Witness to Witchcraft*, N.Y. Funk & Wagnalls, 1957 (información proporcionada por Kate Pourshariati, Archivista de Películas, M.A.A., Universidad de Pennsylvania).

Congreso y por ende han sido conservadas en buen estado para la posteridad.

Cine documental *amateur* en México en la década de los treinta y cuarenta

Como se ha comentado en la primera parte de este artículo, se conoce poco acerca de las películas documentales y caseras de cineastas aficionados en nuestro país, puesto que el esfuerzo de investigación sobre la historia del cine en México se ha centrado en el cine de largometraje ficción, en el cine documental de la época revolucionaria y, más recientemente, en el cine documental contemporáneo, profesional. Pero, casi por accidente en algunos casos, hemos tenido la oportunidad de ver ejemplos del cine *amateur* en la televisión cultural, gracias a la labor de la Fimoteca de la UNAM y el apoyo de instituciones culturales mexicanas.

***El sur de México y La isla de Bali* de Miguel Covarrubias**

Dos documentales hechos por Miguel Covarrubias, escritor, artista, caricaturista, gestor cultural e historiador de arte, fueron “reconstruidos” en una versión sonora por el finado cineasta José G. Benítez Muro, quien produjo el programa de televisión biográfico *La mirada de Covarrubias*, basado en el material original.

Una de estas películas de viaje, *La Isla de Bali*, filmada por Covarrubias y su esposa, la bailarina Rosa Rolando, entre 1930 y 1934, fue presentada al público mexicano a finales de la década de los noventa en una versión con música y una narración en español basada en fragmentos del libro homónimo de Covarrubias, publicado inicialmente en 1936.

La película original, sin sonido y estupidamente filmada en 16 mm blanco y negro, fue mostrada por Covarrubias a espectadores en los Estados Unidos y México en el marco de conferencias que impartía sobre la vida diaria, el arte y rituales de Bali. Así, contribuyó a lo que se llamó “la locura” por Bali, que duró hasta comienzos de la Segunda Guerra Mundial, moda que fue hábilmente creada por Covarrubias mientras residía en la ciudad de Nueva York.

Covarrubias se aficionó por el cine desde muy joven, pero sus habilidades técnicas y sentido estético se desarrollaron aún más durante sus numerosos viajes a la región zapoteca del Istmo de Tehuantepec y otros lugares en donde se habían hecho recientes descubrimientos arqueológicos, tales como El Tajín, Xochicalco, Tlatilco y La Venta. Junto con otros famosos artistas e intelectuales mexicanos de la época, Covarrubias desarrolló una pasión por la arqueología y se convirtió en un ávido coleccionista. Las observaciones que hizo y el material que filmó durante sus viajes a Juchitán y Tehuantepec fueron la base para su libro *Mexico South* (1946) y las numerosas conferencias ilustradas que presentó por todo México y los Estados Unidos.

Covarrubias regresó en definitiva a México en 1940 y se convirtió en una figura muy prominente y proactiva en las nacientes instituciones culturales del Estado mexicano. Murió en 1957, pero el material fílmico fue conservado durante más de 40 años en muy buenas condiciones por Rocío Sagaón, su compañera al final de su vida.

La colección de corridas de toros de Daniel Vela Aguirre

Las corridas de toros, con su colorido, dramatismo y estética, han sido la materia prima de numerosos filmes profesionales y también una gran oportunidad para que los cineastas aficionados puedan compartir y conservar sus memorias de grandes corridas y toreros. La Filmoteca de la UNAM tiene una colección de 36 rollos de 10 minutos de 16mm en película reversible a color que registra las corridas mexicanas entre 1941 y 1946. Estos cortos fueron filmados por Daniel Vela Aguirre, una importante figura en el negocio del gas natural durante los años 40, quien era gran aficionado a la fiesta brava. Desde su asiento en la plaza filmaba cada fase de las corridas, insertando con cuidado una toma del anuncio promocional para identificar la corrida, los toreros involucrados y la fecha. ¡Todo un sueño para el archivista de cine, ya que rara vez se encuentra esta información tan fácilmente en el cine de aficionados!¹⁶²

La línea paterna

Un caso interesante de rescate y difusión de material *amateur* es el de la película *La línea paterna*, dirigida por José Buil, quien descubrió un baúl lleno de películas de 9.5 mm Pathé Baby que pertenecían a su abuelo paterno, el Dr. José Buil Belenguer, residente de Papantla, Veracruz, en los años 20, e hizo el *blow up* a 35 mm para incorporarlas en su emotivo documental. Aparte de tomas de

162 Trujillo, Iván, “La Filmoteca de la Universidad Autónoma de México”, en *Mining the Home Movie*, Patricia R. Zimmermann y Karen L. Ishizuka, The University of California Press, Berkeley, 2008, pp. 57-61.

reuniones familiares, algunas de estas películas muestran aspectos de costumbres locales, tales como la producción de la vainilla, rituales de los indios (Voladores de Papantla) y aspectos del sitio arqueológico del Tajín, todavía inexplorado, entre otros temas de interés histórico.

Aventuras de un mexicano en África de Julio Estrada

Otro ejemplo interesante de cine *amateur* que llegó a exhibirse comercialmente fue *Aventuras de un mexicano en África*, una película filmada por Julio Estrada durante un exitoso (desde el punto de vista del cazador) safari. Estrada pasó cuatro meses en África Oriental, visitando Kenia, Tangañica, Uganda, Niassa y Zanzíbar; atravesó 9 mil kilómetros de territorio y mató en el camino a 198 animales salvajes: leones, chitas, elefantes, cebras, jirafas, entre otros. Él y sus camarógrafos filmaron constantemente en película reversible de color en 16mm, con una cámara Filmo serie 70 de Bell and Howell. El diario de viaje que Julio Estrada escribió durante su expedición fue publicado por el periódico *Novedades* en forma seriada y posteriormente, en 1948, en forma de libro: *Cien días de safari*. Fue tan popular este relato que Estrada decidió hacer una ampliación (*blow-up*) de su material a 35 mm y presentarlo durante una corta temporada en un cine comercial.¹⁶³ Desafortunadamente la película está perdida.

163 Sánchez García, José. "La crítica al día", *El Exhíbidor de México*, octubre-noviembre de 1948.

El rabihorcado y Flamencos, películas de naturaleza de Luis Osorno Barona

Luis Osorno Barona, otro cineasta *amateur* que después se convertiría en documentalista profesional, tuvo un enfoque muy diferente hacia los animales silvestres. Él no era cazador, sino un cineasta que viajó a lugares muy remotos de la península de Yucatán para fotografiar aves salvajes poco comunes. Tres de las películas sobre las que sabemos algo, gracias a que Harry Wright¹⁶⁴ las presentó en su cineclub, son: *El rabihorcado* [*Suicide Bird*] descrito así en su catálogo de películas a color: “En las selvas de Yucatán y de Quintana Roo vive el ‘rabihorcado’, que traducido literalmente quiere decir un pájaro con cola y que se ahorca a sí mismo (...). Se cree que este pájaro realmente ‘se cuelga’ de la horqueta de un árbol cuando se secan los ríos y no puede obtener comida”; y *Flamencos* [Flamingos], descrito como “un emocionante registro de los flamencos salvajes en el norte de Yucatán. Es una película obtenida con un gran esfuerzo e incomodidad en uno de los pocos lugares donde se reproducen estos pájaros raros”.

Estos cortometrajes en 16mm a color probablemente se hicieron entre 1940 y 1943. Más adelante, Osorno Barona trabajó de manera profesional para la Oficina Mexicana de Turismo en un programa auspiciado por la OCAIA (Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos) y fotografió una película titulada *Guadalajara*, que forma parte de la Colección de Harry Wright.

La OCAIA era encabezada en Estados Unidos por Nelson Rockefeller y Francis Alstock, anteriormente un ejecu-

164 “Harry Wright’s Color Films”, en folleto impreso en c. 1943 (edición particular), consultada en el Library of Congress Moving Image Collection (LOC).

tivo de RKO Hollywood, que fue enviado como su representante a México. Entre otros objetivos, la OCAIA produjo películas diseñadas para cambiar la actitud de públicos estadounidenses hacia México y su gobierno, y para fomentar el turismo a nuestro país. Harry Wright, su hermano Samuel Bolling Wright, y otros familiares suyos, tuvieron una estrecha relación con esta agencia del gobierno norteamericano durante la Segunda Guerra Mundial.

Más tarde, Luis Osorno Barona estableció su propia compañía, Producciones Osorno Barona y, en 1947 dirigió y fotografió una película corta para la serie “Warner’s Technicolor Adventures” llamada *Land of Romance* (trad. *Tierra de Romance*), que describe aspectos de la ciudad de Oaxaca: su gente, su mercado, las iglesias y los sitios arqueológicos recientemente excavados. Durante los años sesenta Barona se asoció con el director Adolfo Garnica y produjo una serie de documentales en blanco y negro para el Departamento de Turismo y un corto de animación titulado *¡Que Viva la Muerte!*¹⁶⁵

Aquí vale la pena mencionar que durante la segunda mitad de los años cuarenta hubo un fuerte conflicto entre los exhibidores y los distribuidores de películas en relación con la proyección comercial y no comercial de películas en 16 mm que se llevaba a cabo en auditorios de escuelas, clubes, o plazas públicas, afectando la distribución de películas educativas y sobre temas de higiene y salud que las instancias gubernamentales querían mostrar en áreas rurales. Los exhibidores comerciales consideraban que la exhibición en formato 16 mm constituía una amenaza, una competencia desleal a sus negocios y por ello trataron activamente de limitar la circulación de estas

165 IMDB, abril 11 de 2008.

películas.¹⁶⁶ El problema era que, además de los cortometrajes que circularon durante los años de la guerra como parte de un esfuerzo de acercamiento entre Estados Unidos y México o de propaganda pro-aliada (pues México se incorporó al conflicto armado en 1942), muchos de los distribuidores de películas extranjeras de largometraje ficción se aprovecharon e hicieron copias en 16 mm durante los años de la guerra para circularlas, a menor costo, en regiones que eran de difícil acceso o muy pobres, y que no tenían salas de cine comerciales. Además de oponerse a la exhibición de películas en formato de 16 mm en poblaciones que contaran con una sala cinematográfica en 35 mm, los exhibidores incluso llegaron a objetar la proyección de películas en casas particulares, lo que se estaba poniendo de moda entre la clase pudiente, como en el caso de los hermanos Harry y Samuel Bolling Wright.

Los hermanos Wright

No nos referimos a los hermanos Wright, pioneros de la aviación mundial, sino a los dos norteamericanos que, en su momento, fueron muy conocidos en los círculos políticos y empresariales del México de la primera mitad del siglo XX.¹⁶⁷

166 Pérez Grovas, Juan, "Las películas de 16 mm", *El exhibidor de México*, julio de 1946 y *Editorial*, año IV, tomo V, número 26 del ejemplar de 1947.

167 La información biográfica de Samuel Bolling Wright se obtuvo de una entrevista con la Sra. Ruth de Wright llevada a cabo por Magdalena Urquidi de Acosta, mayo 27 de 2002 en la ciudad de México. La información adicional sobre Harry y Samuel Bolling fue proporcionada por Mary Urquidi Bingham, amiga de la familia Wright en los años 40, entrevistada por Magdalena Acosta Urquidi en abril 2005 en la ciudad de México. Otras fuentes consistieron de un Boletín del Uni-

Harry (1876-1954) y Samuel Bolling Wright (1886-1975), junto con otros seis hermanos, nacieron en Bedford, Virginia, en el seno de una familia terrateniente bastante próspera. El padre cultivaba tabaco, pero su negocio quebró durante la depresión de 1890, y murió dejando a su familia en la pobreza cuando Harry, el hijo mayor, tenía 14 años de edad. Algún tiempo después, Harry consiguió un trabajo como comprador ambulante de chatarra para la Compañía Joseph Iron and Equipment, y ésta lo envió a México en el año de 1900. Tuvo tanto éxito en esa actividad que le pidió a su hermano Bolling que se reuniera con él en 1902. Cinco años más tarde los hermanos Wright recibieron la noticia de que la Compañía Joseph Iron estaba en bancarrota, así que consiguieron un préstamo y vendieron su participación en la compañía norteamericana para poder comprar un pequeño terreno en México y varias toneladas de chatarra. Con esa pequeña inversión inicial comenzaron su propia fundidora, la famosa “La Consolidada, S.A.”, que después amplió su negocio para vender equipo industrial y de producción para la industria minera y de fabricación de acero. Los hermanos pronto se hicieron millonarios; Harry Wright se convirtió en presidente de la compañía y Samuel Bolling Wright, vicepresidente y director general. El resto de la familia en los Estados Unidos emigró a México y, al igual que Harry y Bolling, se casaron con otros miembros de la floreciente comunidad angloamericana que había recibido un trato muy generoso durante el gobierno de Porfirio Díaz.

versity Club (sin fecha), “Personalía”, por L.V.V, y un artículo (sin fecha) publicado por Jim Budd en *The News* (ciudad de México) titulado “The Wright Way”.

Algunos miembros de la familia Wright aparecen con frecuencia en las películas caseras de Harry y Samuel Bolling y en películas de viajes, por lo que es importante identificarlos. Los hermanos menores de Harry y Samuel Bolling fueron George Delorain (1884) y Max (1880), ambos accionistas de “La Consolidada”, y que más tarde empezarían sendos negocios propios. Max fue campeón nacional de golf y desafortunadamente murió joven, en 1934. George Delorain se dedicó en los últimos 25 años de su vida a la filantropía. Creó la organización llamada “El Buen Samaritano” para ayudar a leprosos, gente sin hogar, ciegos y víctimas de polio. En cuanto a las hermanas, Mildred Sybil (1888) casó con el empresario George H. Petty; Della (1878) se estableció en Cuernavaca, ciudad que tenía una comunidad anglófona importante; Ula Frances (1882) casó con Maurice H. Kayser, un ejecutivo británico de la compañía minera Real del Monte y vivió en Pachuca; y Veta Elizabeth (1890) contrajo matrimonio con George L. Rihl, pionero de la aeronáutica y uno de los fundadores de la Compañía Mexicana de Aviación. Este dato familiar quizá explica la presencia en la colección de una maravillosa película en blanco y negro, titulada *La mexicana* (1930) que muestra tomas aéreas de la ciudad de México desde un pequeño avión, presumiblemente de la recién creada Compañía Mexicana de Aviación (1921).



Cinema Club de México, "Kraal Theatre" en la residencia de Harry Wright en la ciudad de México. Fecha aproximada: 1938. Harry Wright está proyectando desde la cabina en la parte superior de la foto. Colección Albarrán.

Harry Wright, patriarca del clan, casó en primeras nupcias con Edna McCauley (1881), y como no tuvieron hijos, ella lo acompañó durante los largos viajes de circunnavegación y muy probablemente filmó muchas de las escenas de las películas caseras, pues fue una mujer de múltiples talentos; Samuel Bolling Wright casó con Marion Conger (1893), hija del ministro de la iglesia protestante Unión Church de la ciudad de México y tuvieron cinco hijos: Bolling, Harry "Kiki", Evelyn, Sydney y Edward, quien murió en la infancia. Todos ellos vivieron en México, pero la mayor parte de sus descendientes –es decir, la tercera generación– regresó a vivir a los Estados Unidos y es por ello que la Colección Harry Wright se depositó en ese país.

Como es bien sabido, a finales del siglo XIX el gobierno de Porfirio Díaz había abierto las puertas a las in-

versiones extranjeras en ferrocarriles, electricidad, petróleo, la producción de hierro y minería para poder desarrollar la industria y las comunicaciones en una economía que era principalmente agrícola y dominada por grandes terratenientes.

Los hermanos Wright supieron aprovechar todas las oportunidades de negocios que se les presentaron, aprovechando en forma astuta la necesidad constante de acero para la construcción de la infraestructura de México, y se abocaron a lo largo de su vida a cultivar buenas relaciones con políticos mexicanos prominentes. Al respecto, hay dos versiones de una leyenda familiar que ilustra esta cercanía con los más altos círculos de poder, y que a la vez muestra la rivalidad que muchos años después se desarrollaría entre los hermanos mayores. Según la versión más verosímil, en 1911, cuando Porfirio Díaz tuvo que huir del país, Harry Wright le prestó a la familia Díaz su lujoso automóvil Packard color café para que pudiera salir de *incógnito* de la ciudad de México para llegar a la estación de trenes de Santa Clara, viajar a Veracruz y de allí al exilio en Francia. Como “el americano” millonario era bien conocido en la ciudad de México, los gendarmes no detuvieron su auto para registrarlo.¹⁶⁸

La familia también tenía negocios en otros países; adquirieron una fábrica de municiones en los Estados Unidos que se volvió muy lucrativa durante el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Con el tiempo “La Consolidada” se convertiría en la segunda fundidora más grande de México, después de la “Fundidora Monterrey”. En 1942 la

168 Esta es la versión dada por su sobrina nieta Laurie Wright (Hopkins) en entrevista realizada por Lulu Valentine, productora de “The Thirties in Colour” de la BBC, 2008.

familia la vendió a otro norteamericano, Paul Shields (Aceros Mexicana) por varios millones de dólares.

Los dos hermanos eran muy cercanos, ambos tenían interés en viajar, filmar y jugar golf, pero eran muy diferentes en temperamento. Bolling era un hombre de negocios astuto, disciplinado y austero. Él manejó “La Consolidada” y su numerosa familia con mano de hierro. Más adelante llegó a ser muy bien conocido en la comunidad angloamericana debido a su generosidad, pues tuvo que ver con la construcción del Colegio Americano en su plantel de la colonia Roma, y con los años donó 140 hectáreas de terreno en Tacubaya para la construcción del nuevo Colegio Americano, el Hospital ABC, la Iglesia Bautista (Capital City Southern Baptist Church) y la primera nave de la iglesia católica Saint Patrick’s. Hombre profundamente conservador, sostenía la Sociedad de Beneficencia Americana y fundó la rama del Ejército de Salvación en México.

Harry, quien era más gregario que su hermano, dedicó gran parte de su vida a promover actividades sociales y deportivas en la ciudad de México, tales como la creación del elegante Mexico City Country Club, construido en los terrenos del antiguo Rancho de “La Natividad”, propiedad de Pedro Lascuráin, situado entre Río Churubusco y la Calzada de Tlalpan, que entonces se localizaba en las afueras de la ciudad de México.

La “casa club”, un gran edificio de influencia andaluza e italiana, fue inaugurada en 1907 con un baile al que asistieron miembros de la alta sociedad y del gobierno, in-

cluyendo al alcalde de la ciudad de México, en representación del presidente Porfirio Díaz.¹⁶⁹

El Mexico City Country Club sufrió grandes daños durante la Revolución y Harry Wright ayudó a pagar la enorme deuda en que incurrieron los miembros fundadores del Club para reparar la casa club y el campo de golf. Como resultado, se convirtió en uno de los principales accionistas y presidente de la junta directiva del club durante muchos años (1921-1946), en la que también participó un selecto grupo de extranjeros y un puñado de empresarios mexicanos.

Dotado de gran habilidad para las relaciones públicas, este cargo le ayudó a Harry a fortalecer sus relaciones políticas, ya que en el curso de su gestión, varios presidentes de México, como Pascual Ortíz Rubio, Abelardo Rodríguez, Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, fueron admitidos como miembros honorarios del club, por la duración de su encargo.

Algunas de las películas *amateur* de la colección de Harry Wright muestran deportes y actividades sociales que tuvieron lugar en el club durante los 25 años que lo presidió. Varios golfistas importantes aparecen en estas películas, que probablemente fueron hechas con propósitos didácticos, aprovechando la presencia de estos deportistas en los torneos importantes de golf; entre ellos se distingue a Johnny Dawson, Joe Kirkwood, Peggy Chandler y Bobby Jones.

Además de cultivar contactos con funcionarios prominentes del gobierno de México a través de las actividades deportivas del club, Harry Wright se dedicó a la organiza-

169 Krauze, Enrique; Martín Moreno, Francisco; Speckman Guerra, Eliza, *Cien años del Club Campestre de la Ciudad de México*. Publicado por el Club Campestre de la Ciudad de México en 2005.

ción del “Baile Blanco y Negro”, el evento social más importante del año –muy elegante y caro–, en el que se congregaban miembros de la alta sociedad mexicana, diplomáticos, hombres de negocios, políticos y dueños de medios de comunicación. El punto culminante de la noche, la coronación de una reina y varias princesas nombradas por un “padrino”, era también una manera de pagar favores políticos y establecer relaciones útiles con otros hombres de negocios y miembros de la élite. Una de las más famosas reinas del “Baile Blanco y Negro” fue Miroslava Sternova (mas tarde conocida como Miroslava), una hermosa refugiada de guerra, originaria de Checoslovaquia, quien fue apadrinada por Harry Wright en 1943. Este hecho ayudó a lanzarla en su carrera como actriz, pues gracias a las conexiones de Harry y su ayuda financiera, tuvo la oportunidad de estudiar actuación en Nueva York y Hollywood.¹⁷⁰ Entre 1946 y 1955 Miroslava participó en 27 películas mexicanas, tres producciones de Hollywood y dos documentales, pero su brillante carrera terminó trágicamente, pues se suicidó poco después de terminar la película *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955).

Harry también conoció a su segunda esposa dentro del contexto del “Baile Blanco y Negro”, una divorciada oriunda de Tampico llamada Helen Hudson que había sido una de las princesas, y con quien contrajo nupcias en 1946, apenas seis meses después del fallecimiento de su esposa Edna. Tuvieron una hija, Helen Harriet Wright, llamada “María Elena”, quien nació en Los Angeles en 1947, cuando Harry tenía 71 años de edad.

170 *Mexico City Country Club Bulletin*, # 2, mimeo (AHCCCM), 1943.

El Cinema Club de México y el Teatro Kraal

Harry Wright tenía una verdadera pasión por los viajes y el cine; de acuerdo con su propio testimonio, su primera película fue filmada durante un viaje a Puebla en 1925. En su calidad de millonario y aficionado al golf, naturalmente se hizo miembro del Club de Circunnavegantes, un selecto grupo de empresarios aficionados a los viajes en barco alrededor del mundo, durante los cuales tenían oportunidad de establecer vínculos de negocios y conocer nuevos campos de golf, además de hacer turismo en lugares exóticos y acrecentar su cultura. Fue la época del inicio del turismo internacional a gran escala.

De acuerdo con su propio testimonio, él y su esposa Edna le dieron la vuelta al mundo cinco veces “y visitaron todos los países del mundo”.¹⁷¹ Los créditos de algunos documentales etnográficos y de viajes en la Biblioteca del Congreso de Washington D.C. mencionan que también pertenecía al Amateur Cinema League (ACL), la Liga Cinematográfica Amateur,¹⁷² organismo que llegó a tener una gran cantidad de socios en Estados Unidos. Esta asociación fue fundada en Nueva York en 1926 y publicaba *Movie Makers* una revista para cineastas aficionados que tomaban en serio su actividad y contaban con los recursos para hacerlo. La publicación tenía muchos artículos técnicos sobre cinematografía, iluminación, edición, producción de títulos y efectos especiales sencillos, a modo de motivar a principiantes a adoptar este nuevo pasatiempo y adquirir el equipo necesario, pues también incluía anuncios de Kodak, Bell & Howell, Agfa, Amsco, Anima-

171 Harry Wright habla a cuadro en documento fílmico (HWC, LOC 51227) del 3 de abril de 1940.

172 Kattelle, Alan, *Home Movies, AHistory of the American Industry 1897-1979*.

tograph, Víctor, entre muchos otras. La Liga publicaba un manual, *Amateur Filmmaker's Manual*, que fue reeditado varias veces y ofrecía muchos títulos de cine comerciales y educativos en 16 mm para los aficionados. Quizá todo esto inspiró a Harry Wright a fundar el Cinema Club de México en 1937, y convertirse en su primer presidente.

El Teatro Kraal era una sala de proyección construida en los terrenos de la residencia de Harry Wright en la esquina de las calles de Londres y Nápoles, en un barrio elegante de la ciudad conocido como la “Colonia americana” (hoy día Colonia Juárez y Roma Norte), al que los visitantes podían acceder desde la residencia o directamente de la calle. La residencia de estilo porfiriano ya no existe; fue presuntamente vendida y demolida. Sin embargo, en Nápoles #34 hay un edificio de departamentos que se llama “Edificio Kraal”, construido por el arquitecto Emilio Méndez Llinas en los años 40 o 50, quizás a petición de Harry Wright mismo, y en cuyo nombre se conserva la memoria del teatro.

El Kraal se volvió el lugar favorito de reunión para los cineastas *amateur* afiliados al Cinema Club de México, que tenía cerca de 40 miembros, incluyendo al senador Ezequiel Padilla, José Ramón Albarrán, Ralph E. Gray, Ed Myers y Xavier Frías, campeón nacional de cine *amateur* en 1940 por su película *Pulque*; Jacinto Ordóñez, creador del filme *Acapulco*; Luis Osorno Barona, productor de los ya mencionados *Rabihorcado* [*Suicide Bird*] y *Flamencos* [*Flamingos*], entre muchos otros documentales que filmó posteriormente como profesional; Paul King, autor de *Mexican Dances*, así como Robert Weston, Samuel Bolling Wright y otros miembros de la comunidad extranjera de hombres de negocios. Los realizadores mexicanos parecen haber sido un grupo minoritario.

Se debe hacer una mención especial de Ralph E. Gray, viejo residente de México, director *amateur* de películas y fotógrafo desde mediados de los años 30. Su *Primitive Patzcuaro* fue incluido en la lista de las diez mejores películas de la American Cinema League en 1937, y *Guatemala the Glorious* tuvo el mismo éxito en 1939. Gray ganó el Hiram Maxim Award, máximo galardón de la ACL en 1938 por su película *Mexican Fiestas*, entusiastamente reseñada por los editores de la revista *Movie Makers*: “Ralph E. Gray ha escrito un clímax triunfante a sus hermosos y amables estudios de la vida mexicana... en la acción y movimiento de las fiestas mexicanas, el Sr. Gray ha recorrido México a lo largo y ancho para registrar, con extraordinaria vitalidad, las brillantes ceremonias que lleva a cabo el pueblo. He aquí una documentación auténtica de costumbres religiosas o cuasi religiosas, tanto paganas como cristianas. La mente sencilla del campesino indígena interpreta la historia y la teología a su manera pintoresca y, a menudo infantil. Aquí, citando el preámbulo de las películas, ‘los valientes fuegos de artificio todavía exorcizan al Diablo: ropajes coloridos honran la deidad y bailes excitantes reviven el viejo esplendor del antiguo folclor azteca, moro y español cristiano’. A este tema vistoso y turbulento, el Sr. Gray ha aportado su habilidad fotográfica, que en casi todos los casos es perfecta. Los episodios filmicos, bien editados y valientemente titulados, se dirigen suavemente hacia un asombroso clímax de dramatismo y belleza. Importante como documento de valor etnográfico, entretenido como un drama humano en ambiente festivo, *Mexican Fiestas* merece ser ganador del Premio Maxim de 1938.”¹⁷³

173 Revista *Movie Makers*, diciembre de 1938, pp. 596-597. Traducción de Magdalena Acosta.

Apasionado por el cine, Harry Wright gastó una fortuna durante tres décadas para adquirir el equipo más novedoso para filmar y proyectar sus propias películas, así como financiar la producción de otras cintas *amateur*. El Teatro Kraal tenía una superficie de aproximadamente 200 metros cuadrados y tenía 48 asientos fijos recubiertos en terciopelo color vino. Estaba equipado, de acuerdo con un boletín interno, con dos proyectores de 35 mm en tándem con control automático dentro de contenedores a prueba de fuego (para evitar problemas con el material de nitrato de celulosa, muy inflamable); en la parte de arriba de la sala, en la caseta de proyección, había un aparato Kodascope para reproducir la pista sonora incorporada a la película, un equipo de grabación de audio, un magnetófono RCA y dos proyectores Bell & Howell de 16 mm sincronizados, dos arcos voltaicos Filmo de 3,000 Watts y un Filmo de sonido de 1,500 Watts, todos automáticamente controlados para producir un programa continuo, y el sonido en la sala amplificado por tres bocinas Bell & Howell. En la parte posterior de la sala de proyección había un laboratorio equipado para procesar, copiar y sincronizar películas de 16 mm, así como una *Moviola* de 16 mm, “como las que se exhibían en la Feria Mundial de 1939”, un sincronizador Bell & Howell y tanques para revelar.¹⁷⁴ De acuerdo a testimonios, Harry insistía en manejar personalmente todo el equipo de proyección.

También Samuel Bolling tenía una gran sala de proyección fílmica en casa, pero la revista *Movie Makers* describía el Teatro Kraal de Harry como “el teatro privado más interesante en México y uno de los mejores en el

174 Listado en una publicación a color llamada *Souvenir of the Kraal* [*Recuerdo del Kraal*] en un texto sobre el Cinema Club de México escrito por Fairfax Stephenson, la secretaria particular de Harry Wright.

mundo [...] es, de hecho, un teatro privado de lujo. Construido a un costo de aproximadamente \$100,000 dólares, como un anexo a la residencia de Wright en la ciudad de México, es uno de los mejores lugares de exhibición de esta capital y un modelo de eficiencia técnica. Investigación, planeación cuidadosa e inteligencia se combinan para hacerlo un teatro privado sorprendente, tanto por el equipo así como por la creación artística.”¹⁷⁵

Vale la pena describir en detalle el extraordinario lugar de reunión que él y Edna crearon para el Cinema Club de México. El Kraal fue construido a semejanza de un pabellón de caza africano –un *kraal*– con techo de palma y muros profusamente decorados por el famoso caricaturista Andrés Audiffred, cercano a Harry Wright. Las paredes a los lados de la pantalla mostraban escenas de animales africanos, así como personas aborígenes, incluyendo “una representación tamaño natural de un joven zulú de Durban, Sudáfrica, jalando un *rickshaw*, una belleza de la etnia matabele adornada con collares, brazaletes, argollas en las piernas [...] y una mujer ubangi con platicillos en los labios, como recuerdo de los muchos safaris y viajes en lugares exóticos del mundo [...]. Flanqueando el escenario hay bajo relieves de elefantes, jirafas e hipopótamos [...]. Los muy confortables asientos en el teatro fueron hechos de un diseño egipcio [...]. El piso está cubierto de suaves tapetes de la región berberí de Marruecos y del antiguo convento africano de Mekinez.”¹⁷⁶ Un mural debajo de la cabina de proyección muestra a Harry Wright al lado de las pirámides de Giza con una cámara Ciné Kodak Special de 16 mm, una de las tantas que po-

175 Kirk, Betty, “The Kraal”, en *Movie Makers*, Vol. 12, número 2, febrero de 1937.

176 *Ibid.*

seía y que han sido identificadas a través de sus películas y fotografías.

Las imágenes de los equipos que poseía Harry Wright nos permiten establecer con mayor precisión las fechas de algunos acontecimientos en su vida y datar algunas de sus filmaciones. La cámara Ciné Kodak Special fue introducida en 1933 y era una cámara muy versátil, con una torreta de dos lentes, obturador variable, visor réflex, un magazine de 100 pies y un motor de velocidad variable (entre 8 a 64 cuadros por segundo). Era bastante cara (\$350 U.S.), lo cual no era impedimento para Wright, y se fabricaba según las especificaciones del cliente. Antes de adquirir esta cámara, Harry tuvo una Bell & Howell de 16 mm de la serie Filmo, con una torreta de 3 lentes, que se lanzó al mercado en 1924. Esta es la cámara con la que aparece retratado en una foto que le tomaron en 1929 en África. También hay una fotografía de él filmando a la reina del “Blanco y Negro” de 1939, Malú Moreno, con una cámara que asemeja una RCA de 16 mm con sonido integrado, introducida en el mercado en 1934.

El público del Cinema Club de México

Más allá de su impresionante equipamiento, el aspecto más importante del Kraal era la colección de más de 2,000 películas, incluyendo muchas de las que Harry filmó en la URSS, el Norte de África, México, el Cercano Oriente y Europa, las cuales mostraba con regularidad a su círculo social inmediato. Algunos de los visitantes asiduos al Kraal eran también miembros activos del Cinema Club de México.

Su círculo de amistades y conocidos consistía de empresarios de origen angloamericano, de diplomáticos, miembros extranjeros del club, algunos políticos, como

Ezequiel Padilla, y socios en sus múltiples negocios. Entre éstos destacan el Sr. Juan Ramón Albarrán y su esposa, Estrella, quienes fueron sus más cercanos colaboradores en muchas actividades, incluyendo la dirigencia del club de golf y el Cinema Club. Albarrán jugó asimismo un papel importante como intermediario entre Harry Wright y los líderes obreros y funcionarios gubernamentales locales, ya que Wright nunca adoptó la nacionalidad mexicana, a pesar de haber vivido en este país durante más de 50 años, y su conocimiento del idioma español era limitado.

En ocasiones el Kraal recibió invitados muy especiales para ver las películas mexicanas de Harry Wright. En los registros de asistencia que Wright llevaba cuidadosamente, figuran varios ex presidentes de México, como Pedro Lascuráin, Abelardo Rodríguez, Emilio Portes Gil y Pascual Ortiz Rubio. Al final de una proyección, Harry Wright regalaba a los invitados especiales un folleto ilustrado sobre el Kraal, objetos promocionales, como pulseiras o ceniceros, y un “certificado” por haber sido invitado de honor al teatro. Su lista de visitantes incluye otros nombres de personalidades: Joseph Daniels, embajador de los Estados Unidos en México entre 1933 y 1941; Clarence Hay, secretario del Museo de Historia Natural de Nueva York; el Dr. Mathew Stirling, del Smithsonian Institution; Melville B. Grosvenor, de la National Geographic Society; el Dr. George C. Vaillant, del American Museum of Natural History; el Sr. William Gage Brady, presidente del National City Bank of New York; H.V. Kaltenborn, comentarista de noticias; Mrs. Pier S. Dupont y Emilio Azcárraga.

También se menciona la presencia de conferencistas y cineastas viajeros muy famosos, tales como Burton Holmes, a quien le organizó un banquete como miembro ho-

norario del Cinema Club de México en el exclusivo Club de Banqueros, el 6 de mayo 1943.¹⁷⁷ Holmes había estado en México los últimos diez días organizando a su equipo, que estaba filmando en diferentes partes del país. Era el quinto viaje que hacía Burton Holmes a México, ya que lo visitó por primera vez en 1891, y sucesivamente en 1921, 1935, 1941 y 1943.

Otro famoso conferencista y realizador de documentales de viajes, a quien Harry Wright consideraba un gran amigo y colaborador en sus actividades cinematográficas,¹⁷⁸ Lewis Cotlow, firmó el libro de visitas del Kraal, al igual que Julien Bryan, el actor Will Rogers, varios ejecutivos de Hollywood y de los Estudios Disney, figuras deportivas del golf como Bobby Jones y Babe Didrikson. Sin embargo, es muy significativo el hecho de que no existe mención ni registro de una posible relación entre Harry Wright y algunos de los más famosos artistas e intelectuales de la época, tales como Diego Rivera o Miguel Covarrubias. También sabemos que tuvo poco contacto con la comunidad de expatriados que vivía en Taxco y Cuernavaca, posiblemente porque tenían inclinaciones artísticas y posiciones políticas mucho más liberales que las de los Wright. Las únicas excepciones fueron el coronel Harry Stewart, rico estadounidense retirado en Cuernavaca que aparentemente estaba muy interesado en arte y arqueología mexicanas, el cineasta amateur Ralph E. Gray y posiblemente algún contacto con William Spratling a través de su segunda esposa, Helen Hudson.¹⁷⁹ Es interesante señalar que Harry, quien se ufanaba de una vasta colec-

177 *Novedades* del 7 de mayo de 1943.

178 Harry Wright, en una carta enviada a *The Log*, la revista de Circumnavigators Club, de enero 8 de 1943.

179 Entrevista de Helen (Ma. Elena) Wright con Lulu Valentine de la BBC, ciudad de México, marzo 14 de 2008.

ción de objetos exóticos adquiridos en sus viajes, nunca coleccionó artefactos arqueológicos, ni mostró ningún interés por adquirir arte mexicano contemporáneo.

Las películas de viajes de Harry Wright

Entre la década de los 20 y hasta que Harry se retiró de la empresa “La Consolidada”, a principios de los cuarenta, cada dos años acostumbraba tomarse seis meses de vacaciones para viajar a lugares exóticos con su esposa Edna, filmando cientos de pies de película y coleccionando gran diversidad de objetos.¹⁸⁰ Aparentemente le dio la vuelta al mundo cinco veces. El primer viaje está bien documentado en la película de 16 mm de Harry Wright titulada *Trip Around the World 1924-25*, que muestra imágenes de Nueva York, el Canal de Panamá, Los Angeles, San Francisco, Hawaii, Japón, Shangai, Hong Kong, Manila, Batavia (Indonesia), Calcuta, Colombo, Bombay-Agra, Egipto, Sicilia, Nápoles, Génova, Marsella, Gibraltar y La Habana. Otro viaje a África, en 1929, se menciona en un artículo de la revista *Filmo*, publicada por la compañía Bell & Howell a principios de 1930, en la que aparece una foto emblemática de Harry Wright. En su cuarto viaje alrededor del mundo, realizado entre 1932 y 1933, recorrió durante cuatro meses los países del norte: Islandia, Cabo del Norte [sic], Rusia “soviética”, Ucrania y Georgia, incluyendo Batum, Odessa y Kiev, que Harry identifica como el lugar “donde están los pogroms”. Además viajó por Polonia, Alemania, Holanda, Bélgica, Inglaterra, Irlanda y Escocia.¹⁸¹ De estos lugares hay materiales en la colec-

180 “Mexican Steel”, *Fortune*, octubre de 1940, pp. 81-87 y 110. Las fotografías en el artículo fueron tomadas por Robert Capa.

181 *Mexican Weekly News*, 28 de octubre de 1933.

ción. Sobre todo destacan imágenes de fábricas e infraestructura industrial en la Unión Soviética, con lo cual se puede inferir, quizá, que el empresario norteamericano afincado en México, consideraba la posibilidad de hacer negocios con ese país.

La Colección Harry Wright también incluye películas de viajes filmadas por la pareja en México, entre las que destacan una hermosa secuencia en blanco y negro de la vida cotidiana y festividades en Pátzcuaro (aproximadamente de 1938), vistas a color de la nueva carretera a Michoacán y Jalisco, a lo largo de la ruta 4 (aproximadamente de 1942); viajes a Taxco y Acapulco (en 1928 y visitas posteriores), Quintana Roo y Chiapas, Veracruz, Hidalgo y las pirámides de Tajín, así como muchos lugares dentro y alrededor de la ciudad de México, y una breve secuencia de una corrida de toros con el famoso torero *Armillita* (aproximadamente de 1942).

En estas películas es muy difícil identificar quién fue el camarógrafo, porque no hay créditos y la calidad de la filmación es muy variable. Tenemos que creer en la palabra de Harry cuando afirma que él hizo la filmación, aunque en algunos casos es obvio que no fue así, pues de pronto aparece a cuadro, a veces cargando un estuche de cámara o un tripié. Sin embargo, después de ver muchos de sus documentales de viaje, hay algunas características que resaltan: sus primeras películas tienen unos títulos cuidadosamente preparados e intertítulos informativos que tienen el logo de “Wright Tours”. Esto no significa que Harry manejara una agencia de viajes, como creyeron inicialmente algunos archivistas fílmicos, sino más bien se trata de una broma familiar. Las películas de viajes de Samuel Bolling son mucho menos logradas, pero la rivalidad con su hermano lo llevó a hacer los mismos recorridos que Harry, aunque en su caso incorporó el crédito de

“Bomar Travels”, acrónimo de Bolling y Marion, su esposa.¹⁸²

Algunas veces Harry empalmaba el título “The end”, tomado de alguna otra película comercial de 16 mm, a sus propias filmaciones. Todo lo anterior ha contribuido a la confusión de técnicos y archivistas contemporáneos, incluyendo a los de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, pues a menudo los títulos están en blanco y negro en una película a color y viceversa, o bien, tienen como título final el logotipo de alguna otra compañía productora de documentales. Para dificultar aún más el trabajo de los archivistas fílmicos, a Harry le daba por reciclar el material fílmico de unas obras en otras películas. En algunos casos también se pone en evidencia la rivalidad de los hermanos Wright en el ámbito cinematográfico, pues parecería que Samuel utilizó pietaje filmado por Harry en algunos de sus montajes.

Como era costumbre en esa época de los inicios del turismo internacional, Harry y sus compañeros de viaje – Edna, amigos u otros parientes– están siempre, bajo cualquier circunstancia, muy elegantemente vestidos. Hay unas deliciosas escenas, probablemente filmadas alrededor de 1925, en la que aparece Edna, quien era una mujer robusta, montando un camello cerca de las pirámides y ataviada con vestido, zapatos de tacón, sombrero tipo bacinica (de moda en los 20) y abrigo. Harry Wright, por su parte, vestido como si fuera un egiptólogo (poco antes

182 Una lista de las películas de viaje de “Bomar” (el crucero mediterráneo de Bolling de 1939) me fue proporcionado por Nicky Illis, productora de la serie de BBC “The Thirties in Colour” e incluye estos lugares: Madeira, Islas Canarias, Marruecos, Túnez, Tripoli, el Río Nilo, Italia, Grecia, Siria y Rodas, Holanda, Francia, las Islas Británicas, la Feria Mundial de Nueva York de 1939. Harry “Kiki” Wright Jr. filmó un viaje a las Islas del Sur en 1937.

había descubierto la tumba de Tutankamón), con un traje impecable color khaki y el clásico casco sarakoff.

El investigador Tom Gunning¹⁸³ nos ha hecho notar que una constante en el género de viajes de principios del siglo pasado es que los cineastas siempre hacen hincapié en el vehículo empleado en la travesía: el barco de vapor transatlántico, el ferrocarril, el automóvil, el avión –todos ellos símbolos de modernidad en la época, que algunas veces contrastan con la locación–. Por ejemplo, en una de las películas más antiguas de la Colección Harry Wright, hay una toma magnífica de su lujoso automóvil atravesando por un vado en el Río Atoyac, en 1928, antes que se construyera el puente en la carretera a Acapulco.¹⁸⁴

En las películas de Harry Wright tampoco faltan las escenas filmadas desde vehículos exóticos, tales como *rickshaws*, trineos terrestres, barcazas, trenes o autos. El contenido de las películas y un cuidadoso trabajo de cámara –que generalmente consiste en tomas fijas, bien encuadradas y expuestas–, la atención que presta a los detalles, su intento por mostrar los rostros y las actividades de personas comunes y corrientes durante su quehacer diario, el interés en sus gestos y expresiones es, desde mi punto de vista, excepcional. A pesar de tratarse de un norteamericano en edad madura, rico, conservador y con poca sofisticación intelectual, las películas muestran un verdadero interés, quizá inconsciente, por conocer otras culturas, aunque siempre vistas desde una óptica colonialista y de superioridad, pues hay que destacar que Harry vivía en una especie de “burbuja” social en México, inmersa en la comunidad angloparlante y sus instituciones

183 Gunning, Tom, “The Whole World Within Reach”, *Virtual Voyages Cinema and Travel*, ed. Jeffrey Ruoff, Duke University Press, 2006, pp.25-41.

184 [Mexico in Color] LOC. 52029.

(clubes, iglesias, escuelas). Sin embargo, México es el país que amó, que recorrió desde su juventud de frontera a frontera, y donde escogió vivir durante medio siglo. Quizá esto explica por qué, durante la última década de su vida, estuvo tan fascinado con la producción de una serie de 16 películas cortas etnográficas en color que tituló, orgullosamente, *The Harry Wright Ethnographic Series: Indian Tribes of Unknown Mexico* [“La serie etnográfica de Harry Wright: tribus indígenas del México desconocido”] que se filmaron entre 1939 y 1943 en colaboración con su amigo y empleado, el fotógrafo y explorador Edwin Forgan Myers, mejor conocido como “Ed” Myers.

Estas películas fueron filmadas entre 1939 y 1940 en película reversible de 16 mm a color, Kodachrome, disponible en el mercado desde 1935.¹⁸⁵ Un par de años más adelante se les agregó una pista de sonido óptico monoaural –quizá en Hollywood– incorporando una voz en *off*, que en algunos casos fue narrada por el mismo Harry Wright, música de fondo que rara vez tenía que ver con la locación misma, así como sencillos elementos gráficos para los créditos iniciales. Vale la pena mencionar que la mayoría de las comunidades indígenas filmadas estaban localizadas en lugares de acceso muy difícil, y a veces había que viajar ocho o diez días a caballo por la Sierra Madre Occidental y la Sierra Madre del Sur. Sin lugar a dudas, Ed Myers y Harry Wright fueron pioneros en el campo de las películas etnográficas en México, profesionales o *amateur*.

185 La película de 16mm en blanco y negro se obtenía en el mercado desde 1923, y la película Kodacolor en 1928. El sistema de película a color fue perfeccionado en 1935 con la creación del Kodachrome, material reversible utilizado por los Wright y Ed Myers.

Indian Tribes of Unknown Mexico y Ed Myers

Edwin Forgan Myers (1901-1971) es un personaje realmente misterioso. Nacido en Omaha, Nebraska, no se sabe por qué llegó a México, ni por qué trabajó estrechamente con Harry Wright como director de deportes del Mexico City Country Club, entre 1932 y 1938. Myers no jugaba golf, pero introdujo otros deportes a los miembros, tales como el tiro con arco, y fomentó la práctica del bádminton y la natación entre la más joven generación de golfistas. El único registro oficial es su ingreso a México en junio de 1932, desde el puerto de Mazatlán. Quizá, al igual que muchos otros norteamericanos provenientes de regiones agrícolas muy afectadas por la Depresión, viajó a México con la idea de ganarse el sustento.

Es claro, por varios indicios, que Ed Myers no tenía nada que ver con las actividades deportivas centrales del club de golf, pero en cambio sí trabajó en forma cercana a Harry como editor o director del anuario del club, que se publicaba en esos años para conmemorar los bailes “Blanco y Negro”. En ese trabajo conoció a quien más adelante sería su esposa, la bella ilustradora y arquera, Rosalind Winslow.



Harry Wright en África, 1929. Tiene en la mano una cámara Bell & Howell Filmo 70 C, 16mm con torreta de 3 lentes. Colección Albarrán.

Sin embargo, parece que sus verdaderas pasiones fueron la exploración etnológica y la fotografía. En 1938 Myers tomó unas magníficas imágenes y recogió muchos artefactos durante una estancia de tres meses entre los indios huicholes del norte de Jalisco, los cuales fueron adquiridos por el coronel Harry Stewart, y en 1943, donados al Smithsonian Institution. Los registros en ese archivo mencionan que tiempo después de que Myers dejó la región huichol, su amigo y traductor local, Agustín Cossío, y seis de sus compañeros nativos fueron asesinados por una banda de rebeldes.¹⁸⁶

La región de los huicholes era muy insegura en esa época debido a conflictos entre los distintos pueblos sobre

186 La información, tomada del catálogo del archivo del Smithsonian Institution, sobre los artefactos acreditados a Edwin Forgan Myers en su colección de archivos nacionales antropológicos, me fue proporcionada por Hina Zaidi, productora de la serie de la BBC en producción llamada “The Thirties in Colour”.

terrenos limítrofes comunales, pero sobre todo debido a la amenaza continua de los codiciosos rancheros mestizos, los funcionarios gubernamentales de la localidad y empresarios.¹⁸⁷ Esa puede ser la razón por la que están perdidas las películas que supuestamente filmó Myers en la región huichol.

Harry Wright se refiere a Ed Myers como etnólogo y explorador, pero de hecho fue entrenado como ingeniero e hizo por lo menos tres expediciones al interior de México antes de 1941.¹⁸⁸ Aunque no parecía tener ningún vínculo formal con las instituciones académicas y museos nacionales y extranjeros que estaban haciendo investigación antropológica en México, Myers evidentemente estaba bien informado y pudo inspirar confianza entre los pobladores de las comunidades indígenas que filmó.

Su relación con Harry Wright es interesante. Ed era el protegido de Harry, y quizá una especie de *alter ego*, a quien el hombre mayor se refería con respeto y admiración. Cuando Ed Myers comenzó su expedición a comunidades indígenas muy remotas de Oaxaca, Chiapas, Guerrero y la región otomí en el norte de Puebla para filmar la serie llamada *Indian Tribes of Unknown Mexico*, auspiciado por Wright, Harry tenía 63 años y era un hombre muy corpulento. No se podía pretender que viajara muchos días a caballo, que viviera en una simple choza y comiera huevos de iguana, como lo hizo Ed frente a la cámara, durante la filmación de *Mexico Has Its Own Bali*. Sin embargo, Harry da a entender que tuvo una activa participación en algunas de las películas de la serie, probablemente en las comunidades que eran de más fácil

187 Véase: Benítez, Fernando, *Los Indios de México*, Tomo 2, México, Ediciones Era, 1968.

188 *Boletín del Mexico City Club News* del 30 de julio de 1940, escrito por Stephen Fax (¿Fairfax Stephenson?), secretaria de Harry Wright.

acceso en automóvil a lo largo de la nueva Carretera Panamericana que iba hacia el sur, a través de Oaxaca y Chiapas, o por ferrocarril. Parece que las películas *Otomi Indians Poison Their Fish* [“Los indios otomíes envenenan a sus peces”], filmada en los alrededores de San Pablito, en la frontera de Puebla e Hidalgo; *Dance of the Fuzzy-Wuzzies* [“El baile de los Fuzzy-Wuzzy”], filmado en Chiapa de Corzo; y el *Zapotec Plume Dance* [Baile zapoteco del penacho], filmado en Mitla, fueron realizadas antes de que Harry y Ed concibieran los 16 episodios de la serie etnográfica que fueron incluidos después. Además, muchos de los títulos y contenido de las películas reflejan un punto de vista y nivel de información más fácil de asociar con Harry Wright que con Ed Myers. Wright, el hombre que amasó una gran fortuna partiendo de cero, compensaba su falta de cultura con viajes a través del mundo y contactos sociales con gente importante, pero su conocimiento de México y su pasado prehispánico era superficial. Por esta razón la narración de las películas, en voz de Harry, presenta una perspectiva colonialista y llena de prejuicios, así como teorías antropológicas en desuso. Sin embargo es evidente, por otras fuentes, que el tema le fascinaba. Después de viajar por muchas otras tierras y ver películas de otros cineastas de la época, sentía que el exotismo local no se quedaba corto y era un verdadero descubrimiento. Algunos de los títulos así lo manifiestan: *The Strange Amuzgos* [“Los extraños amuzgos”], *Tzetzals Have Strange Customs* [“Los tzetzales tienen muchas costumbres extrañas”], *Zinantecos They Look Like Arabs* [“Los zinantecos parecen árabes”], *Tenejapeños cling to pagan rites* [“Los tenejapeños se aferran a ritos paganos”], *The Cruel and Barbarous Triques* [“Los crueles y bárbaros triquis”], *Chamula Pow Wow in Honor of Their Black Monkey Ancestors*

[“Reunión chamula en honor de sus ancestros monos negros”].

Indian Tribes of Unknown Mexico fue concebida dentro de la línea de Lewis Cotlow y su idea de que para salvar la etnografía, el cineasta debe participar en actos de heroísmo científico, machismo y aventura en pleno siglo XX para traer “preciosos trofeos cinemáticos”¹⁸⁹ de culturas “primitivas” en extinción. Las pocas tomas y fotos que tenemos de Ed Myers sugieren que modeló su imagen de explorador dentro de esta misma línea. Además, el corto introductorio es explícito acerca del objetivo de la serie: “Con el propósito de conservar para la posteridad las costumbres, bailes, ceremonias religiosas y la vida de estos tribus indias poco conocidas, antes de que desaparezcan totalmente, el Sr. Harry Wright concibió la idea de producir una serie de películas etnográficas a color. El Sr. Wright fue fundador del Cinema Club de México. Su primer paso fue obtener la ayuda del fotógrafo y explorador Ed Myers, quien anteriormente había visitado varios grupos indígenas, coleccionando objetos etnográficos para museos británicos y americanos. Para obtener estas imágenes, el señor Myers tuvo que viajar más de 2,000 millas a caballo a los puntos más inaccesibles de México, sorteando grandes dificultades. A pesar de tomar todas las medidas preventivas posibles, contrajo la tifoidea, disentería y una enfermedad tropical desconocida. Le tomó más de dos años deshacerse de media docena de distintos parásitos intestinales que pescó en su último viaje a la selva. En muchas ocasiones, Myers ha tenido que exponer su vida para obtener un registro fílmico. Fue capturado

189 Véase: Staples, Amy J., “The Last of the Great (Foot-Slogging) explorers”, en *Virtual Voyages* (Ed. Geoffrey Ruoff), Duke University Press, 2006, p.198.

tres veces por indios armados y en la región huichol, un compañero suyo fue asesinado por un grupo de indios. De hecho, fueron tan grandes las dificultades y peligros, que las mordidas de escorpiones venenosos y cientos de insectos que se le enterraban en la piel eran una pequeña molestia en comparación. Cuando se termine de filmar la serie, el Sr. Wright piensa donar copias de estas películas extraordinarias a instituciones científicas, especialmente interesadas en la etnología del indio de Mesoamérica.”¹⁹⁰

Harry estaba orgulloso en extremo de las series etnográficas y se las presentó a varios representantes de instituciones culturales americanas en su Teatro Kraal. Estos expertos se mostraron muy entusiastas: “Clarence Hay y yo estuvimos muy interesados e impresionados por sus magníficas películas de las tribus indígenas de México. El registro que está usted preparando tiene el más alto valor educativo”. Firmado: George C. Vaillant. “Esperamos que incluya usted una copia de sus interesantes películas acerca de las tribus indígenas mexicanas desconocidas, fotografiadas por Ed Myers, para el departamento de asuntos indígenas del Smithsonian Institution, ya que sin duda sería un valioso registro sobre un tema del cual sabemos muy poco”, escribió el Dr. Mathew Stirling, del Smithsonian Institution. Por su parte, Melville B. Grosvenor expresó que “tendría mucho gusto en darle la bienvenida en las oficinas de la National Geographic para almorzar y podría después proyectar las películas mexicanas admiradas por Julien Bryan.”¹⁹¹ En el verano de 1943 Harry

190 Introducción de “*Harry Wright’s Mexican Indian Series*”. Esta película es parte de la colección de Harry Wright en la Biblioteca del Congreso, LOC 49371.

191 Harry Wright citó algunos de los comentarios de sus visitantes notables en un folleto impreso, de gran formato, titulado *Harry*

Wright hizo una gira de presentaciones de la serie indígena en la Universidad de Notre Dame, en su ciudad natal, Bedford, Virginia, y en la Pilgrim's Society de Nueva York, una agrupación de norteamericanos que habían residido anteriormente en México.

**COLORFUL
MOTION PICTURES**

From the internationally known "Kraal Theater" in the Harry Wright home in the Republic of Mexico will be shown in the auditorium of the Bedford High School

**SATURDAY NIGHT, MAY 29
At Eight O'clock**

Sponsored by the Howard E. Board Post of the American Legion for the purpose of assisting in raising funds to buy equipment for Bedford's newly organized Life Saving Crew.

The pictures deal chiefly with Mexican lore; the life and customs of the Mexican people—ancient and modern—and represent a vast amount of exploration and research. They are set in colors with sound equipment and have been viewed in Mr. Wright's home by critics of all nationalities. They are informative and educational; and will be found to be hilariously entertaining.

Here is an opportunity for the people of Bedford to learn something of their neighbors south of the Rio Grande, and the Legion considers itself extremely fortunate to be permitted by Mr. Wright, to present them to the public of the community and indebted to him for the privilege.

Adults 35c - - - Children 15c

Anuncio exhibición de *Indian Tribes of Unknown Mexico* y otros filmes en la ciudad natal de Harry Wright: Bedford, Virginia, 1943. Col. CCCM.

Por contraste, la respuesta del público mexicano que acudió a su teatro Kraal fue más reservada. Quizá la realidad de las comunidades indígenas, su pobreza, aislamiento, ignorancia del idioma español y su “primitivismo”, no cabía dentro de la imagen nacionalista y la noción de

Wright's Colored Moving Pictures Including Ethnographic Series of Unknown Mexican Indians by Ed. Myers (c. 1943).

mestizaje, genético y cultural, que fue la política cultural cultivada por el gobierno desde el fin de la Revolución. Aun cuando el Instituto Indigenista fue creado años antes, durante el régimen progresista del presidente Lázaro Cárdenas –un hombre verdaderamente interesado en el bienestar de las comunidades indígenas– las acciones realizadas tenían como propósito lograr su asimilación e integración nacional, más que la preservación de su modo de vida y rasgos culturales. Un excelente ejemplo de este plan aparece en la película de Harry Wright *Un día en el internado de Zinacantán* (aproximadamente de 1939). En esta fascinante película a color se nos presentan varias escenas de jóvenes tzotziles, vestidos con overoles de mezclilla, aprendiendo una serie de oficios en talleres de la institución o jugando básquetbol. En un momento memorable de la película se les ve haciendo fila frente a un montón de botas de trabajo, destinadas para su uso. La película puntualiza que todavía utilizan “huaraches” y el nuevo calzado es un signo de progreso e integración. En realidad los niños se ven un tanto perplejos y divertidos; toman los pares de botas delicadamente, como si no supieran qué hacer con ellas.

Por el lado de la industria cinematográfica, el cine mexicano narrativo de finales de la década de los 30 y de los 40 también expresa la ideología de la integración muy claramente, y de hecho contribuye a la creación de una identidad nacional un tanto artificial, basada en la noción de una cultura mestiza homogénea, que fue exportada al mundo con mucho éxito en las películas de directores como Emilio *El Indio* Fernández y Fernando de Fuentes, así como del brillante cinefotógrafo Gabriel Figueroa. En consonancia, el Pabellón Mexicano en la Feria Mundial de 1939 presentó una muestra impresionante del arte contemporáneo del país, y causó furor al popularizar una

iconografía estilizada del indio, mediante la obra del fotógrafo Manuel Márquez.¹⁹²

De acuerdo al antropólogo Roberto Blancarte, en el México postcolonial siempre hubo dos visiones del indio y su mundo: “Quienes los defendían sólo estaban interesados en la imagen del indio; pero el verdadero indio de carne y hueso, empobrecido y marginalizado era objeto de desprecio, o en el mejor de los casos, compasión. El indio, como imagen mítica o entidad abstracta, sirve en la mayoría de los casos para justificar un proyecto nacional o *criollo*, pero cuando se trata del verdadero indio, el interés disminuye y se le ve como un problema nacional de integración y desarrollo. La diversidad y distancia del cánón occidental se ve como un obstáculo a la unidad nacional”.¹⁹³

Hay un hueco en la historia de Ed Myers entre 1941 y 1943, quizá debido a la Segunda Guerra Mundial, aun cuando no hay registro de que haya servido en el ejército norteamericano. Es más probable que se haya quedado en México, quizá padeciendo enfermedades tropicales durante su exploración de las regiones selváticas del sureste.

Ed Myers reaparece en público en 1943, en ocasión de la visita a México de Burton Holmes, y después de eso sólo sabemos que permaneció un tiempo en México y que estuvo en contacto con algunos de los amigos y conocidos de Harry Wright para vender parte de su colección de objetos y fotografías de los indígenas huicholes, que, co-

192 Compárese con las fotografías hechas por Luis Márquez para el Pabellón Mexicano de la Feria de Nueva York en 1939.

193 Blancarte, Roberto (comp.), *Cultura e Identidad Nacional*, FCE/CONACULTA, México 2007, p.19.

mo mencionamos, fue posteriormente donada al Smithsonian Institution por el coronel Harry Stewart.¹⁹⁴

Myers falleció en la ciudad de México en 1971, al parecer en la pobreza y la soledad más absoluta, pues fue enterrado en una tumba sin marca en el Panteón Americano, costeadada por la American Benevolent Society, organización caritativa que Samuel Bolling Wright había patrocinado años atrás.

Referencias bibliográficas

- Benítez, Fernando, *Los indios de México*, Tomo 2, México, Ediciones Era, 1968.
- Blancarte, Roberto (comp.), *Cultura e identidad nacional*, FCE/ CONACULTA, México 2007.
- Ishizuka, Karen L. y Zimmerman, Patricia R., *Mining the Home Movie*, University of California Press, USA, 2008.
- Katelle, Alan, *Home Movies, A History of the American Industry 1897-1979*, edición del autor.
- Krauze, Enrique; Martín Moreno, Francisco; Speckman Guerra, Eliza, *Cien años del Club Campestre de la Ciudad de México*, edición privada del CCCM, 2005.
- Ruoff, Jeffrey, *Virtual Voyages, Cinema and Travel*, Duke University Press, USA, 2006.

Referencias de revistas y folletos

- *Anuario del Mexico City Country Club*.
- *El exhibidor de México*, de 1946 a 1948.
- *Fortune*, octubre de 1940.
- *Harry Wright's Color Films*, folleto impreso (edición particular), 1943.
- Library of Congress Moving Image Collection.
- *Mexican Weekly News*, 28 de octubre de 1933.

194 Correspondencia entre Mathew Stirling, Alexander Wetmore, Ed Myers and F.M. Setzler acerca de la colección huichol adquirida a Myers (información proporcionada por Hina Zaidi).

- *Mexico City Country Club Bulletin*, 1943.
- *Movie Makers*, revista publicada por la Amateur Cinema League, USA, 1937 a 1938.
- *The Log*, revista del Circumnavigators Club, USA, 1943.

Referencias de archivos consultados

- Archivo histórico del Club Campestre de la Ciudad de México.
- Archivo privado de la Sra. Estrella Albarrán, ciudad de México.
- Library of Congress Moving Image Collection, “Harry Wright Collection”.
- Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania, “Harry Wright Collection”.

El cine de las migraciones judías en México: Una primera aproximación

Catherine Bloch Heschel

Sin la fuerte presencia de extranjeros hubiera sido imposible el cine mexicano. Inmigrantes o la primera generación nacida en México se convirtieron en piezas fundadoras del negocio cinematográfico; por ejemplo, en lo que se denominó la época de oro tuvieron un lugar de gran importancia el libanés Miguel Zacarías y el judío Gregorio Wallerstein (sic) como directores y como productores. Fueron asociándose con nombres muy conocidos de españoles, franceses, cubanos, argentinos, que los mexicanos adoptaron como suyos.

Carlos Martínez Assad¹⁹⁵

Introducción

Estudiosos del cine mexicano han analizado el impacto y la influencia de inmigrantes españoles y libaneses en nuestro cine, pero hasta ahora no hay estudio alguno que haya revisado la presencia de inmigrantes de origen judío en esta industria. Dado que el término judío no se aplica a una nacionalidad sino

195 Martínez Assad, Carlos, "Joaquín Pardavé: Sus rostros de inmigrante", en *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época, Núm. 91, septiembre de 2011.

más bien se refiere a una identidad a veces religiosa pero muchas veces cultural, para este estudio inicial trataré sólo de identificar aquellos inmigrantes judíos que en el medio tuvieron impacto y que eran conocidos por su origen judío.

La presencia de judíos en México siempre ha sido minoritaria y fue hasta el siglo XX en que aumentó su número al refugiarse en este país personas originarias tanto del Medio Oriente, en especial de Turquía y lo que ahora llamamos Líbano, así como de Europa (tanto antes como después de la Segunda Guerra Mundial). Sin embargo jamás llegaron en grandes números, es más: el gobierno mexicano nunca tuvo una política de puertas abiertas a los judíos. Ya en 1933, tras el inicio del éxodo de judíos de la Alemania nazi, la Secretaría de Gobernación emitió una serie de circulares confidenciales que prohibían entre otras cosas la inmigración judía al país, habiendo llegado a calificarla como la “más indeseable de todas.”¹⁹⁶ Esta discriminación estuvo basada en parte en el antisemitismo, así como en la teoría del mestizaje y de la no asimilación de los judíos, antecedentes que sirven para explicar un poco el bajo perfil de los pocos judíos que participaron en los primeros años de la industria cinematográfica mexicana y especialmente durante la llamada “Época de oro” de los años 30 y 40.

Gregorio Walerstein y Alfredo Ripstein hijo, descendientes de inmigrantes judíos, reconocidos y paradigmáticos productores de cine nacional, son los dos primeros judíos que destacan en la industria del cine mexicano. Ellos comenzaron a trabajar cinematografía nacional a fines de los años 30 y cuarenta años después, en los años

196 Ver: Gleizar, Daniela, *El exilio incómodo. México y los refugiados judíos 1933-1945*, pp. 47.

70, ingresaron al cine dos hijos de estos productores, Mauricio Walerstein y Arturo Ripstein, pero tuvieron que pasar otros veinte años para que en la década de los 90, con Guita Schyfter y Daniel Goldberg, el cine mexicano retratara por primera vez algunos aspectos de la religión y las tradiciones judías y a partir de allí varios realizadores, guionistas y productores de origen judío han realizado en México películas en las tradiciones judías que ya forman parte del imaginario mexicano, como es el caso de Alejandro Springal y Mariana Chenillo.



Alfredo Ripstein. Fuente: Alameda Films-Daniel Birman.

Gregorio Walerstein (México, D.F., 1913-2002) y Alfredo Ripstein (México D.F., 1917-2007), se desarrollaron ambos en un medio y en una época en que los judíos si bien eran aceptados en muchos círculos, no lo eran públicamente. El antisemitismo que existía en México antes de la Segunda Guerra Mundial no tenía las mismas características que en Europa, y ciertamente no era violento, pero sí marginaba la participación de los judíos de la vida públi-

ca. Walerstein y Ripstein llegaron a ser parte fundamental de la producción cinematográfica mexicana donde apoyaron un cierto tipo de cine no muy diferente al de sus contemporáneos. Walerstein produjo casi 200 filmes y fue co-escritor de unos 40 guiones, y Ripstein produjo más de 100 filmes. Ninguno de los dos hizo películas que trataran el tema del judío mexicano, ni de la inmigración judía a México. Algo muy similar a lo que estaba sucediendo en los Estados Unidos con los mogules judíos de Hollywood.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el mayor conocimiento sobre el sufrimiento del pueblo judío durante el holocausto en Europa, los judíos de América ya no fueron marginados como antes y poco a poco lograron una mayor visibilidad en la vida pública y en el cine. Tanto en México como en Estados Unidos el tema del judaísmo deja de ser un tabú no escrito y se vuelve parte de la realidad en ambos países. Pero no será sino hasta los años 70 en que la segunda generación de judíos trate el tema sin temor a ser considerada sectaria y así en 1974 Arturo Ripstein filmó *El Santo Oficio*, en la que retrató a los judíos en la época de la inquisición. Pero fue el único realizador que tratara algún aspecto de la historia de los judíos en México en ese momento, pues Mauricio Walerstein que comenzó a dirigir en 1971, y más tarde emigró a Venezuela, no filmó ningún tema judío.

Guita Schyfter, veinte años más tarde, en 1994, llevó a la pantalla la novela de Rosa Nissan, *Novia que te vea*, historia de dos jovencitas en busca de su pertenencia e identidad en el México de los años 60, judías ambas pero cuyos padres emigraron al país de dos regiones diferentes del mundo, una familia centro-europea y la otra de Medio Oriente. Tuvo que pasar otra década más para que se filmaran largometrajes comerciales sobre las tradiciones judías. Así en 2007 Alejandro Springall filmó *Morirse está*

en Hebreo y en 2008 Mariana Chenillo realizó *Cinco días sin Nora*. Pero para entonces los tiempos habían cambiado en México y ya no era importante para un judío mexicano pasar desapercibido.

Antecedentes: la inmigración judía a México

Los primeros judíos llegaron al continente americano con Cristóbal Colón. Se habla de seis judíos conversos (o cripto-judíos) que viajaron en el primer viaje. Los primeros judíos llegaron a México a partir de 1519, como judíos conversos. Dos de ellos, Hernando Alonzo y Gonzáles de Morales fueron acusados de “judaizantes” y quemados en la hoguera en 1528. La Inquisición no fue abolida sino hasta 1821, aunque claro está, ya hacía tiempo que no perseguía a las personas de origen judío.

En 1860 Benito Juárez decretó la Ley de Libertad de Cultos. Hasta ese año habían llegado a México pocos judíos, en su mayoría alemanes y de Europa occidental. En 1861 se llevó a cabo el primer rezo en forma abierta en una sala alquilada. Con Maximiliano llegaron unos cuantos más de origen francés, belga y austro-húngaro. A finales del siglo XIX comenzaron a inmigrar judíos de Siria y Turquía, llamados sefarditas. Para 1900 el censo oficial señalaba 134 judíos residentes en el país. Seguramente una cifra no del todo real resultado del temor a ser señalados públicamente y rechazados. Porfirio Díaz facilitó la inmigración europea y con ella llegaron algunos judíos más (en su mayoría franceses). No fue sino hasta 1912 en que se fundó la primera organización judía (Alianza Monte Sinaí) y poco a poco comenzaron a llegar más judíos sefarditas y hacia 1924 algunos más de Europa Oriental.

En 1918 el presidente Carranza dio su autorización para una casa de culto judío bajo los términos de la Cons-

titución de 1917. Este fue el primer reconocimiento formal del gobierno de la existencia de una comunidad judía en México. Pero la gran inestabilidad que provocaron tanto la Primera Guerra Mundial como el estallido de la Revolución Mexicana influyó para que bajara sensiblemente la migración hacia México. En 1924 sólo había alrededor de 21,000 judíos en todo el país.

Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles estuvieron a favor de una política de apertura hacia la inmigración judía. Los periódicos en México hablaban de la próxima llegada al puerto de Veracruz de más de 10,000 judíos europeos, llamados askenazis (Polonia, URSS, Alemania, Italia, República Checa, Eslovaquia), cuando en realidad entre 1920 y 1929 ingresaron al país sólo 3,270,¹⁹⁷ que trabajaron como vendedores ambulantes, boleros, aboneeros, etcétera, tanto en el centro de la ciudad de México como en las ciudades de Puebla, Veracruz, Córdoba y Guadalajara.¹⁹⁸

Pero el antisemitismo y la desconfianza llevaron a que en mayo de 1931, 250 comerciantes judíos fueran expulsados de La Lagunilla.¹⁹⁹ Esto tuvo como resultado que de ser buhoneros, o tener puestos semifijos en los mercados capitalinos, en los años 30 aprovecharon los estímulos económicos del programa gubernamental de sustitución de importaciones para incursionar en la pequeña industria, principalmente en el ramo textil. Las manifestacio-

197 Gojman, Alicia y otros, *Judíos ashkenazitas en México: marco histórico y político de su movimiento inmigratorio 1900-1950*, pdf en: www.estudioshistoricos.inah.gob.mx

198 Ver texto de José Kaminer, *Los judíos y su presencia en México desde el siglo XVI. Una vista a la historia*, en <http://diariojudio.com> (5 de octubre 2012).

199 Dabbah A., Isaac (1982) *Esperanza y realidad. Raíces de la Comunidad Judía de Alepo en México*, Ed. Libros de México, México, 1982.

nes antisemitas de esa década motivaron a los judíos a buscar empleos donde estuvieran menos expuestos a los ataques que recibían en las calles. Muchos de ellos establecieron tiendas en locales establecidos y otros instalaron talleres para producir bienes de consumo. En este período se logró en México la incorporación de los inmigrantes al ámbito comercial a través de programas de ayuda mutua y crédito colectivo.²⁰⁰

De 1900 a 1950 se contabilizaron 11,300 registros migratorios de la comunidad judía.²⁰¹ De ellos 7,230 provenían de Europa Oriental, 2,640 de España o del imperio otomano y 1,619 de Cuba y Estados Unidos. La mayoría eran familias y llegaron vía Veracruz. Sofía Betch, coautora del estudio sobre la migración judía a México, explicó que los migrantes llegados a México fueron apoyados por comunidades judías que se dedican a ayudarlos bajo un principio llamado en hebreo “Tzedaka”, que es justicia social basada en “no te doy lo que me sobra sino lo que te hace falta”.

Durante la Segunda Guerra Mundial fueron pocos los judíos que pudieron llegar a México debido a restricciones en las leyes de inmigración imperantes en el país. El censo de 1941-1942 realizado por la Sociedad para el Estudio de la Historia de los Judíos en México arroja la cantidad de 12,998 judíos en la ciudad de México (la cual en ese entonces contaba con sólo 1,500,000 habitantes); el

200 Zárate, Guadalupe (1986), *México y la diáspora judía*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Citado por la Dra Liz Hamui Sutton, Ibid.

201 Ver: *Estudio histórico de la migración judía a México 1900-1950*, producido en un DVD por los investigadores Bella Attie Sutton, Sofía Betch Tawil, Gloria Carreño y David Placencia.

42% ya habían nacido en México.²⁰² El perfil sociodemográfico de la comunidad judía mexicana ha sido estable en las últimas décadas, pues se ha mantenido una población de alrededor de 40,000 personas en todo el país.

Shulamit Goldsmit y Natalia Gurvich Peretzman²⁰³ en su libro sobre el judaísmo mexicano escribieron que los jóvenes judíos en su afán por adaptarse “cumplieron en gran medida con los requisitos impuestos por la ley de inmigración para una buena integración al país.” Aquellos nacidos en el extranjero “se naturalizaron antes de finalizar los años 40, la mayoría de ellos asistió a colegios o universidades públicas y rápidamente aprendió a hablar español.” Y terminan diciendo que esta juventud en los años 40 “brindó un apoyo incondicional a la Revolución Mexicana y su clase gobernante. La juventud askenazi apoyó la producción y la industrialización, sin embargo, la mayoría de los jóvenes buscó las carreras liberales y prefirió estudiar en las escuelas de enseñanza superior y las universidades.”

Salomón Kahan,²⁰⁴ judío inmigrante de Polonia, hombre simpatizante con ideas socialistas y algo apartado de la religión y sus tradiciones, compartía con Jacobo Glantz un interés por integrar a los judíos con todo lo que fuera mexicano. Él quería que los judíos en México se redefi-

202 Artículo de Natalia Gurvich Pertzman, “Ni muy asimilados ni tan aculturados. La juventud judía ashkenazí, su adaptación y organizaciones, 1935-1945”, en el libro *Sobre el judaísmo mexicano: diversas expresiones de activismo comunitario* por Shulamit Goldsmit, Natalia Gurvich Peretzman. Ed: Universidad Iberoamericana, 2009.

203 Ibid., pp. 53-55.

204 Llegó a México en 1921 proveniente de Bialostok, Polonia, en donde nació en 1896. En México estudió música y enseñó Historia en la Escuela Normal de Maestros. Escribió para los periódicos *Excelsior* y *El Universal* y ocasionalmente en el *New York Times*. Fue conocido como cronista de la escena musical y escritor.

nieran a sí mismos y se identificaran como judeo-mexicanos. De acuerdo con Kahan, dependía de los judíos convertirse en lo que México les permitía ser.

Antecedentes cinematográficos en México que posibilitaron la participación de nuevos productores (algunos judíos y otros no) en el cine mexicano

Durante la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos se preocuparon mucho por fortalecer la industria cinematográfica de México. La agencia norteamericana OCIAA impulsó las condiciones (económicas y políticas) de crecimiento del cine mexicano y se propuso modernizar los estudios cinematográficos con el objeto de hacer allí propaganda de guerra para los públicos de América Latina. Es de todos conocido el hecho de que durante todo ese período México tuvo todo tipo de facilidades para contar con material virgen para poder filmar. En vista de que en plena guerra Hollywood no estaba en condiciones de proveer todas las películas para el mercado latinoamericano, el gobierno norteamericano con la venia (inicialmente) de las grandes productoras de cine de Hollywood, apoyó en diversas formas la producción y distribución del cine mexicano. Se apoyó la producción de filmes de propaganda (cosa que no tuvo mucho éxito de taquilla) así como historias que elevaran el espíritu de comunión con los ideales que promovían los ejércitos aliados.

Al término de la guerra los Estados Unidos ya no necesitaban de México y cesó su apoyo. Los productores mexicanos ya no encontraron facilidades financieras para importar bienes innovadores, ni contaron con el apoyo del gobierno norteamericano ni las con *majors* de Hollywood, las cuales habían formado el bloque que defendería sus

intereses en el mundo entero o sea la Motion Picture Producers and Distributors of America-MPPDA.²⁰⁵

Pero volviendo a los inicios de la guerra, en 1941 existían varias productoras interesadas en aprovechar el que los Estados Unidos ya no pudiera ocupar todas las pantallas en América Latina, así como el interés del gobierno norteamericano para que gobiernos amigos se encargaran de dicha producción. Así comenzaron a surgir nuevas compañías productoras. Simón Wisniak y Gregorio Walerstein habían creado Filmex; la familia Signoret el Palacio de Hierro Films Mundiales, bajo la administración de Agustín Fink; Jacques Gelman junto con Santiago Reachi y Mario Moreno *Cantinflas* crearon Posa Films, mientras los hermanos Rodríguez daban vida a Rodríguez Hermanos y Oro Films de Jesús Grovas. Estas serían las principales productoras de las más de 15 que llegaron a crearse.

Ya desde la década anterior, antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, existían en México tres importantes estudios de cine: México Films de Jorge Stahl, CLASA, y Estudios Azteca. Los Estudios CLASA, propiedad de un grupo empresarial encabezado por el político Alberto J. Pani, contaron con el apoyo del gobierno cardenista para sobrevivir y en 1943 absorbieron a Films Mundiales, denominándose a partir de entonces CLASA Films Mundiales. Poco antes de 1940 fue fundada la empresa Películas Mexicanas, S.A. como resultado de un proyecto de varios empresarios entre los cuales estaban Gregorio Walerstein, Salvador Elizondo (entonces director de CLASA), Jesús Grovas y Carlos Carriedo Galván (director de Films Mun-

205 Ver: Peredo, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: UNAM, 2004, pp. 135-173.

diales), con la idea de comercializar el cine mexicano en América Latina. Tiempo después junto con CLASA Films, Filmex se planteó abrir una compañía distribuidora de cine mexicano en Estados Unidos, aunque ya existía Azteca Films que explotaba filmes en el norte del país. CLASA fundó con Gustavo Mohme, CLASA Mohme, que se dedicó a explotar filmes a comisión.

Hasta 1943 el aumento en la producción industrial en México se logró con una mayor utilización de la capacidad instalada. No hubo fuertes inversiones dado que el único proveedor de maquinaria y equipo eran los Estados Unidos. A partir de 1943 el gobierno avilacamachista consiguió trato preferencial para el suministro de algunos bienes y así para 1946 la inversión industrial era ya cinco veces mayor que en 1939. Una grave inflación llevó a México a contratar créditos externos, alzar los aranceles y prohibir la importación de muchos artículos.

Julia Tuñón²⁰⁶ escribió: “El Diario Oficial publicó el 19 de septiembre de 1941 un Reglamento de Supervisión Cinematográfica para regular la exhibición de películas mexicanas en el país y las condiciones de su exportación. Con el mismo sentido de la unidad entre gobierno y empresarios para el desarrollo de la industria se creó el Banco Cinematográfico, la Financiera Industrial Cinematográfica y la Financiadora de Películas, instituciones que realmente vinieron a dar vuelo a la existencia del cine mexicano, aún sin poder resolver todos ni muchos de sus problemas.”

206 Tuñón, Julia, *Historia de un sueño, el Hollywood tapatío*. México: UDG-CIEC y UNAM, 1986, p. 39.

Los primeros judíos que participaron en el cine mexicano

Como se definió al principio de este texto, esta es una primera aproximación a un tema poco estudiado. No existe una bibliografía sobre el tema y la siguiente etapa de esta investigación requiere de entrevistas y de la localización de fuentes primarias. Basten por ahora unas breves biografías de aquellos judíos, mexicanos por adopción o nacimiento, que participaron en algún aspecto del cine mexicano en sus primeros años.

Jacobo Granat

De origen austriaco, llegó a México invitado por un tío en 1900 y para 1906 ya había entrado al negocio de los cines habiendo comprado el Salón Rojo, de las calles de San Francisco y Coliseo. Las salas de ese espacio servirían no sólo para exhibir películas sino también para reuniones políticas como las que realizó Francisco I. Madero. Con el tiempo fue dueño de otras salas como el Cine Olimpia.

Granat fue el primer presidente de la alianza Beneficencia Monte Sinaí, que agrupó a todos los judíos que vivían en la ciudad de México y más tarde obtuvo que el presidente Carranza autorizara el primer panteón para la comunidad israelita de México en la zona de Tacuba. La decena trágica y el asesinato de Madero lo llevaron a refugiarse en Veracruz, tras lo cual unos años después, desencantando de lo sucedido en México, decidió regresar a Viena con su esposa. Ambos murieron en el campo de exterminio de Auschwitz.²⁰⁷

207 En Gojman, Alicia, “Los inmigrantes judíos frente a la Revolución Mexicana”, presentado en la XIII Reunión de Historiadores de Méxi-

Simón Wishniack

Nació en Siberia y llegó a México, procedente de los Estados Unidos, después de la Primera Guerra Mundial. Murió el 17 de marzo de 1980 a los 87 años. Fue fundador y presidente de diversas instituciones judías, como el Banco Mercantil (judío), y también fue activo en la industria cinematográfica mexicana con la Filmex, empresa de la que fue principal accionista junto con Gregorio Walerstein y Manuel Espinoza Yglesias.

Filmex no estaba constituida. Era un grupo de personas que aportaban dinero para después integrar una compañía para hacer cine; era un experimento. Simón Wishniack, tras ser el primer presidente de la empresa, siguió siendo un socio activo hasta la década de los 70.²⁰⁸

Gregorio Walerstein

Nació en la ciudad de México el 22 de febrero de 1913 en el seno de una familia poco religiosa.²⁰⁹ “No tuve educación religiosa, mis padres permitieron que me acogiera a cualquier creencia. Ellos eran judíos. El judaísmo para mí no es una religión propiamente dicha, sino una filosofía: por supuesto tengo mis raíces en él y hago grandes esfuerzos en su favor, pero no soy religioso. Tampoco es mi

co, Estados Unidos y Canadá, 2010. Citado en www.diariojudio.com el 5 de octubre de 2012.

208 Meyer, Eugenia (coordinadora), *Cuadernos de la Cineteca Nacional No.5. Testimonios para la historia del cine mexicano*, Cineteca Nacional, 1976, pp. 99-101.

209 Alejandro Walerstein, su padre, fue comerciante de muebles e importador de aparatos de radio. Cfr. Zárte, Miguel Guadalupe, “Integración económica e ideológica de los judíos en México, 1920-1930”, en *Revista de Humanidades*, Tecnológico de Monterrey, Núm. 9, 2000, p. 65.

nacionalidad, porque soy mexicano nacido aquí”.²¹⁰ Sus primeros estudios los hizo en Guadalajara y estudió el bachillerato y la carrera de contaduría en la UNAM. Fue alumno fundador de la Escuela de Economía. Participó en 1929 en el movimiento de autonomía de la universidad. Entró a formar parte del despacho de uno de sus maestros, don Alfredo Chavero, donde permaneció hasta 1936, año en que se recibió y luego abrió su propia oficina en donde hizo auditorías a empresas como el Banco Mercantil de México y Financiera Industrial de México. Eduardo de Quevedo era gerente de producción en el cine y lo animó a ingresar al medio fílmico. Gonzalo Elvira le enseñó casi todo en los primeros años y Oscar J. Brooks le regaló un volumen de “Lo que yo he aprendido del cine en cuarenta años”, un libro en blanco. Fue socio fundador de Películas Mexicanas. Ingresó a la industria del cine mexicano en 1941 trabajando para Simón Wishnack, quien creó la Financiera Industrial Cinematográfica (Filmex), con la cual produjeron su primera cinta, *Lo que el viento trajo* (1941), dirigida por José Benavides. Este film fue un fracaso económico, Gregorio Walerstein tenía entonces 28 años y dijo más tarde: “Resultó un desastre, una comedia totalmente equivocada. Fue tan mala y vergonzosa que la consideré un fracaso. No hay más culpable que nosotros mismos porque fue producida al alimón –es un término taurino que he oído– entre Gonzalo Elvira y

210 Eugenia Meyer, op. cit. Gregorio Walerstein agregó: “En México no he sentido nunca prejuicios en materia religiosa; es más, me vine a dar cuenta de que era judío cuando se inició en Alemania el hitlerismo y luego la última guerra mundial, antes nunca me enteré. Todos mis amigos eran mexicanos, católicos, convivíamos perfectamente bien. No recuerdo que me hayan discriminado o mencionado mi origen judaico en forma despectiva.”

yo; de manera que en este negocio los fracasos asaltan a cada momento.”



Gonzalo Elvira, Gregorio Walerstien, Enrique Guzmán, Blanca Sánchez y Emilio Gómez Muriel. Fuente: Archivo Cineteca Nacional.

Pero su segundo filme, *El conde de Montecristo*, fue un éxito total. Seguido de *Allá en el bajío*, *Alejandra*, y en 1942 *El Baisano Jalil*, en 1944 *El sombrero de tres picos*, *El gran Makakikus*, *Los hijos de Don Venancio* y *Los nietos de Don Venancio*, todas con Joaquín Pardavé. En 1944 produjo *México de mis recuerdos*, una película que tuvo éxito en toda América Latina gracias a su música. Con el tiempo Walerstein fundó una nueva productora, CIMA (cuyas acciones años después pasaron a ser propiedad de COTSA).²¹¹ Filmex fue liquidada en la época de Rodolfo Echeverría en el Banco Cinematográfico.

211 Meyer, Eugenia, op. cit., p. 100.

En entrevista²¹² a Gregorio Walerstein sobre por qué nunca hizo una película sobre judíos, siendo él hijo de inmigrantes judíos, y sí sobre otros inmigrantes como los libaneses o españoles, contestó que sus películas son también un homenaje al migrante judío y su aportación al país: “quería que el mexicano que viera esas películas reconociera cómo estos extranjeros se rinden ante el amor que sus hijos sienten por el país y se involucra en ese amor por México [...]. Yo hubiera querido ejemplificar con el judío, pero en los cuarenta no era un buen ejemplo, en esa época los judíos, en los países latinoamericanos, eran los descendientes de quienes mataron a Cristo.” Pero lo que le impidió ejemplificarlo con un judío fue que era problemático terminar la película con un matrimonio entre los protagonistas siendo uno judío y otro católico “porque esa realidad no era aceptada en ese momento por el público”, por ninguno de los dos lados.

Don Gregorio Walerstein, el “Zar del cine”, murió en la ciudad de México el 24 de enero de 2002.

Alfredo Ripstein

Nació en Parral, Chihuahua, en diciembre de 1916, y falleció en la ciudad de México el 20 de enero de 2007. De chico vio mucho cine porque Isaac Capon, padrino de bodas de sus padres, era dueño de varios cines, entre ellos del Bucareli y el Parisiana. Su padre lo inscribió en el Colegio Franco-Inglés, una escuela católica de padres maristas, donde Ripstein hizo muy buenos amigos, como Rafael Balmori, luego dueño del Cine Balmori. Aceptó luego

212 Eugenia Meyer, op.cit. p. 27, cita proveniente del texto *El otro, el extranjero*, de Fanny Blanck-Cerejido y Pablo Yankelevich (comps.), p. 14.

estudiar la carrera de contador público en la Escuela Bancaria y Comercial y trabajó en el Banco Mercantil, donde conoció a su futura esposa, Frieda, judía de origen ruso cuya abuela llegó a México en 1906. Trabajando ya en el Banco General de Capitalización, Gregorio Walerstein lo invitó a trabajar en un proyecto que duró poco, la Agencia Majestic. Más tarde Walerstein lo contrató como asistente suyo en la Financiera Industrial Cinematográfica de Simón Wishnack, que más tarde se convertiría en la Filmadora Mexicana o Filmex (creada en 1939). A partir de 1942 inició su carrera como gerente de producción y luego productor ejecutivo. En 1947 decidió salirse de Filmex para dedicarse a la producción por su cuenta. En 1950 creó la productora Alameda Films, S.A. junto con René Cardona. Su primer filme fue *Cartas marcadas*, con Marga López y Pedro Infante. Fue la primera productora en tener oficinas en los Estudios Azteca (frente a los viveros de Coyoacán). Produjo a lo largo de su carrera más de 100 filmes, entre ellos *El crimen del padre Amaro* (2001), que provocó un conflicto con la Iglesia mexicana, que sólo sirvió para aumentar el éxito de la película.²¹³

Recibió el Ariel en 1994 y en 1995 por *Principio y fin* (1993), *El callejón de los milagros* (1995), y el Mayahuel de Plata por sus 60 años de trayectoria, en 2005, durante el Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

213 Ver ficha de Alfredo Ripstein en <http://diariojudio.com>. *Judíos Destacados en México* (5 octubre de 2012) y Carro, Nelson, *Arturo Ripstein. Churubusco Babilonia. La mirada de un productor*, Alameda Films-Ediciones El Milagro, México, 2007.



Luis Aldás, Alfredo Ripstein, Dolores Camarillo “Fraustita”, Juan Bustillo Oro, Bernardo Sancristóbal, Jorge Negrete, Jack Draper y un desconocido en el rodaje de *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945). Fuente: Archivo Cineteca Nacional.

Anexo

Breves biografías de otros inmigrantes o hijos de inmigrantes judíos que participaron en los medios audiovisuales en los años 40

Jacques Gelman ²¹⁴

Nació en San Petersburgo, Rusia, en 1909 y murió el 3 de diciembre de 1986 en Cuernavaca. Tras la revolución rusa la familia Gelman emigró a Alemania, donde Jacques estudió cine para luego fundar una empresa distribuidora de películas en París. Llegó a México en 1938 y en 1941 se casó con Natasha Zahalka (originaria de Checoslovaquia). En 1941 se asoció con Santiago Reach para producir el primer largometraje protagonizado por Mario Moreno *Cantinflas*: *Ni sangre ni arena*, de Alejandro Galindo. A raíz del éxito obtenido fundaron los tres la compañía Posa Films.²¹⁵ Los Gelman integrarían una fabulosa colección de arte mexicano que a su muerte se dividió en arte mexicano que pertenece a la Fundación Vergel que fundara Robert Littman y que se exhibió en el Centro Cultural Muros de Cuernavaca en 2004, mientras que la colección internacional fue donada al Metropolitan Museum of Art.

214 En www.diariojudío.com. *Judíos Destacados en México* (5 de octubre de 2012).

215 Películas producidas: 1941: *Ni sangre, ni arena*/ 1942: *Los tres mosqueteros*/ 1947: *¡A volar joven!*/ 1948: *El supersabio*/ 1955: *Abajo el telón*/ 1957: *El bolero de Raquel*/ 1958: *Sube y baja*/ 1961: *El analfabeto*/ 1962: *El extra*/ 1964: *El padrecito*/ 1966: *Su Excelencia*/ 1968: *Por mis pistolas*/ 1971: *El profe*/ 1976: *El ministro y yo*/ 1977: *El patrullero 777*/ 1982: *El barrendero*.

Benito Alazraki

Nació en la ciudad de México el 27 de octubre de 1921. Hijo de Samuel Alazraki, productor de películas como *Entre hermanos* (Ramón Peón, 1944), estudió en Francia y luego en la UNAM. En 1943 su libro de poesía *La voluntad de la tierra*, con prólogo de León Felipe, fue premiado en un concurso de literatura.²¹⁶

En 1946, Benito Alazraki fue productor y coautor del guión de la película *Enamorada*, de Emilio Indio Fernández, la cual ganó nueve Arieles. En 1953 dirigió su primer largometraje, *Raíces*, que mereció el premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes en 1955. A partir de 1956, ya como miembro del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), realizó numerosas películas, entre las que destacan *Los amantes* (1956), *Café Colón* (1958), *La tijera de oro* (1958), *El toro negro* (1959) y *Balún Canán* (1976). De esta última dice Miguel Barbachano: "...en ningún momento estuvo a la altura de la novela, pues Alazraki dejóse llevar por una preocupación fundamental: obtener para la bella señora Kamalich un gran éxito..."²¹⁷

En 1962 en España filmó la segunda versión de *Los amantes*, con Fanny Cano, además de *Las tres perfectas casadas*, con Saby Kamalich, Mauricio Garcés e Irán Eory. De 1962 a 1971 trabajó en Televisión Española como productor, director y escritor. Además de que su novela *Ebro y Hebrón* fue finalista del Premio Alfaguara en 1971. En 1972 regresó a México y fue nombrado director creativo de Canal 13. En 1976 fue designado subdirector de Tele-

216 En <http://escritores.cinemexicano.unam.mx> (5 de octubre de 2012).

217 Crítica de cine: "Balún Canán", por Miguel Barbachano Ponce, *Excelsior*, 29 de mayo de 1977.

visión Rural de RTC (Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía). Dos años después recibió el cargo de director general de la productora estatal CONACINE. De 1980 a 1987 se dedicó a la publicidad y en 1987 reanudó su carrera de director cinematográfico con *El Rey de los Taxistas* y *Alicia en el país del dólar*, ambas para Televisine.

Gunther Gerzso

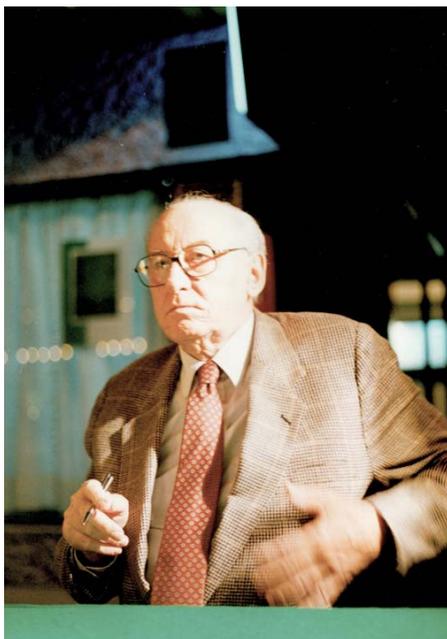
Nació en México, en 1915, en el seno de una familia húngara de origen judío. En esta ciudad murió, en el 2000. Gerzso estuvo en contacto, en la década de 1920, con la colección que su tío, el doctor Hans Wendland –conocido historiador y vendedor de arte–, poseía en su residencia de Suiza. Esas primeras experiencias con la pintura clásica y aun con obras de la vanguardia como las de Paul Klee, le sirvieron como base para su desarrollo artístico.²¹⁸

No fue, sin embargo, hasta 1941, que Gerzso se dedicó plenamente a la pintura, no sin antes haber dejado una amplia obra de dibujos, diseños para el teatro, gouaches, etcétera, que su amigo Ireland se dedicó a coleccionar. Eso no le impidió continuar trabajando en el arte del espectáculo, esta vez en el cine, (1941-1963) donde ayudó a diseñar o diseñó más de 150 escenarios para directores como Alejandro Galindo, Luis Buñuel, John Ford e Ives Allegret, entre tantos otros.

En 1944 se une a un grupo de pintores surrealistas que se habían refugiado en México durante la Segunda Guerra Mundial. Entre ellos se hallaban Benjamín Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon y

218 En <http://escritores.cinemexicano.unam.mx> (5 de octubre de 2012).

Wolfgang Paalen. Sus trabajos de este período muestran una clara influencia surrealista (Ives Tanguy fue una fuente importante para descubrirle los espacios oníricos de ese movimiento). La poderosa presencia del paisaje y la cultura mexicana también formaron parte de su mundo visual.



Gunther Gerzso. Fuente: Archivo Cineteca Nacional.

Gunther Gerzso recibió el Guggenheim Fellowship en 1973. Más tarde, en 1978, el Premio Nacional de Bellas Artes. Pintor, escultor, grabador, diseñador de escenarios cinematográficos, escritor y director artístico de renombre mundial, Gunther Gerzso murió el 21 de abril del año 2000.

Valentín Pimstein Weiner²¹⁹

Nació en Santiago de Chile el 9 de agosto de 1925; fue el séptimo de nueve hijos, al interior de una familia ruso-judía, propietaria de una vidriería en el Barrio Brasil. Tras cumplir la mayoría de edad, Pimstein decide salir de su país natal en busca de aventuras, lo cual lo llevó a México, donde se convirtió en asistente de dirección del estudio cinematográfico de Gregorio Walerstein de día, y auxiliar de un club nocturno de noche. A principios del año 60 Walerstein llamó a Luis de Llano Palmer, que en ese entonces manejaba toda la producción de Televisión y le pidió le diera trabajo a Valentín Pimstein, ya que haría una reducción de personal y quería que no quedara desempleado. Una vez trabajando en la televisora encontró su lugar y su mayor estabilidad en las telenovelas. Allí conoció a Emilio Azcárraga Milmo, en ese momento propietario de Telesistema Mexicano, hoy Televisa, y se convirtió en el productor de grandes clásicos de la televisión del género como *Mundo de juguete*, *Los ricos también lloran*, *Viviana*, *Colorina*, *Vanessa* y *Simplemente María*. En 1994 asumió el cargo de vicepresidente de telenovelas en Televisa. Tuvo que renunciar a Televisa en 1997 tras la muerte de Azcárraga Milmo.

Mollie Steimer y Senya Fleshin²²⁰

Senya Fleshin nació en Kiev en 1894. Mollie Steimer nació en Rusia en 1897, pero emigró con su familia a los Estados Unidos, donde fue condenada a 15 años de cárcel

219 En <http://escritores.cinemexicano.unam.mx> (5 de octubre de 2012).

220 En www.diariojudio.com *Judíos Destacados en México* (5 de octubre de 2012).

por sus actividades pro-comunistas, logrando ser deportada para no cumplir su condena. En 1921 llegó a Rusia, siendo bien recibida por las autoridades soviéticas, debido a sus antecedentes revolucionarios, pero dos años después fue deportada junto con su marido Senya Fleshin. Llegaron a México en 1941, país donde vivieron muchos años, ganándose la vida como fotógrafos. Al llegar a México, Fleshin abrió el Estudio Fotográfico Semo, nombre que se derivó de la fusión entre las primeras letras de su nombre y del de su esposa, Mollie Steimer, donde fotografió a cientos de personas de la cultura, la política, el cine y el teatro mexicanos. A partir de entonces SEMO sería conocido como “El fotógrafo de las estrellas”. Posaron para ellos: Ninón Sevilla, Mario Moreno *Cantinflas*, *Tin Tan*, León Felipe, José Clemente Orozco y María Victoria, entre otros. Mollie murió en 1980 y Senya en 1981.

Referencias bibliográficas

- Carro, Nelson (coord.), *Alfredo Ripstein: Churubusco Babilonia, la mirada de un productor. Conversaciones con Nelson Carro*, México: Alameda Films, Ediciones El Milagro, 2007.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano 2009*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía: Dirección de Publicaciones, 2009, 2 volúmenes.
- Dabbah, Isaac, *Esperanza y realidad. Raíces de la Comunidad Judía de Alepo en México*, México: Libros de México, 1982.
- Gabler, Neal, *An Empire of their Own: How the Jews Invented Hollywood*, USA: Anchor; New Edition, 1989.
- Gleizer, Daniela, *El exilio incómodo. México y los refugiados judíos, 1933-1945*, México: El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México, 2011.
- Meyer, Eugenia (coord.), *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México: Cineteca Nacional, México, 1976.
- Milner, Jean-Claude, *El judío de saber*, Buenos Aires: Manantial, 2006.

- Gurvich Pertzman, Natalia, “Ni muy asimilados ni tan aculturados. La juventud judía ashkenazi, su adaptación y organizaciones, 1935-1945”, en *Sobre el judaísmo mexicano: diversas expresiones de activismo comunitario*, Shulamit Goldsmit, Natalia Gurvich Peretzman, México: Universidad Iberoamericana, 2009.
- Tuñón, Julia *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara-CIEC, 1986.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: UNAM/ Centro Coordinador y difusor de estudios latinoamericanos/ Centro de investigaciones sobre América del Norte, 2004.
- Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado en México: 1895-1940*, México: Cámara de Diputados LXI Legislatura/ Miguel Ángel Porrúa, 2010.

Referencias en artículos en revistas, periódicos e internet

- Barbachano Ponce, Miguel, Crítica de cine: “Balún Canán” en *Excélsior*, 29 de mayo de 1977.
- Gojman, Alicia, *Los inmigrantes judíos frente a la Revolución Mexicana*, en <http://diariojudio.com> (5 de octubre de 2012).
- Gojam Alicia, Carreño Gloria y Luis Enrique Hernández, *Judíos ashkenazitas en México: Marco histórico y político de su movimiento migratorio 1900-1950*, pp. 49-60, en www.estudioshistoricos.inah.gob.mx (5 de octubre de 2012).
- Kaminer, José, *Los judíos y su presencia en México desde el siglo XVI. Una vista a la historia* (25 de agosto de 2010), en <http://diariojudio.com> (5 de octubre 2012).
- Martínez Assad, Carlos, “Joaquín Pardavé: Sus rostros de inmigrante”, en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Núm. 91, septiembre de 2011.
- Zárate Miguel, Guadalupe, “Integración económica e ideológica de los judíos en México 1920-1930”, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, Núm. 9, año 2000.
- Carlos M. Luis y Diario Judío, *Gunther Gerzso, un artista completo de renombre mundial* (23 de agosto de 2012), en <http://diariojudio.com> (5 de octubre de 2012). También en: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx> y <http://diariojudio.com>

Referencias en DVD

- *Estudio histórico de la migración judía a México, 1900-1950*, DVD producido por los investigadores Bella Attie Sutton, Sofía Beteck Tawil, Gloria Carreño y David Placencia para el Centro de Documentación de la Comunidad Ashkenazi de México, 2005.

Cine transnacional y espectadores globales: oferta y consumo del cine mexicano en Monterrey 2001-2010

Lucila Hinojosa Córdova

Resumen

Investigar el mercado del cine mexicano “en tiempos del neoliberalismo” requiere un acercamiento que considere los entrecruzamientos de las determinaciones globales y locales. El trabajo que a continuación se presenta es parte de una línea de investigación que se ha desarrollado desde 1998 sobre el circuito producción, exhibición, consumo y recepción de las películas mexicanas en Monterrey, México, desde la perspectiva de la economía política de la comunicación y los estudios culturales. Se presenta un resumen de algunos indicadores en cuanto a la producción, exhibición y consumo de películas mexicanas en el país durante la década de 2001-2010, así como de la oferta cinematográfica local, el consumo y recepción de los espectadores de los cines comerciales de la ciudad de Monterrey.

Palabras clave: cine transnacional, oferta, consumo, películas mexicanas.

Abstract: To study the market for Mexican cinema in “neoliberal times” requires an approach that takes into account the intersection of global and local determinations. The present work is part of a continuing research endeavor, which started in 1998, to examine the production, exhibition, consumption and reception cycle in Monterrey for Mexican movies, from the standpoint of the economic policy of communication and cultural studies. The present work presents a summary of some indicators regarding domestic production, exhibition and consumption of Mexican cinema during between 2001 and 2010, as well as local exhibition, consumption and reception by the audience attending commercial theatre venues in Monterrey.

Key words: transnational cinema, offer, consumption, Mexican movies.

Introducción

El enfoque teórico de la economía política es una de las perspectivas de mayor tradición en la investigación de la comunicación. Desde la década de 1940 este enfoque ha guiado el trabajo de muchos investigadores alrededor del mundo y su expansión global continúa el día de hoy, desde autores pioneros como Herbert Schiller, Dallas Smythe, Armand Mattelart, Nicolás Garnham, Kaarle Nordenstreng, Cees Hamelink y Vincent Mosco, quienes inspiraron luego los trabajos de autores latinoamericanos como César Bolaño, Enrique Sánchez Ruiz, Guillermo Mastrini, Luis Ramiro Beltrán, Delia Covi, Rodrigo Gómez y muchos otros que han encontrado en este campo una explicación a los cambios estructurales y transforma-

ciones históricas de los circuitos productivos de las industrias culturales.

Según Vincent Mosco, “la economía política es el estudio de las relaciones sociales, particularmente de las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución, y consumo de recursos”.²²¹ Desde este punto de vista, los productos de la comunicación como periódicos, libros, videos, películas y audiencias, son los recursos primarios. Esta definición llama la atención hacia las fuerzas fundamentales y los procesos en juego en el mercado. Hace énfasis en cómo una compañía produce una película o una revista, sus negociaciones con aquellos que lo van a distribuir en el mercado, y cómo los consumidores deciden acerca de qué ver, leer o escuchar. Finalmente, considera cómo las decisiones de los consumidores alimentan de nuevo el proceso de la producción de nuevos productos.

En otras palabras, la economía política de la comunicación es un enfoque teórico que analiza las articulaciones entre la producción y consumo de productos culturales. En un sistema de mercado, los productores responden a las demandas de los consumidores y, al mismo tiempo, las necesidades y deseos de los consumidores son moldeados por la oferta disponible del mercado. Diferentes modos de producción determinados por contextos socio-históricos y estructurales configuran distintos patrones de consumo y prácticas culturales entre los consumidores. De ahí que las áreas de análisis prioritarias para la economía política de la comunicación sean la producción de bienes culturales (patrones de propiedad de los medios y sus consecuencias en la producción de mensajes, así como las

221 Mosco, Vincent, *The Political Economy of Communication*, London, Sage, 2da. Edición, 2009, p. 24.

relaciones entre las regulaciones del Estado y los medios); la economía política del contenido de los medios (analizar cómo los factores económicos condicionan los géneros, las formas y los contenidos de los mensajes); y la economía política del consumo cultural (analizar los factores que determinan los procesos de selección de los mensajes por parte de los consumidores).

Para Storey, “repensar y renovar la economía política de la comunicación también requiere mirar hacia afuera, a la relación entre la disciplina y aquellas otras que se encuentran en sus fronteras”.²²² En esta perspectiva se ubica el enfoque de los estudios culturales, como un movimiento de amplia base intelectual que se centra en el análisis de la constitución del sentido en los textos, definidos en un sentido amplio para incluir a todas las formas de comunicación social. La economía política de la comunicación, entonces, observa y teoriza desde un nivel macro los fenómenos comunicativos; los estudios culturales los abordan desde una visión micro; de ahí la complementariedad de estos enfoques para tener un panorama integral de los procesos comunicativos que se estudian.

Los estudios culturales se constituyen de numerosas corrientes que proporcionan un considerable fermento de estudios en su interior. No obstante pueden contribuir al proceso de renovación de la economía política de la comunicación de manera enriquecedora: han estado abiertos a una crítica de amplia base del positivismo (la visión de que la observación sensorial es la única fuente de conocimiento); han defendido un enfoque filosófico más abierto que se concentra en la subjetividad o en cómo los

222 Storey, J., citado por Mosco, Vincent, “La economía política de la comunicación: una actualización diez años después”. (Traducción de M. T. García Leiva). En *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 11, p.79.

individuos interpretan su mundo, así como en la creación social del conocimiento; también han ampliado el significado del análisis cultural, partiendo de la premisa de que la cultura es cotidiana, producida por todos los actores sociales más que por una élite privilegiada, y que lo social está organizado tanto alrededor de divisiones de género y nacionalidad e identidades como por la clase social.

Aunque la economía política de la comunicación puede aprender de estos puntos de vista, también puede contribuir, en reciprocidad, a repensar los estudios culturales. Aun asumiendo un planteamiento filosófico abierto a la subjetividad y más ampliamente inclusivo, Mosco²²³ señala que la economía política de la comunicación insiste en una epistemología realista que conserva el valor de la investigación histórica, de pensar en términos de totalidades sociales concretas, con una filosofía moral bien asentada y un compromiso para superar la distinción entre investigación y práctica social; este enfoque se aparta también de la tendencia de los estudios culturales a exagerar la importancia de la subjetividad, así como de su inclinación a rechazar el pensar en términos de prácticas históricas y totalidades sociales.

Sin embargo, la economía política de la comunicación acepta la polisemia y la producción múltiple de textos en la lectura de los mismos que los estudios culturales proponen, pero reconoce también la necesidad de analizar el circuito completo de la producción, distribución y consumo que determinan estas lecturas, a las cuales ve como momentos centrales en la realización del valor y en la construcción de la vida social.

La resistencia de las audiencias está inscrita en los límites establecidos por las industrias mediáticas; para la eco-

223 Op. cit.

nomía política de la comunicación el término “audiencia” no es una categoría analítica, como clase, género o raza, sino un producto de la industria cultural que usa este término para identificar mercados y definir un producto cultural para su consumo.

Los estudios culturales hacen énfasis, también, en que la cultura, en su proceso cotidiano, es un producto de la vida diaria que es ampliamente producido, distribuido y consumido, tal como señala Néstor García Canclini: “Las teorías culturales y artísticas demostraron largamente que la creación cultural se forma también en la circulación y recepción de los productos simbólicos. Es necesario, entonces, dar importancia en las políticas culturales a esos momentos posteriores a la generación de bienes y mensajes, o sea al consumo y apropiación de las artes y los medios masivos”.²²⁴

Y con respecto al estudio del cine, Janet Wasko señala que: “La Economía Política representa una perspectiva diferente y distinta del estudio del cine, aunque no haya recibido el reconocimiento debido en el campo de los estudios fílmicos... Es muy importante destacar la relevancia de las implicaciones políticas e ideológicas de las estrategias económicas, pues no en vano el cine debe también enmarcarse dentro del contexto social, económico y político general, y debe ser criticado en la medida en que contribuye a mantener y reproducir las estructuras de poder”.²²⁵

224 García Canclini, Néstor citado por Becerra, Martín y Mastrini, Guillermo, “Senderos de la economía de la comunicación”, en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 11, p. 10.

225 Wasko, Janet, “La economía política del cine” (traducción de Carles Llorens-Maluquer), en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 11, pp. 101-102.

Investigar el mercado del cine mexicano “en tiempos del neoliberalismo” requiere de un acercamiento que considere los entrecruzamientos de las determinaciones globales y locales. El trabajo que a continuación se presenta es parte de una línea de investigación que se ha desarrollado desde 1998 sobre el circuito producción, exhibición, consumo y recepción de las películas mexicanas en Monterrey, México, desde la perspectiva de la economía política de la comunicación y los estudios culturales. Se presenta un resumen de algunos indicadores en cuanto a la producción, exhibición y consumo de películas mexicanas en el país durante la década 2001-2010, así como de la oferta cinematográfica local, el consumo y recepción de los espectadores de los cines comerciales de la ciudad de Monterrey.

De ahí que el estudio de una industria cultural tan importante para la identidad cultural y nacional como lo es la cinematográfica, tenga en estos dos enfoques una vía para la explicación de su devenir histórico e interpretativo, considerando sus intersecciones entre lo global y lo local.²²⁶

Economía política del cine mexicano 2001-2010 en Monterrey

En el análisis de la información documental se ha observado que en los ya casi 20 años transcurridos desde la firma del TLCAN en 1992, han disminuido considerablemente la producción, exhibición y consumo de pelícu-

226 En este trabajo colaboraron las alumnas Claudia Cabanillas Tirado y Mercedes Rosalía González Arreola, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Sinaloa, durante una estancia en la UANL, como parte del programa del XXI Verano de la Investigación Científica, de la Academia Mexicana de Ciencias, en el 2011.

las mexicanas en comparación a décadas anteriores, debido, entre otras causas, a las desigualdades que se observan en algunos flujos de intercambio comercial como el de los productos audiovisuales, en específico el de películas cinematográficas, pero también a la Ley Cinematográfica promulgada en 1992, donde se establece que las películas mexicanas habrían de disminuir su exhibición en las pantallas de un 50% en 1992 a un 10% en 1997. De ahí que un control oligopólico de las empresas transnacionales distribuidoras de películas, una legislación inequitativa para el sector (aun y cuando en los últimos cinco años se han implementado algunos estímulos fiscales en apoyo a la producción), y una política cultural insuficiente para el desarrollo de esta industria, propició que la década de 1990 fuera la de mayor abatimiento de la producción fílmica desde que se adoptaron las políticas económicas neoliberales como la apertura de los mercados, privatizaciones y cambios regulatorios que demandaba la entrada a la “globalización de los mercados”, lo que no ha favorecido del todo a varias industrias del país, entre ellas la cinematográfica.

Sin embargo, en esta última década 2001-2010, objeto de esta presentación, se han observado cambios fluctuantes en el comportamiento de esta industria que motivan a establecer pronósticos reservados, al menos en lo que a la producción y consumo se refiere, mientras que la exhibición parece que no dejará de ser controlada por las grandes *majors*, como declara Protzel: “No se trata de argumentar en contra o a favor de Hollywood *per se*. La crítica va más bien al desfase entre, de un lado, los flujos culturales activados por la globalización, que incluyen complejas dinámicas nacionales y regionales, y por otro, este pre-

dominio americano, constitutivamente incapaz de traducir las tensiones y la riqueza simbólica de esos flujos”.²²⁷

Aun y cuando en 1997 se creó el FOPROCINE, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, el cual comenzó a funcionar con una aportación inicial de 135 millones de pesos del presupuesto federal, y en sus trece años de existencia ha apoyado un total de 185 proyectos, este esfuerzo gubernamental que se ha ido incrementando no ha sido suficiente para que se recupere la producción de décadas anteriores.

Por su parte el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE) es un fideicomiso de apoyo a la producción, postproducción y exhibición de largometrajes que empezó a funcionar desde 2002, el que, tras nueve años de funcionamiento, ha apoyado un total de 146 proyectos, entre los cuales se encuentran los títulos de algunas de las cintas más taquilleras de los últimos años: *Una película de huevos* con casi 4 millones de espectadores, *Km 31* con 3.2 millones, *No eres tú, soy yo* con 2.9, *La misma luna* con 2.5 y *Arráncame la vida* con 2.3 millones de espectadores.

De acuerdo al informe de actividades del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), en el 2010 “el FIDECINE contó con un presupuesto original de 100 millones de pesos y autorizó un monto límite para otorgar apoyos de 10 millones de pesos por proyecto. No obstante, al sumar ingresos por explotación comercial, ingresos excedentes y productos financieros, se derivó en un monto total de apoyo a largometrajes por la cantidad de \$137’115,753.00”.²²⁸

227 Protzel, Javier, “Los cines de América Latina frente a los rigores del cinema único”, en *Diálogos de la Comunicación*, 64, p. 45.

228 Informe del IMCINE 2010, disponible en: www.imcine.gob.mx, p. 27.

Cabe mencionar que dentro de las políticas de apoyo del FIDECINE “se realiza el otorgamiento anual de estímulos económicos a las películas que lograron una media de espectadores durante su corrida comercial en la República Mexicana, en el año anterior inmediato. De las 54 películas mexicanas estrenadas en salas cinematográficas comerciales en 2009, 41 cintas fueron acreedoras de estímulo con un monto total de 9.8 millones de pesos”.

En cuanto al EFICINE, éste es un Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión para la producción cinematográfica nacional que se creó en el 2006 y su propósito es otorgar un estímulo fiscal a los contribuyentes del impuesto sobre la renta, consistente en aplicar un crédito equivalente al monto que aporten a proyectos de inversión en la producción cinematográfica nacional contra el impuesto sobre la renta que tengan a su cargo en el ejercicio en el que se determine el crédito. Esta contribución no puede exceder del 10% del impuesto sobre la renta a su cargo en el ejercicio inmediato anterior al de su aplicación: “En 5 años se han apoyado 177 proyectos con la participación de más de 340 empresas contribuyentes. Este Comité Interinstitucional distribuyó, en el 2010, 500 millones de pesos a 49 proyectos de los cuales 32 son nuevos”.²²⁹

De estos 32 proyectos, títulos como *El infierno* e *Hidalgo: la historia jamás contada*, fueron de las películas que se exhibieron en mayor número de salas en la ciudad de Monterrey durante el 2010.

Con estos apoyos que buscan fomentar la producción cinematográfica nacional, ésta ha sido de 70 películas en los dos últimos años, pero el costo del boleto y las limitaciones para la distribución y exhibición, aun y cuando la respuesta de los espectadores ha sido favorable, todavía

229 Informe del IMCINE 2010, pp. 30-31.

no alcanza los 100 largometrajes anuales que se producían hasta 1990.

Método

Esta línea de investigación se ha realizado utilizando como técnicas el análisis documental, el análisis de contenido y la encuesta. Se revisan la literatura reciente y documentos oficiales como los informes del Instituto Mexicano de Cinematografía en cuanto a la producción, exhibición y consumo de películas, para la elaboración de un marco de referencia con el cual contrastar la evidencia empírica obtenida mediante el análisis de contenido de las carteleras cinematográficas publicadas en el periódico *El Norte*, el de mayor circulación en la ciudad de Monterrey, con un tamaño de muestra de dos semanas compuestas por año, utilizando el intervalo como proceso de selección para obtener muestras representativas de cada año (Riffe, Aust y Lacy, citados en Lozano, 1994).²³⁰ Este análisis de la oferta se viene realizando y documentando desde 1998 a la fecha.

Para documentar los patrones de consumo y recepción de los espectadores se utiliza la técnica de la encuesta y como instrumento un cuestionario con preguntas de opción múltiple que se aplica a una muestra de entre 400 y 600 espectadores que acostumbran asistir a las salas de cine comercial del área metropolitana de Monterrey. El cuestionario se aplica a sujetos voluntarios a la salida de los cines donde se exhiben películas mexicanas, lo que se ha realizado en los años 2001, 2002, 2006, 2007, 2008,

230 Lozano, José Carlos (1994), "Hacia la reconsideración del análisis de contenido en la investigación de los mensajes comunicacionales", en C. Cervantes y E. Sánchez (coords.), *Investigar la Comunicación. Prácticas Iberoamericanas*, Guadalajara, UdeG, pp.135-157.

2009 y 2010, en mayo y noviembre (del 2011 sólo se tienen resultados del primer semestre); se escoge una sala de cine o complejo cinematográfico de cada municipio del área metropolitana de Monterrey (ocho municipios) donde se exhiben películas mexicanas para aplicar el cuestionario.

La hipótesis de trabajo de la que se parte es que las políticas económicas neoliberales aplicadas a la industria cinematográfica desde la firma del TLCAN no han tenido un impacto muy favorable en la producción y circulación de películas mexicanas en el circuito de salas comerciales del país, sin embargo, las pocas películas producidas en este periodo están teniendo un consumo y recepción más favorables por parte de los espectadores, al menos en Monterrey.

Se entienden por políticas económicas neoliberales el conjunto de políticas y programas de acción que son recomendados por las naciones más desarrolladas, organizaciones internacionales y clases dirigentes, que son adoptadas por la mayoría de los países en el sistema internacional, como son la apertura de los mercados, las desregulaciones y privatizaciones en los distintos sectores económicos, en este caso de la industria cinematográfica.

La producción se refiere a los productos discursivos de largometraje, resultado de la organización productiva de la industria cinematográfica mexicana realizados con capital nacional, así como coproducciones con otros países.

La circulación se refiere a la inserción de las películas mexicanas en el circuito de salas de cine comercial del país.

El consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de las películas mexicanas.

La recepción son los procesos cognitivos y sociales de los espectadores, resultado de la exposición a las películas mexicanas.

Resultados y discusión

En la Tabla 1 se presentan cifras representativas de las pantallas cinematográficas existentes, asistencia total a los cines y asistencia a ver películas mexicanas durante el periodo 2001-2010 en todo el país.

Tabla 1. Asistencia a las salas de cine en México, 2001-2010

	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Pantallas cinematográficas	2,579	2,823	3,054	3,491	3,536	3,892	4,204	4,310	4,480	4,818
Asistencia total*	139	152	137	163	163	165	175	182	178	190
Asistencia a ver películas mexicanas*	11.9	14.7	7.5	9.0	7.1	11	13.4	13.2	12.4	11.4

Fuente: Elaboración propia con datos de los Informes del IMCINE.
*Millones de espectadores.

Como se observa, hubo un gran crecimiento en el número de salas de cine del año 2001 al 2010, de casi el doble, sin embargo este crecimiento no se dio en igual proporción ni en la asistencia total ni en la asistencia a ver películas mexicanas considerando incluso el crecimiento demográfico. En el 2001, de las 250 películas estrenadas en el país, 19 fueron mexicanas; en el 2010 se estrenaron 56 mexicanas (Anuario Estadístico IMCINE 2010). Con más es-

trenos nacionales en el 2010, la proporción de espectadores por película mexicana exhibida fue menor. En las Tablas 2 y 3 se muestran el número de películas exhibidas por país de origen y el número de salas de cine de Monterrey en las que se exhibieron de 2001 a 2011, respectivamente.

Tabla 2. Número de películas exhibidas por país de origen que se exhibieron en los cines comerciales de Monterrey en el periodo 2001-2011

PAÍS DE ORIGEN	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011*	TOTAL
	PE											
MÉXICO	19	15	17	21	22	10	32	35	38	51	17	277
COPRODUCCIÓN MÉXICO	3	4	7	5	0	5	6	18	12	8	0	68
ESTADOS UNIDOS	201	181	184	210	203	217	190	223	246	239	126	2,220
COPRODUCCIÓN EU-EUROPA	23	35	28	27	26	26	28	33	48	32	10	316
COPRODUCCIÓN EU- OTROS PAÍSES	8	16	23	13	17	12	22	14	24	28	11	188
CANADÁ	0	1	0	1	2	2	23	8	1	0	1	39
FRANCIA	5	11	9	7	7	12	19	19	17	13	14	133
ESPAÑA	5	2	7	4	7	6	3	5	3	4	2	48
OTROS PAÍSES EUROPEOS	20	13	9	5	20	21	25	26	20	11	11	181
COPRODUCCIONES EUROPEAS	2	27	25	17	26	32	14	20	7	10	6	186
LATINOAMERICANOS	1	1	6	4	4	2	5	8	1	1	2	35
COPRODUCCIONES LATINOAMERICANAS	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
OTROS PAÍSES	10	3	7	9	21	6	9	12	5	12	1	95
COPRODUCCIONES OTROS PAÍSES	1	11	9	16	4	11	9	11	11	7	0	90
ORIGEN NO IDENTIFICADO	0	0	4	0	3	15	0	0	2	11	0	35
TOTAL	298	320	335	340	362	377	385	432	435	427	201	3,912

Fuente: Elaboración propia con datos de las carteleras cinematográficas del periódico *El Norte*. *La información corresponde al período enero 2011 a julio 2011. PE: Películas exhibidas.

Tabla 3. Número de salas en las que se exhibieron películas en los cines comerciales de Monterrey en el periodo 2001-2011

PAÍS DE ORIGEN	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011*	TOTAL
	NS											
MÉXICO	158	192	178	129	222	183	325	411	502	552	240	3,092
COPRODUCCIÓN MÉXICO	29	29	34	75	0	32	16	217	188	101	0	721
ESTADOS UNIDOS	1,914	2,433	2,037	2,375	2,637	3,288	3,039	3,492	3,956	4,228	2,594	31,993
COPRODUCCIÓN EU-EUROPA	388	336	395	322	276	293	364	567	779	601	193	4,514
COPRODUCCIÓN EU- OTROS PAÍSES	56	142	201	143	183	79	241	347	525	534	242	2,693
CANADÁ	0	1	0	1	2	5	54	59	25	0	1	148
FRANCIA	31	20	24	21	35	44	88	101	144	28	14	550
ESPAÑA	17	4	36	61	13	79	12	59	35	30	38	384
OTROS PAÍSES EUROPEOS	49	23	53	8	94	135	191	70	62	41	92	818
COPRODUCCIONES EUROPEAS	9	102	114	98	103	129	54	149	49	105	12	924
LATINOAMERICANOS	1	1	14	15	10	29	27	15	24	5	2	143
COPRODUCCIONES LATINOAMERICANAS	0	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	7
OTROS PAÍSES	27	3	15	73	44	30	34	66	5	105	5	407
COPRODUCCIONES OTROS PAÍSES	4	20	24	32	4	13	14	45	58	48	0	262
ORIGEN NO IDENTIFICADO	0	0	6	0	21	128	0	0	2	11	0	168
TOTAL	2,683	3,306	3,131	3,360	3,644	4,467	4,459	5,598	6,354	6,389	3,433	46,824

Fuente: Elaboración propia con datos de las carteleras cinematográficas del periódico *El Norte*. *La información corresponde al período enero 2011 a julio 2011. NS: Número de salas.

En la década de estudio, 2001-2010, la exhibición de películas mexicanas en las salas de cine comercial de Monterrey ha sido muy fluctuante. La competencia es inequitativa, sobre todo por el dominio de los Estados Unidos, que en 10 años exhibió casi 10 veces más películas que México en también 10 veces más salas de cine, como lo muestra el estudio de las dos semanas compuestas por

año de las carteleras cinematográficas. Por ello coincidimos con Janet Wasko cuando señala que: “...más que celebrar los éxitos de Hollywood, la Economía Política está interesada en saber cómo las películas norteamericanas consiguen dominar el mercado cinematográfico internacional, qué mecanismos se utilizan para mantener este predominio, cómo el Gobierno de los Estados Unidos se involucra en dicha política, cómo la exportación de películas está relacionada con la comercialización de otros productos mediáticos, qué implicaciones tiene para las industrias nacionales de otros países, y qué consecuencias políticas y culturales se derivan de esta situación”.²³¹

¿Cómo es el comportamiento de la asistencia al cine por estado de la República Mexicana? De acuerdo a los datos que arroja el Anuario Estadístico del IMCINE 2010, el Distrito Federal fue el estado con mayor asistencia al cine en el 2010, con 55.1 millones, seguido por Nuevo León con 15 millones (Monterrey es el municipio capital del estado de Nuevo León, el cual consta de 51 municipios). Ahora bien, en cuanto a la asistencia a los estrenos de cine mexicano, después del Distrito Federal, Nuevo León se ubicó en segundo lugar junto con Jalisco, lo que posiciona a Nuevo León como una buena plaza para el cine en general y el mexicano, en particular.

La Tabla 4 muestra las películas mexicanas que se exhibieron en mayor número de salas de cine en Monterrey en el 2010.

231 Wasko, Janet, “La economía política del cine” (traducción de Carles Llorens-Maluquer), en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 11, p. 102.

Tabla 4. Películas mexicanas más exhibidas en las salas de cine comercial del área metropolitana de Monterrey durante dos semanas compuestas del 2010

PELÍCULA	NÚMERO DE SALAS EN LAS QUE SE EXHIBIÓ
El Infierno	72
No eres tú, soy yo	59
Hidalgo: La historia jamás contada	45
Brijes	43
Abel	41
Sin ella	39
Regresa	36
La Profecía de los justos	36
Rock Mari	34

Fuente: Elaboración propia con datos de las carteleras cinematográficas del periódico *El Norte*.

Como se puede observar, son tal vez estos tipos de apoyos, convocatorias y estímulos como los otorgados por FIDECINE, FOPROCINE y EFICINE, los que han permitido que se incrementen la producción y exhibición de películas mexicanas, sin embargo, todavía falta llegar a los niveles anteriores a la década de 1990, cuando la producción anual era de entre 100-120 películas.

Un dato interesante del año 2010 es que se exhibieron 51 películas mexicanas en los cines de Monterrey, lo que pareciera que se acerca a la media del número de películas que se exhibían hace 20 años; sin embargo es importante destacar que una de las posibles explicaciones radica en que en el 2010 el gobierno federal destinó más de 700 millones de pesos a la producción de películas mexicanas a través de sus diversos mecanismos de apoyo con motivo de los festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana.

Seis de los siete largometrajes producidos y exhibidos en el contexto de las celebraciones conmemorativas fue-

ron: *Chicogrande*, *El atentado*, *El infierno*, *Hidalgo: la historia jamás contada*, *La Cámara Casasola* y *Revolución*, y de éstas, precisamente dos fueron de las películas que en mayor número de salas se exhibieron en la ciudad de Monterrey durante ese año: *El infierno* se exhibió en 72 salas y estuvo en los cines durante tres meses, y el largometraje de *Hidalgo: la historia jamás contada* se exhibió en 45 salas durante un mes. Estas dos películas también fueron las más vistas a nivel nacional por los espectadores de cine mexicano: “La película más taquillera del año y que ocupa un sitio entre las cintas con mayor asistencia en la última década fue *No eres tú, soy yo*, una producción apoyada por el FIDECINE que registró más de 2.9 millones de espectadores en salas de cine. Le siguió *El Infierno*, también con apoyo de recursos públicos, con 2.1 millones de asistentes”.²³²

Por otra parte se observa que, en la década de estudio 2000-2010 (Tabla 5), el promedio tanto de películas exhibidas como de salas que dieron función en Monterrey fue aumentando cada año de manera consistente, lo que implica que las empresas de exhibición cinematográfica año tras año han abierto las puertas a mayor variedad de producciones cinematográficas provenientes tanto del extranjero como del país, para que finalmente el público decida si consume filmes locales o internacionales.

No obstante el número de películas no se ha incrementado en la misma proporción que las salas de cine y sigue prevaleciendo la condición “menos películas y más salas de cine” (Hinojosa, 2003), resultado de la prevalencia de la globalización de los mercados, donde la tendencia es “más de lo mismo”, como se presenta en la Tabla 5, en donde de una muestra de dos semanas compuestas por

232 Anuario Estadístico del IMCINE 2010, p. 30.

año, de las carteleras cinematográficas publicadas en la prensa de 2001 a 2011, se observa el número de películas en promedio que se exhibían al día en las salas de cine comercial de Monterrey.

Tabla 5. Promedio de películas exhibidas en Monterrey y promedio de salas de cine comercial que dieron función durante 2001-2011

AÑO	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011*
PROMEDIO DE PELÍCULAS EXHIBIDAS POR DÍA	21	23	24	24	26	27	28	31	31	31	14
PROMEDIO DE SALAS QUE DIERON FUNCIÓN	192	236	224	240	260	319	319	400	454	456	254

Fuente: Elaboración propia. *La información corresponde al período enero- julio de 2011.

El estudio del consumo de los espectadores de los cines comerciales de Monterrey en este periodo demuestra que la ciudad representa una buena plaza para la exhibición y consumo de películas mexicanas, como lo muestra la Tabla 6, con los resultados de las encuestas que se han aplicado a la salida de los cines en el periodo de estudio.

Tabla 6. Espectadores que vieron películas mexicanas en las salas de cine comercial de Monterrey 2001-2010

Vieron películas mexicanas	2001	2002	2006	2007	2008	2009	2010	2011*
Sí	56%	73.5%	51%	57%	65%	43%	53%	38%
No	44%	26.5%	49%	43%	35%	57%	47%	60%
No contes- taron	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	2%
Total	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%

Fuente: Elaboración propia. *Encuesta a mayo de 2011.

La Tabla 6 muestra el comportamiento de los patrones de consumo de los espectadores de películas mexicanas que asisten a las salas de cine en Monterrey. En el 2002 la exhibición de la película *El crimen del Padre Amaro* marcó un hito en la historia del cine nacional al convertirse en la película más taquillera de todos los tiempos, tanto a nivel nacional como local. En la encuesta aplicada en ese periodo a los espectadores, algunos de ellos mencionaron haberla visto hasta tres veces. Por otra parte, si bien en el 2009 el porcentaje de espectadores que vieron películas mexicanas disminuyó (43%), en el 2010 se volvió a incrementar de nuevo a un 53%, año en que también se incrementó el número de películas mexicanas exhibidas, lo que llevó a la interrogante de que si se exhibieran más películas mexicanas en los cines, ¿la gente iría a verlas? Esta pregunta se agregó al cuestionario que se aplicó a 480 espectadores en mayo de 2011, y cuyos resultados se muestran en la Tabla 7.

Tabla 7. Si se exhibieran más películas mexicanas, ¿vendría a verlas? Encuesta a espectadores de cine comercial 2011

Respuesta	2011	PORCENTAJE
Sí	346	72%
No	128	27%
No contestó	6	1%
Total	480	100%

Fuente: Elaboración propia. Nota: Respuesta de 480 personas encuestadas el mes de mayo del 2011, en cines de seis municipios del área metropolitana de Monterrey.

La respuesta favorable de 480 personas, el 72% de la muestra, orienta a establecer una nueva hipótesis de trabajo para darle seguimiento, en torno a que si se exhibieran más películas mexicanas en los cines, los espectadores irían a verlas y, por tal motivo, romper con el estigma de que sólo las películas hollywoodenses atraen al público, como lo menciona Protzel: “Es sobre todo el magnetismo conjunto de los tratamientos temáticos, divas y divos del *star system* y efectos especiales de las grandes producciones, los que hacen patente su supremacía: mientras los críticos hablan de la identidad cultural, el gran público prefiere ver *Harry Potter*. Aunque esto se explique por el virtual oligopolio de la distribución de las empresas de la *Motion Pictures Association* en muchos países, por las millonarias campañas de lanzamiento y el negocio de productos derivados (*cross selling*) que las acompaña, así como por la sinergia con otros soportes y formas de exhibición (vídeo, DVD, televisión por cable)”.²³³

233 Protzel, Javier, “Los cines de América Latina frente a los rigores del cinema único”, en *Diálogos de la Comunicación*, 64, p. 2.

Conclusiones

La economía política de la comunicación contribuye a explicar las articulaciones de la producción y el consumo en los niveles macro y micro; sin embargo no es sencilla la relación entre las desiguales relaciones de poder involucradas en la producción, distribución y consumo de los productos culturales como las películas cinematográficas, pero tanto la economía como la política pueden contribuir al análisis textual, su crítica, así como al estudio de los consumos y apropiaciones que son determinados estructuralmente por sus relaciones con la cultura.

Los resultados de esta línea de investigación muestran cómo se siguen reproduciendo las estructuras de poder reorganizadas a partir de la entrada en vigor del TLCAN y cómo siguen impactando las políticas económicas neoliberales en el circuito productivo de la industria cinematográfica nacional de una forma desfavorable. Los grupos que controlan la distribución y la exhibición son los mismos que siguen abriendo nuevos conglomerados de cines, controlan la exhibición de las salas, las cuales integran a conceptos comerciales cada vez más sofisticados para atraer a los públicos de cine.

Cada vez es más notoria la reducida variedad de la oferta cinematográfica en un número cada vez mayor de salas que, por su pequeño tamaño, reproducen la tendencia de la cada vez mayor segmentación de los mercados a nivel mundial.

Las crisis económicas de los países también han contribuido a que las coproducciones internacionales vayan en aumento, lo cual es señal de un crecimiento en una producción transnacional de la que México forma parte, aunque en menor medida a la participación de otros países como Estados Unidos y los europeos.

Asimismo, los premios y reconocimientos que está obteniendo una generación de cineastas mexicanos que en la última década han participado en festivales y eventos cinematográficos internacionales, ponen el dedo en la llaga en el sentido de que no ha sido la escasez de talento lo que le hace falta a nuestro cine, sino una política cultural congruente y consistente que establezca las condiciones pertinentes para que quienes están detrás de esta industria puedan enfrentar los desafíos que la globalización de los mercados y su modelo ideológico dominante están determinando.

Es difícil predecir o establecer un pronóstico para el cine nacional de los próximos años; la insuficiencia de estudios sobre la economía de la cultura no permite aún construir explicaciones integrales sobre el modo en que las industrias culturales de México y de América Latina, como la cinematográfica, se están integrando a una economía mundial que ve hacia lo transnacional como una forma de sobrevivencia. Nuevas generaciones de espectadores globales, donde sus consumos son precisamente de estos productos transnacionales, se están formando en esta emergente cultura global, donde las políticas culturales de cada país serán determinantes para mantener un equilibrio entre una oferta cinematográfica transnacional distribuida inequitativamente por las distribuidoras y la conservación de la memoria colectiva de una nación, uno de cuyos insumos principales lo es su propia cinematografía.

Finalmente, en una sociedad cada vez más globalizada, expuesta a una oferta cultural también cada vez más transnacional, es importante reflexionar en torno a que nuestro cine mexicano busca su espacio en un mundo que responda a la necesidad de la convivencia en la diversidad cultural, pero también se ha convertido en un asunto de

responsabilidad social para todos, gobierno, productores, distribuidores y exhibidores, espectadores, y de sustentabilidad para una industria clave en la formación de la identidad cultural y nacional de los mexicanos.

Referencias bibliográficas

- *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010*, México: IMCINE.
- García, N. (2006). “La industria cinematográfica en México y en el extranjero”, en N. García, A. Rosas y E. Sánchez (coords.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, México: UdeG/IMCINE.
- García, N. (coord.) (1994). *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México: IMCINE/CNCA.
- García, N. (1993). “El consumo cultural en México: una propuesta teórica”, en *El Consumo Cultural en México*. México: CONACULTA.
- Gómez, R. (2005). “La industria cinematográfica mexicana 1992-2003. Estructura, desarrollo, políticas y tendencias”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 9 (22), 249-273.
- Gómez, R. (2008). “Políticas e industrias audiovisuales en México: apuntes y diagnóstico”, en *Comunicación y Sociedad*, nueva época, julio-diciembre, Núm. 10, pp. 191-223.
- Hinojosa, L. (2007). *El cine mexicano. La identidad cultural y nacional*. México: Trillas.
- Hinojosa, L. (2007, octubre). “Una historia local en el horizonte mundial: El cine mexicano en Monterrey”, en J. C. Lozano (editor), *Global Media Journal en Español*, 4 (8). Disponible en: <http://gmje.mty.itesm.mx/>
- Hinojosa, L. (2006). “El cine mexicano y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN): un análisis multidimensional”, en A. Peimbert y R. Gómez (eds.), *Comunicación para el desarrollo en México*. Libro colectivo AMIC 2006, pp. 307-350. México: AMIC y Universidad Latina de América.
- Hinojosa, L. (2004, enero/marzo). “El cine mexicano: un caso de recepción cinematográfica”, en *LOGOS CC*, 3 (2), 43-52.
- Hinojosa, L. (2003). *El cine mexicano. De lo global a lo local*. México: Trillas.

- Hinojosa, L. (agosto/diciembre, 2003). “El cine mexicano y su público en Monterrey: un análisis sobre la exhibición y los espectadores de 2002”, en *CATHEDRA*, 3 (7), 107-115.
- Informe IMCINE 2010, Disponible en: www.imcine.gob.mx
- Lozano, J. C. (1994). “Hacia la reconsideración del análisis de contenido en la investigación de los mensajes comunicacionales”, en C. Cervantes y E. Sánchez (coords.), *Investigar la Comunicación. Propuestas Iberoamericanas*, pp.135-157, Guadalajara: UdeG.
- Mosco, V. (2009). *The Political Economy of Communication*. London: Sage, 2nd. Edition.
- Mosco, V. (2006). “La economía política de la comunicación: una actualización diez años después” (traducción de M. T. García Leiva), en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 11, 57-79.
- Protzel, J. (2002). “Los cines de América Latina frente a los rigores del cinema único”. En *Diálogos de la Comunicación*, 64, pp. 36-49.
- Rosas, A. (2006). “Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México”, en N. García, A. Rosas y E. Sánchez (coords.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, México: UdeG/IMCINE.
- Sánchez, E. (2006). “La industria cinematográfica del TLCAN: del mercado ‘libre’ a las políticas públicas”, en N. García, A. Rosas y E. Sánchez (coords.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero* (pp. 11-85), Guadalajara: UdeG/IMCINE.
- Sánchez, E. y Gómez, R. (2009). “La Economía Política de la Comunicación y la Cultura. Un abordaje indispensable para el estudio de las industrias y las políticas culturales y de comunicación”, en A. Vega (coord.), *La comunicación en México. Una agenda de investigación*, México: UNAM/ UJAT/UABC/AMIC, pp. 53-68.
- Wasko, J. (2006). “La Economía Política del Cine”, en *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* (traducción de Carles Llorens-Maluquer), Vol. 11, pp. 95-110.

El cine y los jóvenes en Tijuana: una relación más allá de la sala cinematográfica

Mariana Marín Romero

En realidad el cine no nació en el momento de su invención, sino en el instante mismo de su exhibición. Y cuando aquel público entusiasmado demandó ver una y otra vez la misma cinta, los Lumière empezaron a darse cuenta de que el cine no les pertenecía a ellos solos, que el cine era propiedad de la humanidad en su conjunto.

Gabriel Trujillo Muñoz. Baja California
Ritos y mitos cinematográficos

En 1998, Ana Rosas Mantecón²³⁴ afirmaba que el estudio de los públicos cinematográficos era un pendiente en la agenda de investigación sobre cine en México, ya que si bien era posible rastrear un importante número de trabajos que trataban el fenómeno del consumo cinematográfico, dicho proceso era abordado, en su mayoría, de manera secundaria. Catorce años después el panorama presenta signos de cambio. El estudio de los públicos cinematográficos, desde la perspectiva de los espectadores, empieza a posicionarse

234 Rosas, Ana, "El cine y sus públicos en México. Un balance bibliográfico", *Versión*, núm. 8, pp. 227, 1998.

como un importante campo de investigación dentro de los estudios cinematográficos.

Si bien la investigación sobre cine se ha centrado de manera importante en la forma, la técnica y la industria cinematográfica más que en sus audiencias, esto no significa que la cuestión del público no se haya abordado con anterioridad, pero es necesario acotar que se ha centrado mayoritariamente en el proceso de recepción al momento preciso de estar frente a la pantalla y desde una perspectiva que privilegia la experiencia en su dimensión individual. No se habla de sujetos audiencias sino del espectador y principalmente a partir de un andamiaje teórico de corte psicoanalítico y neo-formalista generado en la tradición de los estudios cinematográficos,²³⁵ los abordajes desde una perspectiva social han sido los menos realizados.

Este capítulo busca abonar al campo del estudio de las audiencias cinematográficas desde una perspectiva empírica. A partir de un abordaje sociocultural se busca destacar las características que están presentes en la experiencia cultural de ir al cine en las sociedades modernas, para así poder generar conocimiento sobre los sentidos y significados que ésta adquiere en la vida cotidiana de los sujetos. Igualmente se parte de pensar al cine como una experiencia tanto individual como colectiva, que trasciende el mero momento de estar frente a la pantalla y que forma parte de un proceso más amplio y complejo que antecede y precede el ver una película.

Trabajar desde una perspectiva sociocultural tuvo como primera consecuencia reconocer la diversidad que compone la audiencia cinematográfica, razón por la cual

235 Stam, Robert, *Teorías cinematográficas: una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

fue necesario identificar y reconocer las diferentes formas en que los sujetos acuden al cine. Un acercamiento a la literatura especializada y el trabajo de campo permitió identificar a los jóvenes como el grupo de audiencia más importante en las salas cinematográficas, por lo cual este capítulo presenta los resultados más relevantes de una investigación realizada por la autora cuyo objetivo principal fue conocer cómo interactúa actualmente un segmento de audiencia cinematográfica juvenil con el cine en la ciudad de Tijuana.²³⁶

El capítulo se compone de cinco apartados. En primer lugar se presenta una rápida revisión del estado de la cuestión sobre la investigación de audiencias cinematográficas, para después dar paso al andamiaje teórico metodológico que sustentó la investigación. En un tercer apartado se describe la situación actual de la exhibición cinematográfica en Tijuana, que enmarca la experiencia cultural de ir al cine en la ciudad. En el apartado cuatro se analizan las diferentes y complejas formas en las que los jóvenes interactúan con el cine y finalmente se esbozan las principales conclusiones del trabajo de investigación.

1. Un acercamiento a los estudios sobre recepción cinematográfica

Los estudios de recepción no son un campo de investigación nuevo, por el contrario: sugieren una importante tradición de investigación. En el caso de las investigacio-

236 Este capítulo fue elaborado a partir de los resultados arrojados en la tesis de maestría *Más allá de mirar en lo oscuro: interacciones de los jóvenes con el cine en Tijuana* como parte del programa de Maestría en Estudios Socioculturales de El Colegio de la Frontera Norte y la Universidad Autónoma de Baja California.

nes sobre la recepción cinematográfica, estas se pueden rastrear hasta los años en los cuales el cine se consolida como una industria del entretenimiento, alrededor de 1915. Sin embargo tanto los estudios de recepción mediática como los especializados en la recepción cinematográfica, representan un campo de investigación fragmentado, atravesado por diferentes perspectivas teórico-metodológicas que buscan dar cuenta de las diversas formas en que las audiencias se relacionan con el cine. Es entonces imprescindible dar cuenta de los varios enfoques que se han aventurado en acercarse a este complejo fenómeno, para poder identificar las preguntas y los hallazgos que ya se han hecho sobre el tema.

Es posible identificar que el estudio de la recepción mediática en general ha sido abordado de manera predominante tanto por teorías psicológicas y teorías sociales²³⁷ como se observa en el Cuadro 1. Cada una de ellas representa una manera distinta de entender no sólo a la recepción, sino también a los medios de comunicación y a las audiencias. Igualmente cada una de estas tradiciones utiliza aproximaciones metodológicas diferentes, que pasan por los estudios cuantitativos, el análisis textual y la etnografía por mencionar solo algunas.

237 Staiger, Janet, *Media Reception Studies*, New York University Press, 2005.

Cuadro 1. Tradiciones de investigación que han analizado la recepción mediática

Teorías sociales	Teorías psicológicas
Funcionalismo	Conductismo
Marxismo	Psicoanálisis
Estructuralismo	Psicología cognitiva
Fuente: Staiger, Janet (2005)	

Es posible identificar dos razones principales que favorecen la aparición de la investigación sobre recepción cinematográfica: a) primeramente cuando el cine deja de ser una innovación tecnológica para establecerse como un medio masivo de entretenimiento cada vez con mayor alcance y penetración en las sociedades modernas,²³⁸ y b) cuando producto de esa presencia cotidiana del cine en la sociedad se produjeron los primeros cuestionamientos sobre cuáles eran los posibles efectos que éste tendría en su audiencia. Estos cuestionamientos se encontraban alimentados principalmente por la búsqueda de preservar la moral y las buenas costumbres de las sociedades que empezaban a relacionarse con el cine.²³⁹

Dichos motivos favorecieron que instituciones tanto privadas como del Estado financiaran y condujeran investigaciones sobre los efectos de las películas en los individuos. Sin embargo no existía un consenso sobre cuáles eran esos efectos. Mientras que un grupo se preocupaba principalmente por la potencialidad de las imágenes al derivar en conductas inadecuadas socialmente por los

238 Torres, Patricia, *Del sujeto a la pantalla; El cine mexicano y su audiencia en Guadalajara*, tesis de doctorado, Guadalajara, CIESAS, 2004.

239 Staiger, Janet, op. cit.

sujetos, como conocer cómo se puede cometer un crimen; otro grupo destacaba la positiva contribución del cine como posible enseñanza moral o proveer información acerca de otras culturas y el conocimiento de noticias relevantes para la sociedad.²⁴⁰

Las primeras investigaciones sobre los públicos de cine desde una aproximación de la teoría social aparecieron después de 1910. Estos trabajos se caracterizan por pensar al cine como una problemática social, bajo la preocupación de los patrones morales que las películas podían infiltrar en los espectadores, especialmente en los Estados Unidos y el Reino Unido. Dos ejemplos nos permiten ilustrar el argumento anterior: en 1915 aparece *The Individual Delinquent* de William Healy, la cual es una investigación en la que se argumenta la relación existente entre las películas y el comportamiento juvenil.²⁴¹ Por su parte, en 1917 el Consejo Nacional Británico de la Moral Pública presenta un reporte de 400 páginas cuyo objetivo es dar a conocer el daño psíquico, moral, social y educativo que tiene el cine en la sociedad.²⁴²

Los trabajos más representativos de este primer momento de investigación sobre la recepción cinematográfica son los financiados por el Payne Fund, el cual era coordinado por el reverendo William H. Short, cuyo interés principal era influir en las legislaciones del Estado sobre las películas a partir de presentar datos y conclusiones científicas. Los diferentes estudios realizados por este fondo de investigación estaban centrados en conocer los efectos que tenían las películas especialmente en los grupos considerados vulnerables, como niños y jóvenes, sin

240 Torres, Patricia, *Del sujeto a la pantalla; el cine mexicano y su audiencia en Guadalajara*, tesis de doctorado, Guadalajara, CIESAS, 2004.

241 Staiger, Janet, *Ibidem*.

242 Torres, Patricia, *op. cit.*

embargo cabe destacar que los estudios fueron realizados desde diferentes perspectivas tanto teóricas como metodológicas. El trabajo del Payne Fund produjo 13 reportes de investigación, que destacaban entre sus principales hallazgos que ver películas modificaba el comportamiento al dormir, que los niños logran identificar escenas pero que no las relacionan a un contexto narrativo más amplio y además que los niños recrean en sus juegos lo visto en las películas.²⁴³

Dos trabajos realizados bajo el auspicio de este fondo de investigación nos permiten ilustrar sus diferencias tanto teórico-metodológicas como también de sus hallazgos. *Our movie made children* de Henry J. Forman,²⁴⁴ principalmente a partir del uso de análisis cuantitativos de contenido y experimentos de laboratorio, concluye que el cine tenía serios efectos en detrimento de la sociedad. Por su parte *Movies and conduct* de Herbert Blumer²⁴⁵ se aproxima a la relación entre películas y conducta social a partir del uso de autobiografías cinematográficas. Con autobiografías de 1,100 estudiantes universitarios, 58 obreros y 67 burócratas, Blumer concluye su investigación afirmando que las películas tienen menor influencia en las personas conforme su grado de estudios es más elevado,²⁴⁶ que existe un número importante de efectos como la imitación de actitudes, modas e igualmente en las emociones, como el miedo y terror; pero que todos estos efectos dependían del contexto social de los espectadores, ya que

243 Staiger, Janet, *Ibid.*

244 Forman, Henry James, *Our movie made children*, Estados Unidos, Macmillan, 1934.

245 Blumer, Herbert, *Movies and conduct*, Estados Unidos, Macmillan, 1933.

246 Blumer, Herbert, *op. cit.*, p. 193, 1933.

este es el factor principal que determina la reacción de la audiencia.²⁴⁷

El inicio y desarrollo de la Segunda Guerra Mundial definió el énfasis de la agenda de investigación tanto en Estados Unidos como en Europa: conocer qué relación establecían la propaganda que circulaba por los medios de comunicación masiva (el radio y el cine) con los sujetos.²⁴⁸ Se agudizó el énfasis en conocer los efectos tanto del cine como del radio, a partir mayoritariamente del uso de metodologías cuantitativas que predominaban en el ámbito de las ciencias sociales. Si bien el estudio de la recepción mediática cada vez era mayor, la incorporación a la vida cotidiana primeramente de la radio y después de la televisión, desplazaron la atención del cine, ya que los recién llegados medios de comunicación se instalaron al interior de los hogares, situación que preocupó más que la constante asistencia al cine.²⁴⁹

No es sino hasta 1960 cuando los estudios de cine reaparecen ya como una disciplina académica, sin embargo éstos centran su análisis en la estética del cine, dejando de lado su dimensión sociocultural. El análisis del público cinematográfico se hace a partir de una perspectiva mayormente psicoanalítica, con lo que aparece la figura del espectador. La teoría cinematográfica se enfoca en conocer el posicionamiento del sujeto espectador respecto del texto fílmico, en reflexionar sobre la experiencia de los espectadores desde su dimensión estética. Como señala

247 Blumer, Herbert, op. cit., pp. 192-200, 1933.

248 Staiger, Janet, *Media Reception Studies*, Estados Unidos, New York University Press, p. 33, 2005.

249 Torres, Patricia, *Del sujeto a la pantalla; el cine mexicano y su audiencia en Guadalajara*, tesis de doctorado, Guadalajara, CIESAS, 2004.

Stam:²⁵⁰ “La teoría psicoanalítica del cine ve al espectador no como una persona, un individuo de carne y hueso, sino como un constructo artificial producido y activado por el aparato cinematográfico”. O en palabras de Lauro Zavala:²⁵¹ “La película entonces, dice más sobre sus espectadores que sobre sus propios personajes. Casi podríamos decir que el cine habla a través de nosotros, mientras nosotros somos hablados a través del ritual de la seducción iniciática que es, como espacio liminar, una programada repetición del deseo”. Las investigaciones sobre el espectador cinematográfico son abundantes, sin embargo es posible identificar dos trabajos fundamentales desde esta perspectiva: *El significante imaginario* de Christian Metz²⁵² y *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey.²⁵³

Para Metz es necesario profundizar desde el trabajo de Saussure, en conocer cómo se construye el sujeto a partir de su exposición a la experiencia visual, ya que esta exposición es singular. El autor argumenta que es a partir del psicoanálisis como se puede entender que la experiencia visual explica la identificación del espectador con un mundo ficticio, además de explicar cómo entienden los espectadores las narrativas cinematográficas.²⁵⁴ Por su parte Mulvey se adentra en conocer cómo se construye la diferencia de género en las películas y además cómo estas diferencias construyen a los espectadores, todo esto no

250 Stam, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, p. 172, 1999.

251 Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, México, Universidad Veracruzana, pp. 22, 1994.

252 Carlón, Mario, *De lo cinematográfico a lo televisivo*, Metatelevisión, lenguaje y temporalidad, Buenos Aires, La Crujía, 2006.

253 Staiger, Janet, *Media Reception Studies*, New York University Press, 2005.

254 Staiger, Janet, op. cit., p. 62.

sólo desde una aproximación psicoanalítica, sino también desde una perspectiva feminista que le permite afirmar que existe una mirada ideológicamente patriarcal de la imagen.

La aparición de los estudios culturales incorporó nuevamente a la investigación sobre recepción mediática a las audiencias a partir del contexto en el que desarrollan sus interacciones mediáticas. Esto permitió a los estudios sobre audiencias cinematográficas encontrar en la academia anglosajona un espacio en el cual se han consolidado. El enfoque principal con el que se trabaja es la recepción *histórica* del cine, a través del cual se recuperan las diferentes formas y significaciones que ha tenido para las audiencias el ver películas en diferentes momentos históricos. Los trabajos más representativos de esta corriente son los presentados por Stacey,²⁵⁵ Khun²⁵⁶ y Staiger.²⁵⁷

Los estudios de recepción en México se han enfocado prioritariamente en el análisis la recepción televisiva, dejando de lado otros medios de comunicación como la radio y el cine. Esto se debe fundamentalmente a dos factores: primeramente a que los inicios formales de la investigación de la comunicación en México se dieron cuando la presencia de la televisión en la vida cotidiana de la sociedad mexicana había ya desplazado el interés por los demás medios de comunicación; y en segundo término debido a que los enfoques teóricos-metodológicos para ana-

255 Stacey, Jackie, *Star Gazing, Hollywood Cinema and female spectatorship*, New York, Routledge, 1994.

256 Khun, Annete, *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*, Estados Unidos, New York Univerity Press, 2002.

257 Staiger, Janet, *Perverse Spectators. The practices of film receptions*, New York University Press, 2000.

lizar las audiencias cinematográficas utilizados no han sido considerados como importantes.²⁵⁸

En el campo de la recepción cinematográfica, al menos en nuestro país, no se ha problematizado cómo producir conocimiento para poder entender a la recepción como un proceso de interacción y de producción de sentido complejo, como sí ha ocurrido en la recepción televisiva, donde se han explorado categorías analíticas como televigencia, comunidades de apropiación e interpretación, escenario, entre otras.²⁵⁹ Por el contrario, ha prevalecido una mirada histórica y enfocada en la Época de Oro del cine mexicano. Se pueden encontrar tres grandes tendencias de investigación: el cine como constructor de identidades, la caracterización de la audiencia y el análisis del desarrollo de la industria fílmica nacional.

De igual forma, a pesar de la existencia de una importante producción teórica acerca del consumo cinematográfico, éste ha centrado su atención en el análisis de la oferta y distribución de las películas más que en las audiencias y sus procesos de recepción; éstos han sido tratados de forma lejana y a partir de fuentes secundarias. Contradictoriamente, en los estudios sobre recepción cinematográfica, la incorporación de los sujetos audiencia como informantes, brilla por su ausencia.²⁶⁰

Sin embargo, en los últimos años se ha generado una nueva veta de estudio acerca del consumo y el proceso de recepción de cine desde una perspectiva empírica con las

258 Gómez Vargas, Héctor, “Luces en la oscuridad: La investigación sobre el cine en México”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. VI, Núm. 12, diciembre, p. 20, 2000.

259 Torres, Patricia, *Del sujeto a la pantalla; el cine mexicano y su audiencia en Guadalajara*, tesis de doctorado, Guadalajara, CIESAS, 2004.

260 Rosas, Ana, “El cine y sus públicos en México. Un balance bibliográfico”, *Versión*, Núm. 8, p. 227, 1998.

audiencias. Destacan dentro de esta vertiente los trabajos de Néstor García Canclini,²⁶¹ José Manuel Valenzuela,²⁶² Norma Iglesias,²⁶³ Héctor Gómez Vargas²⁶⁴ y Patricia Torres San Martín.²⁶⁵

La investigación coordinada por García Canclini²⁶⁶ sobre el cine a partir del enfoque del consumo cultural se ofrece como el trabajo más desarrollado y trascendente en este campo. Nos presenta los resultados de estudios aplicados en diferentes ciudades del país, a través de los cuales se exploran diferentes dimensiones del consumo cinematográfico. Una de las ciudades que formaban parte de la investigación era Tijuana, cuyo análisis estuvo a cargo de José Manuel Valenzuela.²⁶⁷ El investigador destacaba entonces la incidencia del aspecto transfronterizo de la ciudad en el consumo cinematográfico, al afirmar que existe un sector de la sociedad tijuanense que “satisface

261 García Canclini, Néstor, *Los nuevos espectadores: Cine, televisión y video en México*, México, IMCINE-CNCA, 1994.

262 Valenzuela, José Manuel, “V. Tijuana: la recepción audiovisual en la frontera”, en García Canclini, Néstor, *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

263 Iglesias, Norma, *Identidad, género y recepción cinematográfica. Danzón y su lectura por género*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

264 Gómez Vargas, Héctor, 2003, *Todas las mañanas del mundo. Transformaciones en la cultura local y medios de comunicación. La experiencia de las mujeres con el cine en la ciudad de León, Guanajuato (1955-1975)*, tesis de doctorado, México, Universidad de Colima, 2003.

265 Torres, Patricia, *Del sujeto a la pantalla: el cine mexicano y su audiencia en Guadalajara*, tesis de doctorado, Guadalajara, CIESAS, 2004.

266 García Canclini, Néstor, *Los nuevos espectadores: Cine, televisión y video en México*, México, IMCINE-CNCA, 1994.

267 Valenzuela, José Manuel, “V. Tijuana: la recepción audiovisual en la frontera”, en García Canclini, Néstor, *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

sus necesidades cinematográficas en las ciudades estadounidenses”,²⁶⁸ mayoritariamente habitantes pertenecientes a los estratos medios y altos. Otra característica distintiva de la frontera era que la oferta cinematográfica difería de la del resto del país y se veía dominada por producciones estadounidenses debido a la cercanía geográfica de los países, dejando de lado la proyección de películas nacionales.

Otro aporte es la investigación de Norma Iglesias²⁶⁹ y su tesis doctoral *Identidad, género y recepción cinematográfica. Danzón y su lectura de género*. El trabajo de Iglesias se centra en el estudio del proceso de recepción a través de la perspectiva de género, es decir, reconociendo la relación establecida por diferentes sujetos y audiencias caracterizadas por una subjetividad de género, con la película mexicana *Danzón*, realizada por María Novaro. Su acercamiento con las audiencias de género se da a partir del uso de grupos de discusión.

Por su parte Héctor Gómez Vargas²⁷⁰ también en su tesis doctoral *Todas las mañanas del mundo. Transformaciones en la cultura local y medios de comunicación. La experiencia de las mujeres con el cine en la ciudad de León, Guanajuato (1955-1975)* relaciona las experiencias personales de un grupo de mujeres con la memoria de la recepción cinematográfica. Gómez Vargas explora la recepción histórica cinematográfica y los cambios en lo local a partir de su incorporación a las lógicas globales, en este caso en la ciudad de León, Guanajuato. En esta tesis la información se obtiene a través del uso de entrevistas a profundidad.

268 Valenzuela, José Manuel, op. cit., p. 300.

269 Iglesias, Norma, op. cit.

270 Gómez Vargas, Héctor, op. cit.

La investigación más reciente es la realizada por Patricia Torres San Martín, *Del sujeto a la pantalla: el cine mexicano y su audiencia en Guadalajara* en el 2004.²⁷¹ En ella, Torres presenta una investigación multidisciplinaria que se enfoca en conocer las diferentes interpretaciones hechas sobre dos películas mexicanas recientes: *Amores Puros* e *Y tú mamá también*. En esta investigación la relación con las audiencias como informantes se da mayoritariamente a partir del uso de entrevistas cualitativas.

Como es posible observar en estos trabajos, existe una tendencia hacia la aproximación cualitativa a la audiencia desde una perspectiva sociocultural. Igualmente confirman que el género se ha consolidado como una categoría analítica que presenta importantes implicaciones en el proceso de recepción cinematográfica. En dichas investigaciones, si bien se incluye en algún momento entrevistas con jóvenes, ésta no es una categoría que aparezca explorada como una mediación de la recepción cinematográfica.

2. De la recepción cinematográfica a la cinevidencia juvenil en la frontera: acercamiento teórico-metodológico

El punto de partida fue concebir la asistencia a una sala de cine como una práctica sociocultural de la sociedad moderna en la que se desenvuelven los sujetos, y que como toda esta práctica tiene diferentes sentidos y significaciones de acuerdo con las características y condicionantes específicas de quienes las realizan y que además se encuentra enmarcada en un contexto histórico, social y cultural. Pensar a la recepción mediática como una práctica

271 Torres, Patricia, *Del sujeto a la pantalla: el cine mexicano y su audiencia en Guadalajara*, tesis de doctorado, Guadalajara, CIESAS, 2004.

supone también dejar de pensar a los diferentes usuarios de los medios de comunicación solamente como receptores, para considerarlos como sujetos-audiencia, es decir, como “un agente social y un miembro de una cultura en su múltiple interacción con la TV”.²⁷²



Las investigaciones realizadas en el campo de los estudios de recepción parten de entender que los sujetos-audiencia no retoman textualmente los contenidos de los diferentes medios de comunicación sino que por el contrario, éstos son resignificados a partir de complejos procesos de negociación e interpretación. Estos procesos satisfacen intereses y placeres legítimos de los sujetos-audiencia en su vida cotidiana; quienes además son miembros de múltiples audiencias en diferentes momentos.²⁷³ Adicionalmente, se considera que el proceso de recepción implica dis-

272 Orozco, Guillermo, *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*, Madrid, Ediciones de la Torre/UIA, p. 16, 1996.

273 González, David, *Sueño americano en México*. Televisión estadounidense y audiencias juveniles en Tijuana, México, UABC, 2007.

tintas etapas a través de las cuales se sedimenta el contenido, se interioriza y resignifica.

2.1 De la recepción a la cinevidencia

A pesar de las diferentes tendencias existentes para investigar los procesos de recepción mediática, el modelo de los efectos se ha mantenido como la línea de investigación predominante. Además los análisis realizados en el campo de la recepción se han generado de forma extensa y dispersa, con más diferencias que afinidades.²⁷⁴ Ante esta doble problemática se vuelve necesario replantear el concepto recepción, ya que éste resulta “epistemológicamente insuficiente para comprender el complejo, largo y variante proceso de construcción de sentido que busca designar, explorar y comprender...”.²⁷⁵ Esta insuficiencia se debe a que la recepción ha sido entendida como un acto pasivo de registro de información por parte de las audiencias, dentro de un esquema lineal y directo del proceso comunicativo. Una nueva definición debe tener en cuenta la complejidad del proceso y a la par traer consigo cambios en la forma de abordarlo, analizarlo y entenderlo. Así, Orozco propone pensar este proceso como *televidencia*, entendida como: “un proceso complejo que conlleva múltiples interacciones de la audiencia con la televisión a distintos niveles y que es objeto también de múltiples mediaciones. Es un proceso largo que no está circunscrito al momento preciso del contacto directo entre televisión y

274 Iglesias, Norma, *Identidad, género y recepción cinematográfica...*, p. 14.

275 Orozco, Guillermo, “Televidencias, una perspectiva epistemológica para el análisis de las interacciones con la televisión”, en Orozco, Guillermo, *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI*, Madrid, Ediciones de la Torre, p.112, 2000.

audiencias”.²⁷⁶ Para esta investigación, la propuesta de Orozco sobre el replanteamiento del concepto “recepción” a televidencia resultaba pertinente. A partir de las ideas básicas contenidas bajo el término “televidencia”, pero caracterizadas a partir de la interacción de los sujetos audiencia con el cine, se hace referencia en este capítulo al concepto de “cinevidencia”.

Existen tres premisas básicas que deben orientar los análisis sobre televidencia, los cuales se pueden extrapolar al análisis de los procesos de cinevidencia: “una, que la recepción es interacción; dos, que esa interacción está necesariamente mediada de múltiples maneras; y tres, que esa interacción no está circunscrita al momento de estar viendo la pantalla”.²⁷⁷ Estas tres ideas, la interacción, las mediaciones y la múltiple temporalidad, tienen implicaciones importantes en el análisis de la cinevidencia.

Pensar la recepción como interacción tiene como primera consecuencia la necesidad de contextualizarla y de igual forma conocer cómo dicho contexto interviene en el proceso. El contexto de la interacción no sólo nos permite ubicarlo de manera espaciotemporal, sino que también da pie a entenderlo como el lugar de origen de las diferentes mediaciones que permean a la cinevidencia. Una segunda implicación es que la interacción lleva consigo una apropiación, es decir, se toma el contenido significativo de la interacción y se dota de un significado nuevo que lo hace propio.²⁷⁸ Dicha apropiación en gran parte es producto de la multimediación que sufre la interacción.

276 Orozco citado en González, David, *Sueño americano en México...*, pp. 90-91.

277 Orozco, Guillermo, *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*, Madrid, Ediciones de la Torre/UIA, p.62, 1996.

278 Thompson, John, *Los media y la modernidad*, Barcelona, Paidós, p. 66, 1998.

Una mediación se define como “un proceso estructurante que configura y orienta la interacción de las audiencias y cuyo resultado es el otorgamiento de sentido por parte de éstas a los referentes mediáticos con que interactúan”,²⁷⁹ es decir, las mediaciones juegan un papel fundamental en la interacción de los sujetos con los medios de comunicación, ya que moldean dicha interacción. Existe una importante cantidad tanto de fuentes de mediación como de mediaciones, lo cual dificulta el análisis de la cinevidencia, pero también pone de manifiesto la complejidad del fenómeno. La cinevidencia está enmarcada en una múltiple mediación que va desde el nivel individual hasta las condiciones socioculturales en las que se encuentra inmerso el sujeto y que se extiende en diferentes contextos espacio-temporales.

Siguiendo el modelo de las multimediaciones propuesto por Orozco²⁸⁰ podemos distinguir cinco tipos importantes de mediación que si bien están definidos a partir del proceso de televidencia, es posible repensarlos en el marco del análisis de la cinevidencia. Estas son la mediación cognoscitiva, referencial, institucional, tecnológica y situacional.

En el caso específico de la mediación tecnológica y situacional, es posible distinguir importantes diferencias entre la televidencia y la cinevidencia. La mediación tecnológica tiene lugar debido a que cada medio de comunicación posee características distintivas, al igual que diferentes lenguajes y géneros, los cuales inciden en el proce-

279 Orozco, Guillermo, *Televisión, audiencias y educación*, Colombia, Norma, p. 23, 2001.

280 Orozco, Guillermo, *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*, Madrid, Ediciones de la Torre/UIA, 1996.

so de recepción. En el caso del cine, Iglesias²⁸¹ señala al género cinematográfico como uno de los componentes centrales dentro de la mediación tecnológica, sin embargo, no se deben dejar de lado aspectos como los años de filmación, el lugar de procedencia de las películas, los actores, la trama, los personajes, entre otros elementos cinematográficos.

La mayor diferencia entre la cinevidencia y la televidencia está relacionada con la mediación situacional. Cada escenario de interacción entre el medio, el mensaje y la audiencia, representa distintas posibilidades y limitaciones no sólo a nivel espacial sino también a nivel de interacción.²⁸² Mientras que en la televidencia es el hogar y la familia la situación más común donde transcurre la interacción, la cinevidencia transcurre en un espacio público y no necesariamente en acompañamiento de la familia, sino también de los amigos y la pareja. Además ahora ver películas puede darse en muy diferentes situaciones, existe la posibilidad de verlas en la casa, a través de internet, en videocasete, en DVD ya sea en versión original o también *pirata*. Estas posibilidades generan diferentes situaciones que tienen una incidencia importante en el sentido que los sujetos le dan a la cinevidencia. Dentro de esta mediación, también cabe mencionar los diferentes horarios de exhibición disponibles, el acceso de los sujetos a las diferentes salas de exhibición, los géneros de películas ofertados; por mencionar los aspectos más relevantes.

Al retomar la premisa de que la cinevidencia no se encuentra circunscrita únicamente al tiempo de estar frente a la pantalla, sino que se compone de diferentes momen-

281 Iglesias, Norma, *Identidad, género y recepción cinematográfica*. Danzón y su lectura por género, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

282 Orozco, Guillermo, op. cit.

tos tanto espaciales como temporales, se vuelve necesario identificarlos. Es posible identificar una cinevidencia de primero y segundo orden. La cinevidencia de primer orden, o cinevidencia primaria, se realiza de forma directa frente a la pantalla, nos remite al escenario donde se da el contacto inmediato entre los sujetos audiencia, el medio de comunicación y el referente mediático. Es susceptible primordialmente de mediaciones situacionales y a su vez es producto de decisiones, estrategias y ritualidades construidas con anterioridad.

Por su parte la cinevidencia de segundo orden, también llamada cinevidencia secundaria y terciaria, hace alusión a escenarios donde el contacto entre los referentes mediáticos y las audiencias se da de forma resonante. Es en esta temporalidad donde la producción de sentido de la cinevidencia se renegocia y reapropia. Ambas temporalidades de la cinevidencia tienen igual importancia dentro del proceso, ya que ponen de manifiesto lo poliforme y extendida que es la interacción al identificar los diferentes escenarios por los que transcurre.

Entonces es posible conceptualizar a la recepción como un proceso comunicativo en sí mismo y una práctica de la vida cotidiana que –a través de la interacción siempre mediada del medio, el mensaje y la audiencia– confiere sentidos diferenciados tanto a los referentes mediáticos como a la relación que se entabla con el cine. De igual forma, esta práctica se extiende temporal y espacialmente antecediendo y precediendo el momento de presenciar la proyección cinematográfica. Esta definición nos permite vislumbrar un proceso complejo, del cual en el caso de esta investigación los jóvenes son partícipes.

2.2 Aproximación metodológica

En lo que respecta a la estrategia metodológica, la investigación optó por el uso de una metodología cualitativa, ya que el énfasis del trabajo apostaba por la comprensión de la interacción que un segmento juvenil de audiencia entabla con el cine. Ante la naturaleza de dicha inquietud, el enfoque cualitativo resultó ser el más pertinente a utilizar. Dicha elección permitió que al no tener un conocimiento previo y preciso sobre qué jóvenes son los que asisten al cine, éstos fueran identificados a partir de una primera inmersión a campo, para después definir los criterios de selección de los sujetos.

La estrategia metodológica se dividió en dos etapas. En la primera se ubicaron las salas existentes en la ciudad, para después seleccionar tres complejos cinematográficos a partir de su ubicación en la ciudad. Los cines con los que se trabajó fueron Cinépolis Río, Cinépolis Otay y MMCinemas Loma Bonita. Después se realizaron 12 sesiones de observación participante en las cuales se registraron los comportamientos de los jóvenes no sólo en el cine, sino en el centro comercial e igualmente antes, durante y después de ver una película. A la par se realizaron entrevistas semiestructuradas a informantes clave, como gerentes y trabajadores de piso de los cines. Con esa información se pudo identificar a los jóvenes asistentes y se elaboró la guía de entrevista para los mismos y los criterios de selección para éstos.

En la segunda etapa se realizaron 15 entrevistas semiestructuradas a jóvenes asistentes al cine. Todas las entrevistas fueron grabadas con autorización de los informantes claves y de los jóvenes. Después se transcribieron textualmente para posteriormente ser analizadas a partir de códigos y familias de códigos con el software *Atlas.Ti*.

Tijuana y la exhibición cinematográfica

Tijuana puede distinguirse como una ciudad con importante tradición cinematográfica. Desde los primeros años de existencia del cinematógrafo las salas itinerantes cruzaron la frontera de norte a sur sin mayor problema para acercarse a la población tijuanaense, que quedó cautivada con las imágenes del cine mudo. La industria cinematográfica se estableció desde los primeros años en la ciudad y a la par de ésta se desarrolla y consolida al interior de la sociedad tijuanaense. Fue en esta ciudad también donde apareció en la década de los noventa la primer sala de tipo *múltiplex* que permitió un resurgimiento de la exhibición cinematográfica no sólo en Tijuana, sino en el país.

El cine como experiencia cultural en México sigue teniendo una importante presencia. De acuerdo con el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*,²⁸³ durante 2011 las salas cinematográficas del país recibieron 205.2 millones de asistentes, lo que representa un promedio de asistencia de 1.8 por habitante. Esto significa un ingreso de 9,755 millones de pesos para la industria cinematográfica en el ámbito de la exhibición.

México es el país con mayor número de pantallas de cine en América Latina. Desde 2001 se ha incrementado el número de pantallas en una constante del 9% anual. Actualmente existen en el país 562 complejos cinematográficos que representan 5,166 pantallas, pero estos número no reflejan el proceso de concentración que vive el país en la rama de la exhibición cinematográfica, ya que en el año 2011 operaron solamente nueve cadenas exhibidoras con más de un complejo cinematográfico y 78

283 IMCINE, *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.

cines independientes. Cinépolis sigue siendo la cadena exhibidora más importante del país al concentrar el 62% de los ingresos, 58% de la asistencia, 41% de los complejos cinematográficos y 48% de las salas del país. Sus competidores más cercanos son las cadenas Cinemex y Cinemark.²⁸⁴

Actualmente la situación del cine en Baja California es muy similar a la situación de industria cinematográfica nacional. Durante 2011 se registraron 10,224,000 asistentes, lo cual posiciona al estado sólo debajo del Distrito Federal, Nuevo León y Jalisco. Este número de asistentes representa el 5% de la asistencia nacional y representa un promedio de asistencia de 3.2 por arriba de la media nacional.²⁸⁵ Cabe destacar que únicamente Cinépolis Plaza Río, en Tijuana, recibió a 1,131,873 asistentes, lo que lo posiciona como uno de los cines con mayor concurrencia en el país, de acuerdo con CANACINE.²⁸⁶

Como ya se mencionó anteriormente, los complejos cinematográficos pertenecientes a la Compañía Cinépolis de la Organización Ramírez son los que tienen una presencia mayoritaria en el país, y esta misma situación se recrea en Tijuana. Actualmente existen en Tijuana 17 complejos cinematográficos, de los cuales solo uno no se encuentra dentro de un centro comercial ni pertenece a alguno de los circuitos de exhibición nacionales. Las salas cinematográficas de la ciudad se encuentran ubicadas en las zonas residenciales e industriales importantes de Ti-

284 IMCINE, *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, p. 30, 2012.

285 IMCINE, *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.

286 CANACINE, *Mejores 25 cines en el 2011*, México, disponible en: <http://www.canacine.org/index.php/resultados-2011/mejores-25-cines-en-el-2011.html>

juana. De igual forma, la mayoría de los cines en Tijuana son múltiplex, que de acuerdo a la clasificación propuesta por CANACINE, tienen entre ocho y quince salas. A continuación se enlistan las ubicaciones actuales de los cines en la ciudad.

Cuadro 2. Salas cinematográficas en funcionamiento en Tijuana

Cine	Centro Comercial	Zona de la ciudad
Cinépolis Carrousel	Plaza Carrousel	La Mesa
Cinépolis Río	Plaza Río Tijuana	Zona Río
Cinépolis VIP	Plaza Río Tijuana	Zona Río
Cinépolis Galerías	Plaza Galerías	Hipódromo
Cinépolis VIP	Plaza Galerías	Hipódromo
Cinépolis Plaza Monarca	Plaza Monarca	Bld. Clouthier
Cinépolis Otay	Plaza Americana	Mesa de Otay
Cinépolis Paseo 2000	Plaza Paseo 2000	Corredor 2000
Cinépolis Playas	Plaza Coronado	Playas de Tijuana
Cinépolis La Pajarita	Plaza Pajarita	Santa Fé
Cinemark Minarete	Plaza Minarete	Zona Río
Cinemark Mundo Divertido	Plaza Mundo Divertido	La Mesa
Cinemex MacroPlaza	Macroplaza Insurgentes	Bld. Insurgentes
MMCinemas Loma Bonita	Plaza Loma Bonita	San Antonio de los Buenos
Cinemex Oasis	Plaza Oasis	Corredor 2000

Cinema Latino	-----	Zona Centro
Cineteca Carlos Mon- si-váis	Centro Cultural Tijuana	Zona Río

Fuente: Registros de trabajo de campo.

Es importante destacar la mayoritaria presencia de los complejos cinematográficos al interior de los centros comerciales de la ciudad como una característica importante de la exhibición cinematográfica en Tijuana. Aunque esta situación no sea exclusiva ni de la ciudad ni del país,²⁸⁷ es importante preguntarnos qué implicaciones tiene para la investigación de la recepción cinematográfica dicha incorporación.

Más que ver películas: aspectos generales de la cinevidencia juvenil

En este apartado se hace mención de las características que los jóvenes, independientemente de sus edades, coinciden en atribuir a la construcción y significación de la práctica de ir al cine en Tijuana.²⁸⁸

287 Wortan, Ana, "Viejas y nuevas significaciones del cine en Argentina", en Sunkel, Guillermo, *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, pp. 342-363, 2006. Véase también: Phil, Hubbard, "Going out (of Town): New Geographies of Cinema Going in the UK", en *Scope*, Reino Unido, disponible en: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/reader/chapter.php?id=6>.

288 Uno de los principales hallazgos de la investigación fue reconocer que al interior del concepto de audiencia juvenil cinematográfica es posible distinguir al menos dos formas diferenciadas de construir la práctica de ir al cine. Sin embargo para este capítulo se decidió trabajar con las coincidencias entre el grupo de jóvenes entrevistados, ya que los hallazgos en este nivel permiten proponer una reflexión más

Los jóvenes entrevistados coinciden en señalar que la sala cinematográfica es su escenario favorito para ver películas. Además de la calidad técnica de la proyección, atribuyen esta preferencia a lo que ellos coinciden en describir como “el ambiente”, con lo que hacen referencia a la posibilidad de ver una película en un espacio amplio y ajeno a su ámbito privado, donde además comparten la expectativa de pasar un buen rato. El *ambiente* implica también el sentirse parte de una experiencia colectiva en la cual pueden compartir con sus acompañantes, conocidos o no, simultáneamente risas, suspenso y otras emociones. Gabriela lo describe de esta manera:²⁸⁹ “la experiencia se me hace mágica. La *pantallota*, el sonido y compartir con gente que no conoces y que a lo mejor nunca en tu vida le has visto la cara pero están juntos presenciando el mismo hecho, está interesante como acto social”.²⁹⁰ Edgar coincide con Gabriela: “A mí me gusta venir así, cuando está lleno, no cuando está solo; se me hace muy apagado”.²⁹¹

Ver películas en el cine representa también para los jóvenes una posibilidad de alejarse, por espacio de unas horas, de sus rutinas familiares, escolares y laborales. Para Guillermo significa poder romper con la rutina y alejarse de los problemas: “te saca un poquito de lo que es tu realidad, te aparta de lo que son tus problemas. Igual vas y ves una película llena de problemas, pero como no son los tuyos, como que no hay tanta bronca, ¿no? Es eso: el

amplia en torno al consumo cinematográfico juvenil, independientemente de categorías como pueden ser el género y la región.

289 Entrevistas con Gabriela, Tijuana, Baja California, 19 de marzo de 2010.

290 Todos los nombres utilizados en las entrevistas son pseudónimos.

291 Entrevista con Edgar, Tijuana, Baja California, 14 de marzo de 2010.

escape de la realidad”.²⁹² Así, ir al cine es valorado como una práctica significativa porque además de que les permite *salir de su realidad*, también les posibilita experimentar diferentes emociones: “es una manera tal vez de salirme de mi realidad [...] porque una buena película hace que me sobresalte o que mueva algo dentro de mí como emociones, sentimientos, algo que me llegue o me haga sentir o ver las cosas de otra manera”.²⁹³

Existe también coincidencia en los jóvenes al señalar que en su mayoría prefieren ver películas, más allá de los actores o los directores, por la trama. Y en este sentido es posible relacionarlo con la ruptura de la rutina y las sensaciones: la elección de la película por la trama tiene que ver con el gusto por películas por que los *hagan sentir, que me emocionen*.²⁹⁴ Esta coincidencia de los jóvenes de relacionar las películas con la emoción tiene correspondencia con los planteamientos de Lipovestky y Serroy al afirmar que vivimos en la época del hipercine, y una de las principales características de éste es que predomina en él la *imagen sensación* sobre la *imagen intelección*: “El espectador del cine quería soñar, el hiperconsumidor del nuevo mundo quiere sentir, ser sorprendido, «flipar», experimentar sacudidas en cascada”.²⁹⁵

Respecto al hábito de ir al cine, los jóvenes afirman que empezaron a ir desde temprana edad con sus padres, como parte de una dinámica familiar. Recuerdan asistir al

292 Entrevista con Guillermo, Tijuana, Baja California, 9 de marzo de 2010.

293 Entrevista con Carlos, Tijuana, Baja California, 6 de marzo de 2010.

294 Entrevista con Sebastián, Tijuana, Baja California, 6 de marzo de 2010.

295 Lipovetsky, Gilles y Seroy, Jean, *La pantalla global*, Barcelona, Anagrama, pp. 64 y 97, 2009.

cine a ver películas infantiles cuando eran niños, como memorias importantes de su infancia. También comentan que además de ir al cine era común que los fines de semana sus padres rentaran películas en los videoclubes cercanos a sus hogares y pasar toda una tarde viéndolas en la sala de su casa. El cambio de ir al cine como parte de una actividad familiar a una práctica que se realiza con los amigos se da alrededor de los 13 años, cuando se encuentran estudiando en el nivel de secundaria. Ir al cine ahora en compañía de los amigos representa una de las primeras actividades que realizan de manera independiente, es decir, que escogen con quién ir y qué película ver. En esta edad ir al cine es una de las prácticas más significativas para ellos, que no tienen muchas opciones para salir fuera del hogar sin la supervisión de sus papás o algún adulto. La mayoría de los varones entrevistados comentan que era frecuente *pinteársela* de la escuela para ir al cine, más que por el gusto de ver una película por ser parte del grupo de pares, como recuerda Eduardo: “en la secundaria es más de que ‘ay; no vas mariquita’, entonces uno también en parte se la *pintea* para ir al cine para que no hablen mal de tu persona; probablemente también yo, estoy seguro, lo hice para que no dijeran ‘ay mira ese güey, no se anima, no va’”.²⁹⁶ El cine sigue siendo un hábito principalmente aprendido al interior de la familia, sin embargo sufre transformaciones a lo largo del desarrollo de la práctica y por ende adquiere nuevos significados. Pasar de ir al cine con la familia al grupo de amigos, genera que los jóvenes relacionen su interacción con el cine y las películas a una experiencia de socialidad.²⁹⁷

296 Eduardo, Tijuana, Baja California, 12 de marzo de 2010.

297 Rosas, Ana, “Una mirada antropológica al público del cine”, *El Cotidiano*, Núm. 68, marzo-abril de 1995.

Apropiaciones juveniles del cine

Uno de los ejes de la investigación se centraba en indagar qué hacen los jóvenes con lo visto en el cine, cómo lo incorporan a su vida cotidiana, es decir, cómo lo apropian. Como se mencionó en el apartado teórico, el proceso de cinevidencia o recepción cinematográfica no termina al momento en que se encienden las luces de la sala cinematográfica, sino por el contrario: al abandonar los jóvenes la sala da inicio un nuevo escenario en el que se intercambian impresiones sobre la película recién vista, dando paso a un proceso de resignificación y apropiación.

La principal apropiación que los jóvenes hacen del cine es incorporarlo como tema de conversación tanto al interior de su grupo de pares como con otros grupos. Durante las entrevistas los jóvenes comentaron que es común hablar sobre cine entre sus compañeros de clase y/o sus amigos. Sin bien el cine como tema de conversación no es constante, sí es significativo. Cuando se tocó el tema durante las entrevistas sobre dónde obtenían información de las películas, la mayoría de los entrevistados hizo referencia a que lo hace a través de las conversaciones que tienen con sus amigos. Dichas conversaciones inciden en la elección de la película, como ellos mismos lo señalan. Si han escuchado malos comentarios de sus compañeros es una película que probablemente no verán. De igual forma, ir a los estrenos de las películas también está ligado al uso del cine como tema de conversación, ya que para ellos mientras más rápido la vean, es posible comentar sobre ella y dar su opinión.

El cine como tema de conversación lo consideran también como un punto en común entre los jóvenes y les permite iniciar una conversación con alguien que no conocen, o también con los adultos o con las personas de su

trabajo. Lo consideran una referencia importante que facilita la interacción y socialización con otras personas, e incluso como herramienta didáctica:

También como tema de clase, ¿no? para mí son un recurso superimportante en la clase de relaciones públicas. Yo empiezo la clase con la película *Thank you for smoking*, que trata acerca de la vida de un publrrelacionista, entonces, como que todas las etapas de un proceso de relaciones públicas donde ves una crisis, cómo la solventan y todo eso. Entonces sí, creo que el cine es superimportante; además de conversación yo creo que te ayuda a establecer conexiones con gente: de repente conoces a alguien y bueno, así bien típica la pregunta que sale: “¿cuál es tu película favorita?” O “¿ya vieron la *movie* de *Avatar*?, ¿qué les parece, que no ganó el Oscar?” y así. En realidad sí creo que es un punto de encuentro social el cine.²⁹⁸

Una segunda apropiación es significarlo como un espacio importante de socialización. Esta es una de las apropiaciones más significativas debido a que en la ciudad de Tijuana las opciones que se tienen para el uso del tiempo libre son “escasas y pobres”²⁹⁹ comparado con las demás grandes ciudades del país. Edith afirma contundente: “es que no hay más a donde ir aquí [en Tijuana] que al cine”.³⁰⁰ La escasez de una oferta cultural y recreativa ha generado que los jóvenes encuentren en el cine un espacio donde no sólo se va a ver películas, sino también dón-

298 Entrevista con Gabriela, Tijuana, Baja California, 19 de marzo de 2010.

299 Safa, Patricia, “El concepto de habitus de Bourdieu en el análisis del consumo cultural. Un estudio de vida cotidiana en Tijuana”, en Krotz, Esteban, *La cultura objetivada*, México, UAM-Iztapalapa, 1993.

300 Entrevista con Edith, Tijuana, Baja California, 15 de marzo de 2010.

de platicar, divertirse, jugar y entretenerse en la compañía de su grupo de pares y/o su pareja. Además es un espacio donde se les posibilita encontrarse, diferenciarse, visibilizarse y definirse. El cine tiene entonces también implicaciones en el uso que los jóvenes hacen del espacio público, en el que en este caso es experimentado a partir de procesos sociabilidad.

El cine también es apropiado como un proceso de aprendizaje generado a partir de ver películas. Destaca la afirmación que hacen la mayoría de los entrevistados sobre la televisión y el cine como la fuente de aprendizaje del idioma inglés, a partir de sus diferentes consumos mediáticos. Igualmente coinciden en señalar que las películas les permiten conocer otros lugares, además de otorgarles referencias sobre datos históricos. Algunos jóvenes afirman que las películas tienen un mensaje o moraleja implícita, razón por la cual pueden aprender algo de éstas, pero además ponerlo en práctica, aunque distinguen a ese aprendizaje como algo que llegan a realizar de manera in-consciente. Roberto explica: “es una alternativa [ver películas] a estar aburrido en casa, como que, pues veo una película y así no me aburro, al contrario, me entretengo y sirve que tal vez aprenda algo de la película”.³⁰¹

La incidencia del contexto fronterizo en la cinevidencia juvenil

Valenzuela³⁰² destacaba como un rasgo característico de la práctica de ir al cine en la frontera México-Estados Uni-

301 Entrevista a Roberto, Tijuana, Baja California, 14 de marzo de 2010.

302 Valenzuela, José Manuel, “V. Tijuana: la recepción audiovisual en la frontera”, en García Canclini, Néstor, *Los nuevos espectadores. Cine*,

dos su dimensión transfronteriza, es decir, que para un sector de la población de ingresos medios y altos, era frecuente cruzar al vecino país para ir exclusivamente a ver películas en las salas cinematográficas estadounidenses. Sin embargo, entre los casos de los jóvenes entrevistados la referencia a dicha práctica no fue constante y por el contrario: aquellos jóvenes que hablaron sobre ir al cine *al otro lado* lo hicieron como un recuerdo, una práctica que ya no realizan. Por ejemplo, Mario señala que en años pasados asistió con frecuencia al cine en Estados Unidos debido a que tiene familia que allí reside, aunque antes era una práctica común para él, actualmente su dinámica escolar y el tiempo de espera para cruzar la frontera han hecho que cruce con menos regularidad a visitar a su familia y por ende han disminuido también sus visitas al cine.³⁰³ Además el costo de ir a Estados Unidos a ver una película se ha convertido en una limitante, ya que el precio del boleto es casi el triple de lo que cuesta en Tijuana.

Valenzuela³⁰⁴ también señalaba que las razones para ir a Estados Unidos al cine estaban ampliamente relacionadas con un mejor servicio en las salas y con que los estrenos llegaban primero a estos cines. Dichas condiciones han cambiado recientemente, pues la ciudad de Tijuana cuenta con mejores servicios en los complejos cinematográficos y a menor costo. Al contrario, al parecer ahora es posible detectar dicha dimensión transfronteriza en las salas tijuanaenses. Los entrevistados señalaron haber visto en al menos una ocasión, *gringos* en los cines locales, por ejemplo, Guillermo comenta que él a pesar de trabajar

televisión y video en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

303 Entrevista con Mario, Tijuana, Baja California, 11 de marzo de 2010.

304 Valenzuela, José Manuel, op. cit.

más de cuatro años en Estados Unidos nunca fue al cine allá, mientras que sus compañeros de trabajo que vivían allá sí acudían al cine a Tijuana.³⁰⁵

Otro aspecto relacionado con la condición de frontera de la ciudad es la preferencia por ver películas subtituladas a las dobladas al español. Esto no puede ser atribuido a un efecto lineal y/o simple provocado por la cercanía con el idioma inglés y la cultura estadounidense, sino que alude a un proceso más complejo. Esta condición no es reciente. Ya Valenzuela señalaba que en la frontera Tijuana-San Diego “la recepción cultural de cine y televisión se encuentra definida por el conocimiento del idioma”.³⁰⁶ Dicha preferencia era atravesada por el sector social al que se adscribían los entrevistados, ya que la elección de la programación en español era mayor entre sectores bajos y de igual forma era más baja entre los sectores de mayor ingreso.

En el caso de los jóvenes entrevistados que acuden a Cinépolis Río y Cinépolis Otay, que son mayoritariamente estudiantes o profesionistas, su inclinación por el idioma inglés en la programación no es exclusiva en su interacción con el cine, sino que se extiende a la múltiple interacción que entablan con los diferentes medios estadounidenses a los que tienen acceso. Al hablar durante las entrevistas sobre sus programas favoritos, estos jóvenes mencionaron varias series norteamericanas, en su mayoría del llamado género comedia de situación (*sitcom*). Destaca también que no mencionan ni canales ni programación en español. Se encontró una correspondencia con la in-

305 Entrevista a Guillermo, Tijuana, Baja California, 9 de marzo de 2010.

306 Valenzuela, José Manuel, op. cit., p.323.

investigación de González,³⁰⁷ el cual señala en su trabajo sobre audiencias televisivas juveniles en Tijuana el gusto de los jóvenes por las situaciones de comedia y la preferencia de éstos por el humor estadounidense, ya que les parece más elaborado y complejo que el humor mexicano.

Así, la preferencia de éstos jóvenes por las películas en inglés se origina por el conocimiento previo que tienen no sólo del idioma, sino también de la cultura estadounidense. Los sujetos audiencia de Cinépolis Río y Cinépolis Otay concuerdan en destacar entre sus géneros favoritos de película a la comedia, lo que no ocurre con los jóvenes de MMCinemas. Los primeros declaran durante las entrevistas que no sólo hablan inglés, sino que entienden el significado de ciertas frases que para ellos no tienen correspondencia con frases en español y esto se ve reflejado tanto en los doblajes como en los subtítulos de las películas. El entendimiento del humor estadounidense adquirido primordialmente a través de su interacción con la televisión norteamericana y de manera específica con el género del *sitcom* además del estilo de vida estadounidense, les permite a los jóvenes asistentes a Cinépolis Río y Cinépolis Otay tener preferencia por las películas de comedia estadounidenses, situación que no ocurre con los jóvenes de MMCinemas, los cuales no mencionan a las comedias como uno de sus géneros favoritos.³⁰⁸

307 González, David, *Sueño americano en México. Televisión estadounidense y audiencias juveniles en Tijuana*, México, UABC, 2007.

308 Esta preferencia, comentan, se ha mantenido a lo largo de su vida, ya que si bien en la actualidad los flujos de productos mediáticos estadounidenses a nivel nacional es mucho mayor que en años anteriores, la frontera norte de México se ha distinguido con anterioridad por comprender un ámbito transfronterizo mediático, a partir de la intensa interacción y circulación de bienes simbólicos mayoritariamente esta-

Por el contrario no ocurre lo mismo con los jóvenes de MMCinemas, que afirman preferir las películas dobladas al español. Estos jóvenes que viven en un área periférica de la ciudad, hablan muy poco inglés o no lo hablan, además afirman que dicho idioma no les gusta y no les interesa aprenderlo. Señalan también no tener gusto por los programas estadounidenses, porque no siempre entienden lo que ocurre. Su interacción con los productos mediáticos estadounidenses no ha sido intensa ni constante en su vida cotidiana como ellos mismos afirman. Además, con la transición del sistema de televisión análogo a digital por parte de las televisoras estadounidenses en el verano del año 2009, la naturaleza transfronteriza de la programación televisiva en la frontera se vio reducida drásticamente.

Finalmente, un último aspecto de la condición fronteriza de Tijuana y su incidencia en las cinevidencias juveniles tiene que ver con la cruda situación de violencia vivida en los últimos años en territorio fronterizo (entre 2007 y 2009), el cual actualmente ha traspasado esta región para formar parte de nuestra realidad y cotidianidad nacional. Orozco³⁰⁹ señala que el contexto y la situación de seguridad intraurbana inciden en la televidencia y esta afirmación se recrea de manera importante en las cinevidencias de los jóvenes tijuanenses. Durante las entrevistas, un

dounidenses (Valenzuela, 1994). Estos jóvenes señalan haber aprendido el idioma inglés a partir de su interacción con los medios de comunicación estadounidenses, principalmente con la televisión (González, 2007) y en un menor grado con las películas. La intensa interacción con el idioma inglés tanto en los medios de comunicación como en su vida cotidiana les ha otorgado la capacidad de comprender un sistema simbólico ajeno al de ellos.

309 Orozco, Guillermo, *Televisión, audiencias y educación*, Colombia, Norma, 2001.

grupo de menor edad de jóvenes coincidió en señalar que a partir de la ola de violencia y ejecuciones experimentadas en la ciudad durante 2007 a 2009, sus permisos para salir a fiestas o reuniones con amigos se redujeron. Aunque los permisos para ir al cine también disminuyeron, esta fue una de las pocas prácticas que les permitían seguir realizando.



Conclusiones

El análisis aquí presentado permite poner de manifiesto primordialmente la complejidad que conlleva la interacción de los jóvenes con el cine. La cinevidencia juvenil en Tijuana es un fenómeno que permite repensar y poner de manifiesto las diferentes agencias de los sujetos juveniles. Las variadas apropiaciones que los jóvenes hacen del cine destacan dicha capacidad de agencia. La utilización del cine como tema de conversación les permite relacionarse no sólo entre su grupo de pares, sino también con los adultos y en especial con sus padres, con quienes, en palabras de la mayoría de los entrevistados, muchas veces no tienen tantos temas que puedan compartir. Lo mismo ocurre con las demás apropiaciones señaladas, las cuales

permiten afirmar que el cine trasciende el mero momento de la exhibición cinematográfica para ubicarse en la cotidianidad de estos sujetos juveniles. Igualmente nos permite poner de manifiesto la relación que entablan los jóvenes de manera indirecta con el espacio urbano a partir de incorporar la práctica de ir al cine a su vida cotidiana.

Sobre el contexto fronterizo, es posible acotar que sigue jugando un papel importante dentro del juego de mediaciones que atraviesan al proceso de cinevidencia juvenil, sin embargo dicha mediación no se mantiene estática a lo largo del tiempo, sino que se alimenta de los cambios sociales generados en esta región, razón por la cual, al comparar mínimamente las dimensiones que distinguían a la práctica de ir al cine en 1994 con las condiciones de 2010, es posible percibir cómo las dinámicas socioculturales de la frontera México-Estados Unidos impactan en las prácticas cotidianas de sus habitantes de distintas maneras. Es posible afirmar que la frontera le otorga rasgos peculiares a las cinevidencias de esta ciudad, pero no refuerza los procesos de desnacionalización que se le atribuye al consumo mediático de productos estadounidenses en esta región. El consumo y la preferencia predominante de producciones hollywoodenses están relacionados con un dominio de éstas en el mercado global y una aguda crisis de la industria cinematográfica mexicana.

Finalmente, pensar la experiencia cinematográfica a partir de sus audiencias, nos permite poner de manifiesto el gran reto que enfrenta la industria cinematográfica nacional para reencontrarse con su público. A un aumento en la producción de filmes mexicanos no corresponde de manera proporcional un aumento en el número de espectadores. Conocer a la audiencia cinematográfica nos permite dimensionar la complejidad de aludir a un públi-

co nacional que tiene expectativas diferentes de lo que quiere ver en la pantalla cinematográfica. Pone también de manifiesto la necesidad de incorporación de proyectos de educomunicación que permitan a los sujetos conocer otros tipos de filmes que no siempre encuentran en cartelera. Y por último, el análisis de las audiencias cinematográficas y sus cinevidencias debe ser tomado en cuenta para poder proponer políticas públicas congruentes que permitan el resurgimiento de la industria cinematográfica mexicana.

Referencias bibliográficas

- Blumer, Herbert, *Movies and conduct*, USA, Macmillan, 1933.
- CANACINE, *Mejores 25 cines en el 2011*, México, disponible en: <http://www.canacine.org/index.php/resultados-2011/mejores-25-cines-en-el-2011.html>.
- Carlón, Mario, *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía, 2006.
- Forman, Henry James, *Our movie made children*, USA, Macmillan, 1934.
- García Canclini, Néstor, *Los nuevos espectadores: Cine, televisión y video en México*, México, IMCINE-CNCA, 1994.
- Gómez Vargas, Héctor, “Luces en la oscuridad: La investigación sobre cine el cine en México”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Vol. VI, Núm. 12, diciembre 2000, pp. 9-52.
- Gómez Vargas, Héctor, “Todas las mañanas del mundo. Transformaciones en la cultura local y medios de comunicación. La experiencia de las mujeres con el cine en la ciudad de León”, tesis de doctorado, México, Universidad de Colima, 2003.
- González, David, *Sueño americano en México. Televisión estadounidense y audiencias juveniles en Tijuana*, México, UABC, 2007.
- Hubbard, Phil, “Going out (of Town): New Geographies of Cinema-Going in the UK”, en *Scope*, Reino Unido. Disponible en: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/reader/chapter.php?id=6>.

- Iglesias, Norma, “Identidad, género y recepción cinematográfica. Danzón y su lectura por género”, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- IMCINE, *Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2011*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.
- Lipovetsky, Gilles y Seroy, Jean, *La pantalla global*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Khun, Annete, *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*, USA, New York University Press, 2002.
- Marín, Mariana, “Más allá de mirar en lo oscuro. Interacciones de los jóvenes con el cine en Tijuana”, tesis de maestría, México, El Colegio de la Frontera Norte-Universidad Autónoma de Baja California, 2008.
- Orozco, Guillermo, *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*, Madrid, Ediciones de la Torre/UIA, 1996.
- Orozco, Guillermo, “Televidencias, una perspectiva epistemológica para el análisis de las interacciones con la televisión”, en Orozco, Guillermo, *Lo viejo y lo nuevo. Investigar la comunicación en el siglo XXI*, Madrid, Ediciones de la Torre, pp. 109-119, 2000.
- Orozco, Guillermo, *Televisión, audiencias y educación*, Colombia, Norma, 2001.
- Rosas, Ana, “Una mirada antropológica al público del cine”, en *El Cotidiano*, Núm. 68, marzo-abril de 1995.
- Rosas, Ana, “El cine y sus públicos en México. Un balance bibliográfico”, en *Versión*, Núm. 8, pp. 227-247, 1998.
- Safa, Patricia, “El concepto de *habitus* de Bourdieu en el análisis del consumo cultural. Un estudio de vida cotidiana en Tijuana”, en Krotz, Esteban, *La cultura objetivada*, México, UAM-Iztapalapa, 1993.
- Staiger, Janet, *Perverse Spectators. The practices of film receptions*, USA, New York University Press, 2000.
- Staiger, Janet, *Media Reception Studies*, USA, New York University Press, 2005.
- Stacey, Jackie, *Star Gazing. Hollywood Cinema and female spectatorship*, New York, Routledge, 1994.
- Stam, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Stam, Robert, *Teorías cinematográficas: una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Thompson, John, *Los media y la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1998.

- Torres, Patricia, “Del sujeto a la pantalla; el cine mexicano y su audiencia en Guadalajara”, tesis de doctorado, Guadalajara, CIESAS, 2004.
- Valenzuela, José Manuel, “V. Tijuana: la recepción audiovisual en la frontera”, en García Canclini, Néstor, *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- Wortan, Ana, “Viejas y nuevas significaciones del cine en Argentina”, en Sunkel, Guillermo, *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, pp. 342-363, 2006.
- Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, México, Universidad Veracruzana, 1994.

Entrevistas

- Carlos, Tijuana, Baja California, 6 de marzo de 2010.
- Edgar, Tijuana, Baja California, 14 de marzo de 2010.
- Edith, Tijuana, Baja California, 15 de marzo de 2010.
- Eduardo, Tijuana, Baja California, 12 de marzo de 2010.
- Gabriela, Tijuana, Baja California, 19 de marzo de 2010.
- Guillermo, Tijuana, Baja California, 9 de marzo de 2010.
- Mario, Tijuana, Baja California, 11 de marzo de 2010.
- Roberto, Tijuana, Baja California, 14 de marzo de 2010.

**II. Cine y regiones:
representaciones fílmicas
de la Revolución Mexicana**

El campo y los campesinos en los inicios del cine mexicano 1896-1929

Ricardo Pérez Montfort

Nuestra raza, nuestro país de indios, criollos y mestizos, no sabe de sentimentalismos hechos de cartón; sólo sabe de dramas contruidos con piedra y sangre...

Adolfo Best Maugard

Los grandes contrastes nacionales y la búsqueda de la especificidad mexicana

Desde las primeras tomas cinematográficas que se realizaron en México hacia finales del siglo XIX hasta la mal llamada “época de oro”, el campo y los campesinos pudieron verse en la pantalla grande como elementos que contribuyeron de manera fehaciente a la creación de una imagen nacionalista mexicana. Si bien en un principio esta imagen combinaba asuntos tan disímbolos como edificios coloniales o selvas tropicales, junto con infraestructuras portuarias y ferroviarias, personalidades y clases asociadas con el poder político y económico, así como celebraciones, tradiciones y ritos urbanos y rurales, no cabe duda que el mundo campesino logró colarse desde sus inicios por las

primeras lentes que intentaron atrapar la realidad mexicana en movimiento.

A partir de la aparición de las primeras fotografías en el territorio nacional, medio siglo antes de la llegada del cine, este mundo rural con su gran diversidad de habitantes y geografías, ya había llamado la atención de los aficionados y profesionales de la alquimia fotográfica, de la misma manera como había sucedido entre los ilustradores y artistas a lo largo del siglo XIX. En las tomas del paisaje y el entorno, así como en las tarjetas de visita, en retratos personales o de costumbres, en las representaciones de artistas nacionales, pero particularmente en los registros de los viajeros y los primeros turistas, el universo campesino mexicano parecía ser el recurso clásico que daba la nota de la especificidad local. Eran los extensos horizontes, los hombres y las mujeres del campo, especialmente los indígenas y los mestizos, inmersos en sus *habitats* naturales y realizando sus labores cotidianas, los temas que marcaban las diferencias entre México y los demás países del orbe. Cierto que en las ciudades podía concentrarse mucho de lo que eventualmente se identificó como lo propiamente mexicano, sin embargo fueron sobre todo las costumbres llamadas “autóctonas” y los atuendos “típicos”, así como los paisajes extensos y abiertos, con sus fondos de montañas, sus lagos, sus llanos y sus cielos, los que finalmente se reconocieron como los recursos definitorios de la “mexicanidad”.³¹⁰

310 *vid* García Barragán, Elisa, “El imaginario de la revolución mexicana. Punto de partida para una iconografía nacionalista”, en Colom González, Francisco, *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Ed. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2005, pp. 1227-1243. También: Pérez Montfort, Ricardo, “Folklore e identidad. Reflexiones sobre una herencia nacionalista en América Latina”, en *Avatares del Nacionalismo Cultural. Cinco ensayos*. Centro de

Los primeros aparatos cinematográficos arribados a estas orillas del Atlántico repitieron lo que ya habían hecho las cámaras de foto fija, los lápices y los pinceles varios lustros atrás: buscaron aquellos elementos que les resultaban distintos o “exóticos” y los reprodujeron para el disfrute de un público que pretendía asombrarse ante la diferencia y la novedad. Ciertamente es que dicho público se distinguía por formar parte de una civilización occidental que tendía a abandonar el campo y a concentrarse en los espacios urbanos, y el simple hecho de presentarle ciertos elementos indígenas o tradicionales mexicanos bien podría parecerle digno de asombro. Sin embargo hay que tomar en cuenta que las propias ciudades grandes y pequeñas de México todavía se vinculaban muy estrechamente con la vida campirana, por lo que aquel exotismo estaba más destinado a un público extranjero que a uno nacional.

En materia cinematográfica llamaba la atención que muy a pesar de los afanes por mostrar una nación que estaba saliendo de la precariedad económica y que se encaminaba a una modernidad representada por el cosmopolitanismo y el progreso, el campo y los campesinos eran más muestra de lo primero que de lo segundo. En las pocas vistas que se conservan de aquellos primeros momentos de cine documental, entre desfiles y cotidianidades de la ciudad de México, es posible ver una sociedad muy contrastada con fuertes reminiscencias campiranas. A través de las indumentarias “rancheras”, es decir de grandes sombreros de palma o fieltro, rebozos, camisas y pantalones de manta, vestidos de percal, zarapes y huaraches, se acusaba la presencia indiscutible del campo en la ciudad.

Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos y CIESAS, 2000, pp. 15-34.

Pero también es cierto que las levitas, los bombines, los carretes y los vestidos de *soiree* estaban muy presentes en la sociedad que retrata el cine. Algunos documentos cinematográficos del porfiriato tardío incluso tuvieron como tema central ese mundo campesino e indígena incursionando en las esferas urbanas. Tal es el caso de *Amansador de caballos*, *Desayuno de indios al pie del árbol de la Noche Triste*, *El paseo por el Canal de la Viga*, o incluso el *Desfile de Rurales* o *Salida de Misa de 12*, que los representantes franceses de los Hermanos Lumière, Gabriel Vvère y Ferdinand Bon Bernard, así como los primeros productores y cineastas mexicanos, Enrique Rosas, Salvador Toscano y los Hermanos Alva, presentaron a un público que poco a poco empezó a gastar sus tiempos de distracción y ocio en ir al cine.³¹¹

Aunque para 1900 ya existían poco más de veinte sitios en la ciudad de México a dónde ir a sentarse y mirar las vistas cinematográficas, los propios cineastas convirtieron su oficio en ambulante y recorrieron buena parte del interior de la República. De esa manera el cine llegó al campo, principalmente alrededor de las grandes haciendas, y a los pequeños y medianos poblados. La cotidianidad del interior del país fue rota ocasionalmente por la presencia de este moderno invento que muchas veces mostró el atractivo bullicio de las ciudades pero que también retrató lo mismo que se podía ver a simple vista en el campo mexicano: la riqueza concentrada en pocas manos y mucha miseria. Lo que generalmente se retrataba eran las grandes haciendas y los hacendados. De vez en cuando, sin embargo, se incorporaba a los campesinos y sus quehace-

311 De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ed. Trillas, México, 1988, pp. 38

res cotidianos o sus trabajos, en el repertorio de los incipientes cineastas ambulantes.

Pero al contemplar ese campo en aquellas primeras vistas se reiteraba la presencia de elementos distintivos como magueyes, nopales, maizales, y sobre todo la vida miserable de los campesinos-indígenas. El afán noticioso se orientaba a documentar aquellos asuntos que rompían con la cotidianidad. Así se empezaron a retratar algunas tradiciones y costumbres, como el baile del jarabe, la fiesta brava o los desfiles, lo mismo que algunas tragedias como la inundación de Guanajuato de 1905 o el gran temblor del centro-sur del país durante el calamitoso año de 1907.³¹²

En 1908, por ejemplo, los Hermanos Alva documentaron ampliamente los festejos de las celebraciones patrias en Morelia. Si bien las imágenes mostraban una ciudad bastante bien equipada con edificios coloniales, parques y avenidas, la concurrencia a dichas fiestas era clarísima evidencia de una sociedad severamente dividida. El documental descubría un sector muy pequeño de la sociedad orgullosamente bien vestido que encaramado en un automóvil entraba y salía de cuadro, mientras que cientos de individuos pobremente ataviados con sus grandes sombreros y sus calzones de manta dudaban a la hora de orientar su mirada hacia la cámara o hacia aquellos que acababan de abandonar el sitio. En esa cinta hay un momento en que un jovencito pobre, descalzo y moreno, con su sombrero de palma y su ropa hecha girones, se asoma a la cámara echando un vistazo al centro de la lente. El espectador apenas alcanza a atisbar sus ojos hambrientos,

312 De los Reyes, Aurelio, op. cit., p. 30. Y Miquel, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2005, pp.115-121.

justo en el instante en que un personaje de levita y sombrero *borsalino* lo jalonea para retirarlo del encuadre.³¹³

Ese momento podría representar tanto las intenciones del porfiriato tardío de no querer mostrar la miseria de la gran mayoría de los campesinos e indígenas habitantes del territorio nacional, como la propia voluntad de los cineastas de sólo querer documentar aquello que desarticulaba la aburrida cotidianidad de la vida provinciana.

Por más que se intentara obviar, el mundo rural invadía prácticamente toda referencia a la realidad mexicana de principios de siglo XX, y por lo tanto se colaba con la mayor naturalidad en los monóculos de las cámaras. Así sucedió también en las famosas tomas de las Fiestas del Centenario de la Independencia, que hicieron famosas tanto los Hermanos Alva como Salvador Toscano. Por más que los objetivos estuvieran puestos en los carros alegóricos, en las notables figuras de los mandamases octogenarios o en los monumentos inaugurados y proyectados, el campo y los campesinos que acudieron a tales fiestas quedaron registrados con sus atuendos rancheros, sus anónimas presencias y sus agudas miserias. Entre un público más o menos homogéneo, representante de la sociedad urbana del momento, no faltaba la mujer enrebozada, el niño descalzo o el personaje con sombrero de palma, camisa y calzón de manta, cubierto a veces por un sarape o una cobija deshilachada. Se trataba pues de una sociedad y un país que vivían en una desigualdad tan evidente que no tardaría en confrontarse y derivar hacia la violencia y la tragedia. El campo agónico y los campesinos

313 Véase: “Fiestas patrias en Morelia” de los Hermanos Alva (1908) en *Michoacán*, selección curaduría y notas de Ricardo Pérez Montfort en la colección de “Imágenes de México” de la Filmoteca de la UNAM, 2006.

miserables estaban ahí por más que se intentara mostrar lo contrario.

El cine y la revolución popular

La Revolución Mexicana irrumpió en el quehacer cinematográfico de manera puntual mostrando otra faceta del campo y el campesinado que contrastó notablemente con la que había aparecido unos años antes. No fueron pocos los registros de las batallas y de los hombres armados que revelaban cómo las llanuras y los montes se poblaban de movilizaciones militares, entre explosiones y marejadas de infanterías y caballerías. Ya fueran puestas en escena especialmente confeccionadas para el camarógrafo o tomas con evidentes muestras de combates “rea-les”, la violencia militar se convirtió en la dimensión noticiosa de aquellas vistas. En ellas se podían ver los campesinos de carrillera y fusil o los rancheros a caballo, igualmente armados apenas, luchando contra un ejército federal enemigo, uniformado y bien pertrechado. Las tomas de trenes seguidos por multitudes populares, los planos largos de mujeres con rebozo y hombres sombrerudos, con carabina y sarape, que avanzaban a pie entre los campos polvosos, o entre los desfiles militares que entraban y salían por las principales calles de las ciudades de provincia o por la propia ciudad de México, dejaban ver invariablemente a aquellos habitantes campiranos de muchas regiones de este país que tomaron las armas para participar en esa revolución.

La presencia de los campesinos en el proceso revolucionario está claramente documentada en el cine noticioso de aquellos años, que si bien pretendió registrar los acontecimientos militares y políticos más relevantes del momento también logró mostrar cómo la vida rural y ur-

bana se vio brutalmente conmocionada. Los documentales del campo revolucionario destacan durante este período, que va de 1910 a principios de los años 20. Las imágenes filmadas una vez más por los Hermanos Alva, en los campos conmovidos por la guerra, o por Jesús H. Abitia y Salvador Toscano, tan sólo para mencionar a los tres más conocidos, permitieron que la Revolución quedara ampliamente registrada en el celuloide. Gracias a su tenacidad y a su oficio, que poco a poco empezó a ser más y más valorado por los propios revolucionarios, los documentalistas fueron testigos de primera mano de muchos de los momentos que ahora se identifican como “históricos” en la historiografía oficial de la Revolución Mexicana. Si bien muchos de estos documentales tienen un claro afán justificador y reivindicador del poderoso en turno, no pocos muestran las terribles realidades vividas durante ese par de lustros de violencia y destrucción.

Otra vez los magueyes, los nopales y los maizales, entre horizontes montañosos y cielos claros, dan la nota visual, pero ahora se ven arrasados por las explosiones y los galopes de los caballos, por los propios hombres y mujeres armados disparando sus fusiles o atrincherados. La violencia en el campo también fue retratada en su dimensión cruel y trágica al mostrar terrenos sembrados de muertos o personajes colgados de los postes de luz o de árboles frondosos. Los contrastes entre los distintos sectores sociales que participaron en la Revolución fueron menos notorios que los que se vieron durante el porfiriato tardío; sin embargo no se habían diluido del todo. La miseria fue mucho más evidente entre mujeres y niños que entre hombres armados. Estos últimos mostraron una aparente uniformidad otorgada por las armas, las carrilleras cruzadas y los sombreros. Una especie de uniforme revolucionario se convertirá en referencia obligada del campesino

mexicano en guerra. Sin embargo sus compañeras y sus vástagos evidenciaban los estragos del hambre, la insalubridad y la pobreza. El mundo del campo y el campesino violentados por la guerra y la miseria quedó ampliamente registrado en el cine documental de la Revolución.³¹⁴

Son célebres las imágenes de los zapatistas de calzón blanco y sombrero de palma que luchan contra los federales lanzándoles piedras desde un matorral atrincherados. Estos hombres del campo sureño representaron en la imagen a un ejército pobre que luchaba contra un poder usurpador y anquilosado. Eran los ejércitos pequeños del Sur que se distinguían por sus sombreros grandes, sus camisas y pantalones de manta, sus huaraches, y su muy escaso armamento, que contrastaban con los uniformes grises de quepí, camisa y pantalón del mismo color gris, cinturón, pistola, rifle y botas, características de las fuerzas federales. Eran los indígenas campesinos reivindicando su derecho a la tierra y a la justicia social. Si bien las tomas de estas acciones bélicas en el mundo rural de Morelos o Puebla son contadas, lo cierto es que poco a poco se convirtieron en imágenes emblemáticas de la propia Revolución.³¹⁵

314 Miquel, Ángel; Zuzana M. Pick y Eduardo de la Vega, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de Morelos, México, 2004.

315 Véase el muy socorrido documental *Memorias de un Mexicano* que realizara Carmen Toscano de Moreno Sánchez, con materiales recopilados y producidos por su padre Salvador Toscano, en 1950, y el Vol. II de la serie *La vida en México en el siglo XX* que contiene los documentales: *Y vino el remolino (1911-1915)* de Manuel González Casanova y *Se está volviendo gobierno (1916-1920)* de Miguel Barbachano, UNAM, 2006. También se pueden consultar los magníficos materiales de la serie *Héroes anónimos. Los que hacen la Historia*, realizada por Juan Ramón Aupart Cisneros, s/e 2005-2009.

Si se busca entre las multitudes que aparecen en estos materiales documentales no es difícil encontrar a estos hombres y mujeres del campo mexicano con sus clásicos atuendos rancheros en circunstancias excepcionales de insurgencia. Sus vestimentas campesinas sencillas se muestran bajo las carrilleras cruzadas, acompañados por un 30-30, una pistola o un caballo. Aparecen claramente entre los zapatistas que escoltan a Francisco I. Madero en su visita a Cuernavaca en 1911, entre los rebeldes villistas que apoyaron las acciones contra Pascual Orozco o a la par misma de Francisco Villa y Emiliano Zapata desfilando por el Paseo de la Reforma en 1914. Son esos mismos campesinos los que en las imágenes en movimiento pueden aparecer ayudando a subir los pertrechos de guerra a los convoyes; también son campesinos armados los que acampan en las inmediaciones de las haciendas tomadas o los que protagonizan las acciones de guerra capturadas por el celuloide.



Zapata y Villa.

Son bastante conocidas las circunstancias en que Francisco Villa aprovechó el cine documental para promover su personalidad y su causa entre el público norteamericano a través de sus contratos con la Mutual Film Co.³¹⁶ Sin embargo su propio origen campesino y su lealtad a las causas populares de la Revolución finalmente lo alejaron de ser él mismo una “estrella” de cine para seguir siendo una figura capital revolucionaria, y en gran medida una referencia mítica en el mundo rural norteño mexicano. No en vano Emiliano Zapata, la otra gran figura popular de la Revolución Mexicana, también acusó su origen campesino sureño, convirtiéndose rápidamente en símbolo de las causas agrarias nacionales. Tanto Villa como Zapata representaron la vertiente rural de la revuelta popular y contribuyeron con mucho a la dotación de un contenido campesino a las demandas revolucionarias. Los dos fueron vistos como líderes surgidos del campo y por lo tanto como netos representantes del universo campesino mexicano levantado en armas durante esos años que van de 1910 a 1920. A la hora de hacer el recuento fílmico del proceso revolucionario, cuando se ven campesinos en pantalla por lo general se identifican con el villismo o el zapatismo. Una excepción podrían ser los indígenas que formaron parte de las tropas constitucionalistas al mando de Álvaro Obregón. Los mayos y los yaquis, claramente identificados por sus arcos y flechas, su cabello negro atado con una gruesa cinta en la frente, y su atuendo particular de calzón de manta y camisa florida pueden verse en

316 De los Reyes, Aurelio, *Con Villa en México, Testimonio de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, UNAM, 1985. Y De Orellana, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana (1911-1917)*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1991.

algunas tomas realizadas por Jesús H. Abitia hacia 1913 y 1914.³¹⁷

El cine documental de la Revolución, al igual que la fotografía, dejó una impronta en la propia imagen del campesino en armas que apuntaló la creación de un estereotipo revolucionario mexicano. En dicho estereotipo los líderes populares, tanto zapatistas como villistas, sirvieron de modelos reinterpretados para entrar de lleno a un proceso de falsificación y simulación. El nacionalismo cultural emergente a lo largo del período posrevolucionario, junto con la aparición de nuevos medios de comunicación masiva, sirvieron de aliados en la justificación política de quienes asumieron el poder durante los años 20 y 30. La demagogia y el discurso en torno del campo y sus demandas contribuyeron al armado de ese estereotipo que no tardó en transformarse en el lugar común de lo que se identificaba como propio, de aquello que contribuía fehacientemente a definir al mexicano.³¹⁸

Pero no hay que olvidar que ese mismo cine documental que retrató a los campesinos armados y a sus líderes durante la segunda década del siglo XX fue referencia fundamental para los quehaceres cinematográficos de ficción de los años siguientes. Su dimensión testimonial quedó como evidencia de la movilización campesina vivida durante aquel decenio de violencia y transformación. Si bien en un principio su recreación cinematográfica acusó pretensiones de realismo semi-documental, las in-

317 Miquel, Ángel, Zuzana M. Pick y Eduardo de la Vega, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de Morelos, México, 2004.

318 Un estudio particular sobre el estereotipo revolucionario puede consultarse en mi libro *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2ª Ed. CIESAS-CIDEHM, México, 2002, pp. 149-170.

fluencias literarias, la construcción de estereotipos culturales y el interés comercial no tardaron en distorsionar las representaciones de estos campesinos armados que fueron actores principalísimos del proceso revolucionario.

Las primeras ficciones nacionalistas y el campo

El cine mexicano de ficción tuvo un primer impulso coincidente con los años finales de la Revolución y los primeros de la década de los años 20. Como ya han señalado los más destacados historiadores del séptimo arte en México, Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y Eduardo de la Vega, el despegue inicial del cine de ficción mexicano estuvo ligado a dos circunstancias que podrían resumirse de la siguiente manera: por un lado la disminución de la producción en el Viejo Continente dado el estallido de la primera guerra mundial en Europa; y por otro la emergencia del cine hollywoodense. Esto último permitió que algunos de los insumos necesarios para la producción nacional fueran un tanto más accesibles para los productores mexicanos, mientras que la competencia con la producción europea disminuía considerablemente.³¹⁹ Llama la atención la gran cantidad de películas de ficción que se realizaron en los años que van de 1917 a 1922. En total fueron cerca de 70 filmes de

319 De los Reyes, Aurelio *Medio Siglo del Cine Mexicano (1896-1947)*, Ed. Trillas, México, 1987; García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Ed. ERA, México, 1969; y *México visto por el cine extranjero*, Ed. ERA y Universidad de Guadalajara, México, 1987; Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ed. ERA, México, 1968; y De la Vega, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana: Perfil Histórico-Social*, Universidad de Guadalajara, México, 1991.

argumento en los cuales el tema campesino no pudo faltar.³²⁰

Las referencias a los campesinos y al campo mexicano en este cine de argumento se hicieron fundamentalmente a través de las miradas y las ideas de realizadores y productores nacionales que claramente pertenecían a sectores de clase media alta o de plano a la aristocracia venida a menos. Muchos de ellos conocían la literatura costumbrista decimonónica mexicana y por ello no era raro que las cintas mostraran sobre todo una idea un tanto trasnochada del campo, en contraposición a lo que podría esperarse dada la reciente experiencia revolucionaria y posrevolucionaria en que se filmaron.

El paisaje y los “tipos” mexicanos se convirtieron en temas centrales de películas como *Triste crepúsculo* (1917) de Manuel de la Bandera, *La barranca trágica* y *El eco del abismo* (1917) de Santiago J. Sierra, o *El caporal* (1920) de Miguel Contreras Torres. La huella literaria fue evidente en *La Llagu* (1919) de Luis G. Peredo y en *El Zarco y los plateados* (1920) de José Manuel Ramos. La primera tomó como punto de partida una novela de Federico Gamboa y la segunda se basó en la clásica pieza de Ignacio Manuel Altamirano. Sobre todo esta segunda remitía a un campo decimonónico en el que los héroes y las heroínas pertenecían a un medio social bastante acomodado, por cierto no muy ligado al trabajo campesino y sí más al bandidaje y a la intriga. Sin embargo en estas películas es justo suponer que los retratos de campesinos o del mundo rural estuvieran más cerca de un afán por divulgar la belleza paisajista y el pintoresquismo de sus habitantes que las imágenes documentales realistas.

320 De los Reyes, op. cit., pp. 58-94.

Tal vez la película más conocida de esa época, *El Automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas, trató de salirse de esa dinámica costumbrista al narrar en un *serial* de 12 episodios las aventuras y desmanes de aquella famosa banda de rateros que asoló la ciudad de México en 1915. Además de la impactante escena final tomada del material documental filmado durante el fusilamiento “real” de los malhechores, llama la atención el retrato de una ciudad rodeada por llanuras campestres y el propio origen humilde y campesino de algunos de los miembros de dicha banda. Cuando Rosas reconstruyó los momentos en que la autoridad captura a uno de los maleantes en su propia casa en algún lugar de la provincia mexicana, no escatimó en mostrar las condiciones miserables, los jacales y la pobreza en que vivían los familiares del susodicho. Sin embargo, esa sería una clara excepción que difícilmente podría caber en la corriente nacionalista del cine de ficción del momento.



El automóvil gris (Enrique Rosas 1919).

Además del espíritu decimonónico que pudo impregnar estas cintas hubo otra intención que estuvo presente entre los productores, realizadores y artistas de ese primer impulso que bien podría calificarse de nacionalismo romántico o de “costumbrismo realista”, como lo ha planteado Aurelio de los Reyes. Se trató de una clara influencia del nacionalismo revolucionario emergente, aunque fuera sólo de palabra y sentimiento, con evidentes muestras antiyankees, dadas las constantes representaciones tendenciosas norteamericanas que denostaban a ese México violento y revolucionario en las producciones de Hollywood.

En efecto, a principios de los años 20 el tratamiento estéreo-típico en la producción cinematográfica mexicana tuvo una connotación de fuerte rechazo hacia lo norteamericano, con apreciaciones que hacían énfasis en la autenticidad del mundo campesino y de las haciendas nacionales, pero también con cierta identificación de una oposición entre lo rico y lo pobre, entre el lujo universal y la precariedad local. La argumentación de los críticos llegaba incluso a generalizaciones que rayaban en lo absurdo. Por ejemplo, en una reseña de la película *En la hacienda*, de los Estudios Camus en 1922, cuya temática incluía los clásicos escenarios mexicanos de nopales, jacales y artesanías con sus charros, sus inditos y sus chinas, se afirmaba lo siguiente:

...Comparando nuestra producción nacional, con la extranjera, particularmente la norteamericana, es innegable nuestra superioridad artística... En el teatro cinematográfico norteamericano todo sucede en palacios lujosos, y los tipos, falsos, afectados, artificiosos de una absurda ingenuidad carecen de contextura humana, de vitalidad de carácter... Nuestra producción nacional, hasta este momento, dicho sea en

buena hora, busca sus argumentos en la realidad que todos vivimos, más frecuentemente triste, dolorosa y mísera que lujosa y cómoda... Lo fundamental del valor artístico de nuestra producción, es la exactitud de los ambientes, su realidad humana y viva, y sobre todo su textura de los caracteres, que tienen alma, temperamento y vida propia... Esto es lo que pinta, refleja, estudia y analiza nuestro teatro cinematográfico: las modalidades de nuestra idiosincrasia, como tipo, como pueblo, como raza...³²¹

La cinta *En la hacienda* sería un claro antecedente de los melodramas rancheros que tanto éxito tendrían durante la siguiente década. Descontando las referencias a las canciones mexicanistas, ya que se trataba de cine mudo, la confrontación entre un peón y un hacendado por el amor de una ranchera guapa sería la línea argumental de prácticamente todas estas cintas. La idealización del campo se resumía en la siguiente descripción que apareció en un “Guión de película de tema campesino” registrado en 1921. El autor desconocido de dicho guión describía las primeras imágenes que debían aparecer en pantalla de la siguiente manera:

La silueta del Ixtlalxíhuatl (sic) bañada en los primeros fulgores de la mañana resplandecía como una Esfinge de diamante o como un inmenso cadáver cristalizado en ese tibio amanecer del mes de junio que era todo un poema de vida y de alegría...

Sí, era ofrenda de vida el olor de la tierra mojada, el perfume de los mirtos y de los rosales y el cintilar de las gotas sobre las verdes hojas y sobre el verde musgo terciopelo de los techos...

En tanto frente a la casa de don Antonio Romero, hombres y mujeres de la peonada se apresuraban a saludar al amo y a ofertarle ya la cocona gorda y bien emplumada, el

321 *Cosmos. Magazine Mensual*, México, febrero de 1922.

gallo bálíque o los canastotes de flores y de frutos, y diez o doce amigos de confianza, mientras abría la puerta de la casa, donde seguro les esperaba un magnífico almuerzo, cantaban acompañado de guitarras: *Despierta, Toño, despierta...*³²²

En la mayoría de estas cintas dedicadas al mundo rural mexicano ya se tenían presentes muchos de los elementos que definirían una idea bastante elemental y transparente del campo y los campesinos del cine ranchero mexicano. La construcción del estereotipo cultural nacionalista mexicano estaba empezando a cuajar.³²³

Sin pretender profundizar en el proceso particular del origen y el auge de los estereotipos, vale por lo menos dejar claro que, para aquellos años posrevolucionarios, éstos fueron producto de una combinación de recursos del nacionalismo cultural empleados tanto por los gobiernos posrevolucionarios como por ciertos sectores específicos de la sociedad mexicana. Como herencia de una corriente introspectiva revitalizada por el proceso revolucionario, mezclada con una visión profundamente conservadora de lo que sucedía en el país durante los años 20 y 30 se consolidaron estos estereotipos “mexicanistas”. El conservadurismo de corte nacionalista se cargaba de nostalgias campiranas muy ligadas al folclorismo y a ciertos valores auto-afirmativos, que reivindicaban las jerarquías sociales, la fe católica, el imperio del macho y la humildad

322 AGN, Propiedad Artística y Literaria, Vol. 352, Exp. 14965.

323 La construcción de los estereotipos nacionales y regionales a lo largo de la primera mitad del siglo XX la he abordado en tres libros: *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2ª ed CIESAS-CIDEHM, México, 2002; *Avatares del Nacionalismo Cultural. Cinco ensayos*, CIESAS-CIDEHM, México, 2000; y *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, CIESAS, México, 2007.

de la mujer. El peso de las tradiciones representadas en las rígidas estructuras familiares y eclesiásticas por una parte, y en las suertes de caballerangos y bailes rancheros que reinaban en las actividades cotidianas, por otra. Así como la organización y elaboración de atuendos, fiestas y ritos de corte indígenas unos y de raigambre mestiza otros, dejaba muy poco espacio para la reivindicación del trabajo o la propia producción de la vida campesina. Las características tradicionalistas y folclóricas se fueron refinando y estilizando gracias al constante recreo que de ellas mismas se hicieron en los eventos y efemérides oficialistas y educativas. Su insistente explotación en los medios de comunicación masiva emergentes contribuyó de manera puntual a su consolidación.

Las llamadas “figuras representativas del folclore nacional” se constituyeron con lo que tanto las autoridades culturales del país, como estos sectores conservadores y los incipientes medios de comunicación masiva, creyeron que era la conjunción de los valores identitarios populares de un país entero. A través de atuendos como el del charro y la china poblana, actitudes como la fanfarronería del machismo ranchero o la humildad y la obediencia recelosa del indito y de las mujeres, de estilos musicales como el del mariachi y de bailes como el “jarabe tapatío”, se fueron consolidando las “invenciones” de un país y de sus habitantes. “El mexicanismo –decía un autor de aquel momento– está en lo esencialmente pintoresco de nuestras costumbres, en la verdadera fuerza de expresión del lenguaje popular; en el espíritu, mezcla de resignación y de fanfarronería, de la raza”.³²⁴ Estas invenciones de un

324 Ramírez de Aguilar, Fernando, alias Jacobo Dalevuelta, *Estampas de México*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1930, prólogo de El Abate Benigno, p.VI.

México típico entre popular y aristocrático, muy pronto se convirtieron en artículo favorito de consumo y exportación. Sus espacios naturales eran las haciendas y los ambientes rurales en los que destacaba más la fiesta o la competencia que el trabajo. Así el campo mexicano empezó a identificarse sobre todo con esa fiesta mexicana realizada en una “arcadia bucólica” que parecía encontrarse en los brumosos territorios de las nostalgias del Bajío o de Jalisco, o a los pies de los volcanes en la altiplanicie mexicana. Así se constituyendo una geografía imaginaria que sería el escenario clásico del rancho o la hacienda, y el *hábitat* natural del ranchero y la china.³²⁵

A pesar de que el mundo urbano también crearía sus propios estereotipos particulares desde tiempos anteriores a los años 20 –como “el peladito” o la prostituta “pobre pero honrada”– fue principalmente la vida cultural de la ciudad de México la sancionadora de los “valores nacionales”, sobre todo de aquellos con los que pretendía asociar al pueblo con la provincia, y a la cultura nacional con el campo y el campesino. El “indito mexicano”, por ejemplo, fue más una versión imaginaria y urbana de los pobladores autóctonos del valle de México y sus alrededores, que un retrato imposible de aquel ente totalizador conocido como “el habitante originario de la nación”. Su manera de hablar característica y su forma de vestir con manta blanca, huaraches, sombrero de palma y ocasionalmente un sarape, fue recreada a partir de elementos teatrales y “artísticos” explotados principalmente por las

325 Pérez Montfort, Ricardo, “La invención del México típico. La ciudad de los charros y las chinas poblanas”, en *Juntos y medio revueltos, La ciudad de México durante el sexenio de Lázaro Cárdenas y otros ensayos*, Ed. Sociedad Nacional de Estudios Regionales/ Unidad Obrera y Socialista/ Frente del Pueblo/ Colección Sábado Distrito Federal, México, 2000.

“élites intelectuales” y algunos sectores populares de la ciudad de México. Algo parecido sucedió con los rancheros que finalmente terminaron representados por los charros y los chinos en prácticamente todas las fiestas oficiales o kermesses escolares.

A la capital también arribaron los primeros mariachis, procedentes del estado de Jalisco, que por circunstancias varias pronto se convirtieron en el “símbolo musical de México”. Y simplificando un tanto ese proceso, lo mismo sucedió con el “jarabe tapatío” que no fue sino hasta que la bailarina rusa Ana Pavlova lo aprendió de Eva Pérez – una partiquina jalisciense vecindada en la ciudad de México– que se convirtió en “baile mexicano” por excelencia.³²⁶

Algo parecido sucedió con los atuendos y las actitudes de esa “mexicanidad” que poco a poco se convirtieron en categorías culturales omniabarcadoras. Los “charros” y las “chinas poblanas”, bailando el “jarabe tapatío” a la menor provocación, se asumieron como “representantes típicos de México”, tanto para nacionales como para visitantes. Gracias a la insistencia de las autoridades educativas, y también al teatro popular y a la prensa, a la radio y al cine, una gran cantidad de mexicanos se fueron identificando cada vez más con estos estereotipos, hasta convertirse en los estereotipos culturales representativos de todo el país, en las “figuras nacionales” por excelencia, portavoces de “lo mexicano”, sobre todo para un público amplio ajeno a los ambientes académicos, que, por cierto,

326 Flores y Escalante Jesús y Pablo Dueñas, *Cirilo Marmolejo. Historia del Mariachi en la Ciudad de México*, México, AMEF, A.C., 1994; y Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979.

también se encontraban discutiendo sobre dicho tema y sus derivaciones.³²⁷

La creación de los estereotipos culturales

Establecidos en la ciudad de México, tanto los nuevos gobiernos como los representantes de las antiguas élites estuvieron de acuerdo en que el cuadro “mexicano” por antonomasia era el charro con su china bailando el jarabe y que su entorno era la totalidad de la provincia mexicana. Ciertamente había otros tipos genuinamente mexicanos, como “la tehuana” o “el jarocho” que bailaban otros sones y tenían otros atuendos muy vistosos; pero la “mexicanidad” radicaba principalmente en el cuadro aquel del jarabe tapatío.

327 Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, CIESAS, México, 2007; y especialmente en “Muralismo y Nacionalismo Popular 1920-1940”, en *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo*, Antiguo Colegio de San Ildefonso/ CONACULTA, México, 1999, pp. 173-206.



El jarabe tapatío (Gabriel Veyre, 1896).

En los años 40 en un libro enciclopédico multinacional ilustrado titulado *El Mundo Pintoresco* se daba cuenta claramente de la consolidación de este cuadro estereotípico. Bajo una fotografía de Hugo Brehme que presentaba a un charro con una guitarra y a una china sentada en una fuente, se afirmaba de manera categórica: “Muchas coloridas y abigarradas indumentarias típicas encontraremos en este país, pero ningunas más célebres que las de ‘charro’ y ‘china poblana’, que ofrecen una nota alegre y gárrula en todas las fiestas populares”.³²⁸

Tal enunciado se confirmó constantemente en muchas películas mexicanas y extranjeras que trataban de dar la nota de “autenticidad” sobre México. El cuadro típico del charro y su china sirvió de referencia obligada para la

328 W.M. Jackson Inc. Edit., *El Mundo Pintoresco*, Buenos Aires, 1942, p.770.

afirmación de “...esto es el México de a de veras”. Pero justo es decir que este cine le debió mucho al teatro popular de los años 20 y 30, que con el sobrenombre de “teatro de revista” o “tandas” combinaba música con escenificaciones cargadas de símbolos y referencias localistas reivindicativas del México típico o del desde entonces también llamado “Mexican curious”.

Aquellos charros muy trajeados y chinas poblanas sonrientes bailando el jarabe tapatío, entre obreros morenos y campesinos ensarapados atendiendo a los mítines políticos, entre léperos achaplinados y bataclanas autóctonas protagonizando espectáculos “sicalípticos”, entre inditos sombrero rudos y maestras rurales de largas trenzas que cumplían con su deber frente a un telón de fondo plagado de magueyes, nopales, volcanes y cielos de nubes espléndidas, se convirtieron en las síntesis visuales y literarias de “los mexicanos”.

Pero hay que aclarar que en los teatros de revista la presencia del mundo revolucionario no se había quedado atrás, como sí sucedió en el cine de charros y chinas. El campo representado en el escenario seguía agitado por las revueltas y por lo tanto el estereotipo revolucionario, es decir, el del campesino armado, siguió vigente hasta bien entrados los años 30.

Si bien este estereotipo encontró su encarnación, como ya se ha visto, en figuras tan representativas de “lo revolucionario popular” como Francisco Villa o Emiliano Zapata, la pretensión de la síntesis simbólica fue precisamente desligarse de las personalidades concretas y presentar un ente más “universal”, más anónimo, más masivo, con la intención de verse a sí mismo más campesino o ranchero. Aun así los dos revolucionarios citados, al adquirir una dimensión mítica, capaz de absorber la mayoría de las características que conformarían aquel estereotipo –que

en sus representaciones permitieron la conjugación de identidad grupal con identidad nacional— se convirtieron en los símbolos populares de la revolución campesina por excelencia. A ninguno de los dos puede escatimárseles su condición de figuras prototípicas de aquel período y menos de su representatividad de los “campesinos mexicanos”.

Tanto la cultura académica como la popular hicieron de Pancho Villa y de Emiliano Zapata dos pilares del estereotipo del revolucionario mexicano. Personajes centrales de la representación pictórica y de la novelística de la Revolución, los dos adquirieron un espacio privilegiado en los ambientes populares. Los dos capitalizaron la temática del corrido revolucionario, a los dos se les caricaturizó y se les comentó constantemente en la prensa cotidiana; y a los dos se les representó en el cine y en las escenificaciones populares como ejemplos de “líderes campesinos revolucionarios”. Muestras de ello hubo miles, y van desde el “General Zapatón” que apareció en la revista *El país de la metralla* (1913)³²⁹ o el famoso grabado “Tierra y Libertad” de Xavier Guerrero, que se convirtió en el logotipo de *El Machete* en 1923, o el clásico Zapata con su caballo blanco pintado por Diego Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca hacia finales de la década de los años 20.³³⁰ Desde el corto cómico de Mack Sennet *Villa of*

329 De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, INEHRM, México, 1956, p. 123.

330 Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares*, Ed. Domés, México, 1929, p.298; y Pérez Montfort, “La peripecias diplomáticas de un mural o Diego Rivera y la hispanofobia”, en Agustín Sánchez Andrés, Tomás Pérez Vejo y Marco Antonio Landavazo (coords.), *Imágenes e Imaginarios sobre España en México siglos XIX y XX*, Ed. Porrúa-Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ CONACYT, México, 2007, pp. 465-490.

the movies (1917)³³¹ hasta el personaje de Pancho Villa gordo que se albureaba con Cástulo Ombligón, Plutarco Callejuelas y Rodolfo de la Puerta en una pulquería llamada “Las Glorias de Celaya” en la escenificación de la obra *Locura Nacional* de Guz Águila en 1922,³³² los dos personajes entrarán al cine mexicano de los años 30 de la mano de uno de los cineastas más solventes de aquel momento: Fernando de Fuentes.

Pero todavía en el cine mexicano de los años 20 hubo una clara pretensión de mostrar a los campesinos pobres de manera un tanto más pacífica y dócil, con algunas referencias a la mezcla entre los aires indígenas humildes y cierta fanfarronería mestiza. En el campo, según este cine, habitaban los hacendados, los caporales y los rancheros de a caballo, que finalmente fueron los que terminaron por reivindicar la figura del charro como la representativa del campo idealizado mexicano.

El primer cine “ranchero mexicano” mostró interés por los valores regionales mestizos, y los charros y las chinas de aquella geografía imaginaria del Bajío interesaron sobremanera a los productores, quienes empezaron a orientar la producción nacional en ese sentido. Sin embargo también hubo excepciones importantes a la hora de retratar la provincia mexicana del momento. Gabriel García Moreno, por ejemplo, filmó en Orizaba *El tren fantasma* (1927) que dejó entrever un campo ligado al medio ferroviario que poco se asociaba al mundo ranchero y sí mucho al del *western* norteamericano. Y Guillermo *Indio* Calles tocó por primera vez la temática indígena norteña mostrando otra idea del campo, muy distante de las haciendas y los ranchos. Los paisajes agrestes del noroeste

331 García Riera, *México visto...*, p.103

332 De María y Campos, *El teatro de género chico...*, pp. 281-282.

estaban bastante lejos de las abundancias del Bajío o el Sur. De cualquier manera las realizaciones de Calles respondieron al ascendente exotismo mexicanista que ya se explotaba en el medio hollywoodense, al cual él mismo fue muy afecto. En sus filmes *Raza de bronce*, *Sol de gloria* y *El indio yaqui* parecía existir cierta denuncia aunque de pronto no se distanciaba demasiado de una presentación folclórica.³³³

El indigenismo y el campo conservador en el cine

En materia de registro de costumbres indígenas y sobre de apoyo metodológico para la investigación arqueológica e histórica habría que destacar el uso que Manuel Gamio pretendió darle al cine documental en épocas tan tempranas como 1920 a 1925. Siguiendo una vertiente muy innovadora en el quehacer científico antropológico, Gamio fue de los primeros en utilizar el registro cinematográfico para estudiar y divulgar las circunstancias en las que subsistía el mundo indígena en el México posrevolucionario. Ese fue el objeto de sus principales estudios en el del Valle de Teotihuacán y en otras latitudes nacionales.³³⁴ Si bien en el reducido pietaje de su autoría que hoy está disponible se ve un campo mexicano asociado al mundo indígena, ya sea reivindicando su antigua gloria en monumentos prehispánicos como las pirámides de Teotihuacán, Palenque o Chichen Itzá; registrando talentos artesanales a la hora de fabricar un sarape o una pieza de barro; o documentando bailes y ritos; no cabe duda que su intención fue ante todo la de presentar un cuadro

333 Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, Ed. Clío, México, 1996, pp. 46-47.

334 De los Reyes, Aurelio, *Manuel Gamio y el cine*, UNAM, México, 1991.

realista y reivindicativo de los aportes culturales que el mundo indígena prestaba al México de principios del siglo XX. Sus breves cortos sobre las *Fiestas de Chalma* (1922) o *La población del Valle de Teotihuacán* (1923) muestran ese campo mexicano todavía semi-despoblado que arropaba a grupos indígenas muy capaces de ser vistos como enlaces vivos entre el pasado prehispánico de este territorio y el mundo contemporáneo.

No así el cine de Miguel Contreras Torres, a quien ya se mencionó tratando temáticas costumbristas. Sus intereses se orientaron hacia el mundo de clara raigambre hispana, particularmente al ambiente taurino, y por lo tanto, hacia el reino de los caporales y hacendados. En películas como *Oro, sangre y sol* (1923) o *El relicario* (1926) mostró cómo su nacionalismo hacía gala de intereses hispanistas y conservadores, en claro sentido contrario al del indigenismo de Calles o de Gamio. En sus producciones de cine sonoro será más que evidente un nacionalismo que “desborda en el discurso cívico, patrioter, en la tarjeta postal y en el folclorismo barato.”³³⁵

Pero hay que reiterar que a fines de los años 20 el espíritu conservador puso en evidencia el vínculo del cine de charros y rancheros, de hacendados y chinas con un sector específico de la sociedad mexicana. Miguel Contreras Torres tuvo bastante qué decir al respecto.³³⁶

Una buena cantidad de terratenientes afectados por la Revolución se convirtieron miembros de las primeras sociedades de charros fundadas durante aquella década. La primera Asociación Nacional de Charros que se creó en 1921 tuvo entre sus principales integrantes a figuras como Carlos Rincón Gallardo, Ramón Cosío González, Alfredo

335 De los Reyes, Aurelio, op. cit., p. 90.

336 Ibidem, pp. 89-94.

B. Cuéllar, Fernando de la Garza, Crisóforo B. Peralta, Enrique Torres Ovando, todos ellos conocidos terratenientes o miembros de cierta élite cuyas fortunas fueron puestas en peligro –cuando no directamente afectadas– por los gobiernos posrevolucionarios. Algunos miembros de esta asociación combinaban sus labores en las Cámaras de Propietarios Agrícolas con las de la charrería, mientras otros apoyaban clandestinamente a cristeros y a opositores, a la vez que cultivaban el arte del caballo y la mangaña.³³⁷ No en vano algunos nombres relevantes de la charrería también aparecieron como figuras destacadas de diversos movimientos de derecha mexicanos.³³⁸ El epónimo de este grupo fue sin duda Carlos Rincón Gallardo, Conde de Regla y Marqués de Guadalupe, último jefe de rurales del régimen de Porfirio Díaz y después Secretario de Agricultura al servicio del gobierno de Victoriano Huerta.³³⁹

Así, bastante más ligado a la actividad de los conservadores de la Asociación Nacional de Charros que al ambiente revolucionario o populachero de los años 20, el cine mexicano de ficción abordó la temática rural mexi-

337 Rodríguez García, Rubén, *La Cámara Agrícola Nacional Jalisciense*, INEHRM, México, 1990; y Díaz, José y Román Rodríguez, *El movimiento cristero, sociedad y conflicto en los Altos de Jalisco*, Ed. Nueva Imagen y CIS-INAH, México, 1979. También véase la novela *Entre las patas de los caballos* de Luis Rivero del Val, Ed. Diana, México, 1980.

338 De los Reyes, Aurelio, “El nacionalismo en el cine. 1920-1930: Búsqueda de una nueva simbología”, en *El Nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, México, 1986, p. 284 Destacan entre estos miembros de la derecha mexicana los hermanos Sáenz de Sicilia, fundadores del Partido Fascista Mexicano en 1922. Vid José Georgette, *El relevo del caudillo*, México, Ed. UIA-El Caballito, 1982, pp. 62-76.

339 Ballesteros, José Ramón, *Origen y evolución del charro mexicano*, México, Ed. Manuel Porrúa, 1972.

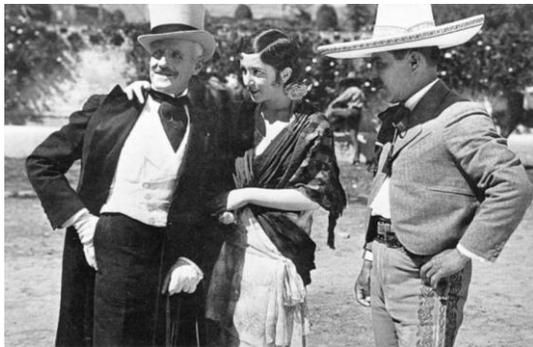
cana a través del charro y de la imagen del campo y los campesinos que estos hacendados y miembros de las clases medias altas pretendieron imponer. Como productores, realizadores y actores, figuras como Alfredo B. Cuéllar, Carlos Rincón Gallardo, Gustavo Sáenz de Sicilia y el propio Miguel Contreras Torres, participaron en la hechura de una buena cantidad de películas que trataban el tema de los charros y la charrería. En esas cintas se pretendía no sólo reivindicar al mexicano frente a las denigrantes cintas norteamericanas como ya se dijo, sino que se buscaba recuperar en imagen y geografía la tradición y las actividades propias de las haciendas porfirianas y de sus guardianes del orden: los hacendados, los caporales y sobre todo los rurales. No en vano el propio traje de charro terminó siendo una mezcla del atuendo del rural con el del hacendado.³⁴⁰

La imagen de aquel campo mexicano en donde todo era armonía y gozo, en donde se festejaba y se vivía sin mayor complicación, bajo la paternal mirada del hacendado, era también una forma de reivindicar el pasado porfirista inmediato. Con el argumento de retratar “nuestras costumbres” y “el alma de nuestro pueblo”, estos cineastas-charros proyectaron aquel estereotipo como una clara síntesis de su propio nacionalismo conservador, aplicándole eventualmente su identificación con un Bajío que sólo parecía existir en su nostalgia. Para ellos la nación-región era la hacienda y sus nacionales-regionales eran el charro y la china poblana. Empezando por películas como *El caporal* (1921) de Miguel Contreras Torres y continuando hasta llegar a *La boda de Rosario* (1929) de Gustavo Sáenz de Sicilia, no sólo actuaron como charros los mismos Contreras Torres y Carlos Rincón Gallardo,

³⁴⁰ Vanderwood, Paul, J. *Los rurales mexicanos*, FCE, México, 1982.

sino que el mensaje de estas cintas exaltaba la vida “tranquila” de las haciendas y el carácter “humanista y generoso” del hacendado hacia sus peones. Sobra decir que el charro era el héroe regional de estos fotodramas que a la manera del *cowboy* vencía el mal con toda clase de acciones, desde las más violentas hasta las más románticas.

Estos primeros cineastas-charros fueron, pues, los pioneros que trazaron el camino que recorrería la comedia ranchera mexicana con sus típicos charros-cantores y sus abnegadas chinas en un campo en donde se disfruta la vida y rara vez se trabaja. Federico Dávalos comentaba que la propia *Boda de Rosario*, filmada en la Hacienda del Cristo, propiedad de Rincón Gallardo, “es una película de un nacionalismo conservador de filiación hispana y católica que exalta las jerarquías y las tradiciones que privaban en la vida de las haciendas. Cuenta una anécdota muy simple: un hacendado mata a un sinvergüenza que intenta deshonrar a su novia, una joven de sociedad; después se casa con ella y son felices”.³⁴¹



La boda de Rosario (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1928).

341 Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, Ed. Clío, México, 1996, pp. 50-51.

Así, identificando al charro y la china como protagonistas principales y a la hacienda como geografía universal, el cine ranchero no tardaría en lograr su glorificación como representante genuino de la mexicanidad. Un campo y unos protagonistas “inventados”, muy lejanos a las miserias y tribulaciones reales del medio rural mexicano de los años posrevolucionarios, se convertirían en los representantes cinematográficos de una nación igualmente “inventada”. El género “ranchero” daba así sus primeros pasos teniendo muy poco que ver con la realidad del campo y los campesinos mexicanos.

Referencias bibliográficas

- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ed. ERA, México, 1968.
- Ballesteros, José Ramón, *Origen y evolución del charro mexicano*, México, Ed. Manuel Porrúa, 1972.
- Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares*, Ed. Domés, México, 1929.
- *Cosmos Magazine Mensual*, México, febrero de 1922.
- Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, UNAM, México, 1979.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, Ed. Clío, México, 1996.
- De la Vega, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana: Perfil histórico-social*, Universidad de Guadalajara, México, 1991.
- De los Reyes, Aurelio, *Con Villa en México. Testimonio de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, UNAM, 1985.
- De los Reyes, Aurelio, “El nacionalismo en el cine, 1920-1930: Búsqueda de una nueva simbología”, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, UNAM, México, 1986.
- De los Reyes, Aurelio, *Manuel Gamio y el cine*, UNAM, México, 1991.
- De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ed. Trillas, México, 1988.
- De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, INEHRM, México, 1956.
- De Orellana, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana (1911-1917)*, Ed. Joaquín Mortíz, México, 1991.

- Díaz, José y Román Rodríguez, *El movimiento cristero, sociedad y conflicto en los Altos de Jalisco*, Ed. Nueva Imagen y CIS-INAH, México, 1979.
- *El Mundo Pintoresco*, W.M. Jackson, Inc. Edit., Buenos Aires, 1942.
- Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas, *Cirilo Marmolejo. Historia del Mariachi en la Ciudad de México*, México, AMEF, A.C., 1994.
- García Barragán, Elisa, “El imaginario de la revolución mexicana. Punto de partida para una iconografía nacionalista”, en Colom González, Francisco, *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Ed. Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2005.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Ed. ERA, México, 1969.
- García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, Ed. ERA-Universidad de Guadalajara, México, 1987.
- José, Georgette, *El relevo del caudillo*, México, Ed. UIA-El Caballito, 1982.
- Miquel, Ángel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2005.
- Miquel, Ángel; Zuzana M. Pick y Eduardo de la Vega, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de Morelos, México, 2004.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Muralismo y Nacionalismo Popular 1920-1940”, en *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo*, Antiguo Colegio de San Ildefonso-CONACULTA, México, 1999, pp. 173-206.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del Nacionalismo Cultural. Cinco ensayos*, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos y CIESAS, 2000.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Juntos y medio revueltos, La ciudad de México durante el sexenio de Lázaro Cárdenas y otros ensayos*, Ed. Sociedad Nacional de Estudios Regionales-Unidad Obrera y Socialista-Frente del Pueblo, Colección Sábado Distrito Federal, México 2000.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2ª Ed. CIESAS-CIDEHM, México, 2002.
- Pérez Montfort, Ricardo *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, CIESAS, México, 2007.
- Ramírez de Aguilar, Fernando (Jacobo Dalevuelta), *Estampas de México*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1930.
- Rivero del Val, Luis, *Entre las patas de los caballos*, Ed. Diana, México, 1980.
- Rodríguez García, Rubén, *La Cámara Agrícola Nacional Jalisciense*, INEHRM, México, 1990.

- Sánchez Andrés, Agustín, Tomás Pérez Vejo y Marco Antonio Landavazo (coords.), *Imágenes e imaginarios sobre España en México, siglos XIX y XX*, Ed. Porrúa-Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-CONACYT, México, 2007.
- Vanderwood, Paul, J., *Los rurales mexicanos*, FCE, México, 1982.

Referencia filmográfica

- Alva Hermanos, “Fiestas patrias en Morelia” (1908), en *Michoacán en Imágenes de México*, Filmoteca de la UNAM, 2006.
- Aupart Cisneros, Juan Ramón, *Héroes anónimos. Los que hacen la Historia*, s/e, 2005-2009.
- Barbachano, Miguel, *Se está volviendo gobierno (1916-1920). La vida en México en el siglo XX*, Vol. II, UNAM, 2006.
- González Casanova, Manuel, *Y vino el remolino (1911-1915), La vida en México en el siglo XX*, Vol. II, UNAM, 2006.
- Toscano de Moreno Sánchez, Carmen, *Memorias de un Mexicano*, 1950.

La Revolución Mexicana en el cine de los años treinta del siglo XX

Alma Delia Zamorano Rojas

La lucha armada representa sufrir y vivir; matar o morir...
Enemigos

Chano Urueta

La Revolución Mexicana, movimiento económico, político, cultural y social que cambió masas, ideolo-gías y conciencias, fue el mito sagrado del cinematógrafo sonoro mexicano de 1930 a 1940, a pesar de que la lucha armada se mostraba como cercanamente peligrosa, pues “el levantamiento armado de 1910, a caballo entre dos épocas, fue la última del siglo XIX y la primera del XX. Democrática y liberal como movimiento de corte decimonónico, fue a la vez el primer gran pronunciamiento popular contemporáneo de hondo contenido social”.³⁴²

Con ella se trató de integrar un régimen social, económico y político, capaz de combinar muy diversos ele-

342 Dudley, Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978, p. 35.

mentos históricos en una sociedad, y capaz de conducir a México a formas de organización más justas y democráticas. Fue por ello que el argumento de la Revolución se trabajó con gran destreza en el cine nacional, pues se convirtió en el testimonio encantado, la mistificación y glamorización de la épica revolucionaria, que encontró en los años 30 una figura nítida y comercial a quien aferrarse: Pancho Villa.

Francisco Villa es la figura más vigorosa de la Revolución porque es su coraje la tragedia del fracasado. Lo que tiene por delante es un combate interminable. La autoridad lo persigue por un delito en defensa de la honra y él necesita defenderse. Pronto aprende a matar, la ocupación eterna de los fuertes y de los pueblos poderosos. Aquella lucha lo hace enamorarse de las armas y verlas como sus principales amigas.³⁴³

Francisco Villa fue en la pantalla cinematográfica: sobre el caballo un centauro. Al manejar las armas, un tirador certero. Maestro de sí mismo acabó por ser jefe de una partida. Se descubrió energías y astucias que le darían dominio de hombres y circunstancias. La justicia social la entendía como cosa sencilla si hubiera un brazo fuerte que la amparara, mientras que el arte militar lo adivinaba, lo traía en las entrañas. Por eso, en un instante de embriaguez de victorias quiso ser el árbitro de los destinos de la Patria por la que tenía veneración, se creyó capaz de hacer pueblos y construir ciudades; de abrir caminos y labran-tíos. Pancho Villa fue el único personaje revolucionario para el que no hubo fronteras, quizá por su enorme sentido humano y por su pintoresca leyenda.

343 Puente, Ramón, *La dictadura, la revolución y sus hombres*, México, Manuel León Sánchez, 1975, p. 57.

...es la historia de un hombre del que se dice que sus métodos de lucha fueron estudiados por Rommel [...], Mao Tse Tung [...] y el subcomandante Marcos [...]; que reclutó a Tom Mix para la revolución mexicana (bastante improbable, pero no imposible), se fotografió al lado de Patton [...], se ligó a María Conesa, la vedette más importante en la historia de México [...]. Un hombre que fue contemporáneo de Lenin, de Freud, de Kafka, de Houdini, de Modigliani, de Gandhi, pero que nunca oyó hablar de ellos, y si lo hizo, porque a veces le leían el periódico, no pareció concederles ninguna importancia porque eran ajenos al territorio que para Villa era todo: una pequeña franja del planeta que va desde las ciudades fronterizas texanas hasta la ciudad de México, que por cierto no le gustaba...³⁴⁴

Y es por esto que el cine –no sólo mexicano– lo mistificó y admiró como el gran Caudillo del Norte. Aunado a él, en la pantalla cinematográfica de los años 30 desfiló el conjunto de hombres desarrapados que vagaban en la “bola” por los ideales o sin ellos, gente del pueblo que idolatraba héroes, figuras que empezaban a dar luz y que como llamas encendidas llamaban a aquellos que no tenían nada, para enfrentarse a los villanos anónimos: los militares “del ejército”.

Es así como se encerró en una quimera primitiva y tremendista el problema central de la Revolución: la obtención del poder, la tenencia de la tierra, y sobre todo, la libertad del pueblo oprimido. La Revolución Mexicana vista a través de la óptica de los inicios del cine sonoro en nuestro país, fue interpretada a la distancia y adoptada en una versión folclórica y popular: La gesta revolucionaria se exhibió en los años 30 con una intención pedagógica.

344 Taibo II, Paco Ignacio, *Pancho Villa. Una biografía narrativa*, México, Planeta, 2006, p. 10.

Asimismo el cine mexicano en esos años, a través de los temas que trató, redondeó un concepto de revolución como una gesta heroica, propia, nacional, un movimiento capaz de levantar masas en todos los sentidos, pues el pueblo mexicano se identificó con su propio yo, persiguió una afinidad y se aferró a una contienda que veía como propia. Así se imitaron ademanes, manifestaciones populares, expresiones, y se rescataron todos aquellos sucesos históricos patrios, de los que el público se sentía integrante, anhelante en la urgencia de lo mexicano.

La Compañía Nacional Productora de Películas cumplió con lo anunciado hace medio año; se harían películas hispanas (¿por qué sólo mexicanas?) que garantizaran el nacimiento de la industria filmica en México y todo marcha bien; se está rodando en los estudios de dicha empresa otra nueva película, *Aguilas frente al sol*, y hay dos más en espera de ser filmadas: *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano y *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Rafael M. Muñoz. Cuando las cuatro primeras producciones estén en el mercado, México comenzará a atraer la atención de los cinematografistas hispanoamericanos y los del norte, ¿Por qué no? Y se admirarán de que México haya descubierto lo del huevo de Colón. Cuidado de que la naciente industria [...] no caiga en un remedo de la cinematografía norteamericana. Hay que aprovechar de ésta todas sus conquistas técnicas y toda su experiencia comercial, pero como el mercado y el comercio de nuestras películas ha de ser muy distinto, conviene tener en cuenta que las producciones han de ser hechas conforme a las exigencias de los públicos [...]. Por eso mismo, las películas que se hagan en México han de procurar huir del modelo norteamericano, pero sin que esto implique caer en la falta de localismo. Hay que hacer, pues, películas que interesen en toda Hispanoamérica, en España, y que por el interés que puedan tener en esos países interesen también en México.

Películas de técnica norteamericana, pero de sustancia latina, y así se podrá aspirar a un amplio mercado...³⁴⁵

Durante los periodos del maximato, el cardenismo y la transición al avilacamachismo, la veneración patriótica y la institucionalización estuvieron a la orden del día, por lo que se trató de rescatar aquellos valores “revolucionarios” para adaptarlos a la realidad nacional y a la conveniencia del gobierno en el poder. Y fue así como la lucha revolucionaria se convirtió en una referencia cultural, quizás la más importante que incidió no sólo en el cine y la literatura, sino en la música y la pintura. Sin embargo, también en más de una ocasión, la lucha fue en el cine mexicano el decorado de dramas y melodramas que idealizaron a los héroes y propusieron una estética en la que nubes, nopales, magueyes y los amoríos entre soldaderas y generales fueron testimonio de la Revolución mal entendida.

La noción que tenemos [de México] ha sido históricamente la conformación de una idea de país donde la visión del mismo ha estado mediada por los valores y formas de interpretar la realidad que la clase en el poder tiene de sí misma, por ejemplo: la idea de lo mexicano, conceptos como inuestra gran herencia cultural, los estereotipos del charro y la china poblana son producto de la imaginación de un sector en el poder, que a toda costa siempre pretendió un orden cultural único y homogéneo, mismo que se fue construyendo durante todo el siglo XX para instaurar la percepción de la identidad nacional [...]. En este contexto se construye un estereotipo del y lo mexicano que nos va a acompañar en todo momento desde distintos puntos de vista. Este estereotipo nos habla de que somos poseedores de un gran pasado

345 Núñez Alonso, Antonio, “Santa. Una joya de la cinematografía nacional”, *El Ilustrado*, 24 de abril de 1932, p. 17.

cultural, de una gran herencia cultural que no sabemos cómo, dónde y en qué se concreta, que no vivimos...³⁴⁶

Así, en 1932 se realizó el primer largometraje sonoro de tema revolucionario: *Revolución* o *La sombra de Pancho Villa*, de Miguel Contreras Torres. En ella predominó un patriotismo en donde se admiraba la lucha armada y se veneró a unos de sus principales héroes: Doroteo Arango.

A lo largo de la historia del cine nacional son muchos los mexicanos revolucionarios que llamaron la atención: Madero; apóstol de la verbigracia; Zapata, el caudillo del sur que pugnaba por la tierra; y Porfirio Díaz, el cruel dictador; pero sólo Pancho Villa se convirtió en mito. Ni Madero, Zapata, Carranza y Obregón, tuvieron la lóbrega y festiva ferocidad del Centauro del Norte desatado de ánimos nacionalistas y patrióticos.³⁴⁷

Revolución fue la primera película sonora realizada por Miguel Contreras Torres y fue una cinta de pretensiones patrióticas que reflejó el momento histórico de su realización, pues el gobierno de Abelardo L. Rodríguez siguió con el plan de la institucionalización del país, después de la renuncia de Pascual Ortíz Rubio, el cual dejó un gran hueco en el poder. Por otra parte, el cine mexicano necesitó en ese momento de una identidad nacional que comprometiera al público con una mentalidad auténtica y propia, y la contienda revolucionaria era el tema más aglutinador de masas en ese momento.

346 Crespo Oviedo, Luis, "Políticas culturales: Viejas tareas, nuevos paradigmas", en *Derecho y cultura*, Núm. 9, México, marzo-agosto de 2003, p. 25.

347 De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra. La Revolución en el cine mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, p. 163.

En *La sombra de Pancho Villa* la lucha armada se vistió de tradición nacional y popular, narrando con un carácter documental, el drama de un revolucionario que luchaba contra el cacique ante la opresión, ofreciendo una moraleja idealizante: la Patria es como una madre que sabe perdonar, y el revolucionario debe regresar al terruño amado. El 28 de octubre de 1932 en el periódico *El Universal* se anunció así su estreno:

Aztlán Films tiene el orgullo de celebrar el XXII Aniversario de la Revolución con el estreno de la cinta *Revolución o La sombra de Pancho Villa* hecha en México; que refleja las épicas, las jornadas y las amarguras de la lucha.³⁴⁸

Y para marzo de 1933 apareció en el mismo diario:

Revolución es una espectacular reconstrucción de las históricas batallas de Celaya y Zacatecas.³⁴⁹

El prisionero 13 (1933), *El Compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* conformaron la tercia característica sobre el tema: las tres de Fernando de Fuentes, proyectaron la fuerza y el arrastre de la Revolución como un movimiento que fue al mismo tiempo el infortunio y la muerte en homenaje a la Patria: la caída de los vencidos, el galope desalentado, la ametralladora, la hacienda tomada, el amigo traicionado, el miedo a la muerte, el valor ante la vida y el desencanto.

348 “Revolución”, en *El Universal*, México, 28 de octubre de 1932, p. 16.

349 “Revolución”, en *El Universal*, México, 12 de marzo de 1933, Espectáculos.

El cineasta se centra en los tres lados perdedores para desarrollar sus historias, es decir, en: el huertismo, el zapatismo y el villismo. La primera de ellas, *El prisionero 13* (1933), aborda la vida del coronel Julián Carrasco –quien en cierto modo representa el autoritarismo de Victoriano Huerta. Él está afiliado a los ejércitos porfirista y huertista. Como alcohólico que es maltrata a su esposa e hijo; ella opta por abandonar el hogar. Pasan los años, y por un error involuntario, el coronel da la orden de fusilar a su hijo, sin saber que se trata de él; cuando quiere evitarlo es demasiado tarde. *El prisionero 13* transcurre en su mayor parte durante el gobierno de Huerta: 1913 y 1914. A nivel visual, destaca la presencia constante de la botella de alcohol, y la bala de cañón que se encuentra sobre el escritorio de la oficina del coronel. Es el primer filme que aborda con seriedad el tema de la identidad mexicana. *El compadre Mendoza* también fue rodada en 1933 y se centra en la vida de un hacendado oportunista; la acción se ubica entre 1913 y 1919. Él es amigo de todos los bandos revolucionarios, sean huertistas o zapatistas. Desea permanecer inmune ante los efectos devastadores de la lucha armada. Hombre acomodaticio que terminará mal. En este filme, el cineasta muestra una clara simpatía al movimiento zapatista. La trilogía cierra con *Vámonos con Pancho Villa* que data de 1935, a la fecha la mejor película en torno a la Revolución Mexicana, la cual se basa en la novela homónima de Rafael F. Muñoz. De Fuentes desmitifica a los villistas, más que en la figura de El Dorado, él se centra en los Leones, seis hombres que se encuentran bajo sus órdenes militares. Esta es la primera superproducción del cine nacional, se invirtió un millón de pesos para su rodaje. Se utilizó sonido sincronizado, cámara Mitchell y revelado en curva Gamma. Filme antiépico que remarca la crueldad de Villa. La trilogía de Fernando de Fuentes en torno a la Revolución Mexicana, es una lección de gran cine.³⁵⁰

350 Schwartz, Perla, “La trilogía de la revolución de Fernando de Fuentes”, *CineForever*, junio de 2010. En: <http://www.cineforever.com/2010/06/16/la-trilogia-de-la-revolucion-de-fernando-de-fuentes-remasterizada-y-disponible-en-dvd/> (artículo consultado el 16 de agosto de 2011).

El prisionero 13 (1933) fue la primera aproximación de denuncia a un periodo que se caracterizó en la historia de México por conflictos, traición, corrupción, decadencia de valores morales y arbitrariedades de las altas jerarquías militares. El argumento narra la historia de un militar alcohólico y corrupto que acepta dinero para liberar a un preso, a quien cambia sin saberlo, por su propio hijo, quien muere fusilado. Después el militar se despierta y se da cuenta que ha tenido un sueño alcohólico.³⁵¹

La película intentó crear conciencia de que la arbitrariedad y el asumir el mando supremo de algo que corresponde a lo divino sólo pudo terminar en tragedia, por lo que se conformó en reflexión y cuestionamiento de acuerdo con el “deber ser” de la época, incluso fue bien aceptada por la crítica. El 23 de abril de 1933 apareció en el diario *El Nacional*:

El prisionero 13 es un verdadero aguafuerte de la Revolución Mexicana. La cinta tiene alguna influencia de Eisenstein o Pudovkin.³⁵²

Y en la columna “Hoy como ayer” de Silvestre Bonard en el diario *El Universal* de la misma fecha decía:

El prisionero 13 es la mejor película lograda hasta ahora. Una película rusa hecha en México, que es al cine mexicano lo que *Los de abajo* a la literatura Patria.³⁵³

351 Esta película tuvo un final alterno. Éste que se reseña fue el segundo; en el primero al parecer no se trató de un sueño, sino de la realidad.

352 “El prisionero 13”, *El Nacional*, México, 23 de abril de 1933, p. 6.

La segunda cinta característica del tema fue *El compadre Mendoza*, producida en 1933, la cual exhibió la temática de la traición al utilizar el decorado prestigioso y romántico de la Revolución y brindarle una vigencia inesperada.

El compadre Mendoza, basada en un relato homónimo de Mauricio Magdaleno, fue una alegoría que habló del oportunismo y el bonapartismo de que harían uso y abuso los integrantes de la familia “revolucionaria”, última y única beneficiada con la Revolución; “la traición victoriosa del hacendado prefigura el ascenso de la burguesía nacional al poder”³⁵⁴ dijo de ella Jorge Ayala Blanco.

Esta película, además, trajo consigo la tendencia hacia la novela de la Revolución, la cual se desarrolló con gran éxito durante los últimos años del maximato, en la cual se aclaraba y se trabajaba como en un vínculo de amor-odio con el pueblo, de quien se huye y a quien se quiere redimir, al que se conoce y se le niega la existencia.

La plástica que utilizó Fernando de Fuentes en *El compadre Mendoza* la catalogó como una de las cintas en la cual la Revolución, además de ser el medio, fue el fin único de las acciones. Donde el hacendado crecerá y prosperará a costa de la traición de valores como la amistad, el respeto y la confianza; y donde el revolucionario luchará hasta el final por valores como la igualdad, la amistad, el respeto, la tierra y la libertad.

En la hacienda ubicada en Huichichila, el doble juego trágico de servir al bando del gobierno y al revolucionario se da tan fácilmente como cambiar de fotografía en una pared, y con ello cambian ideologías y costumbres, con la única condición por parte del hacendado de mantener sus

353 Bonard, Silvestre “Hoy como ayer”, *El Universal*, México, 23 de abril de 1933, p. 12.

354 Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968, p. 128.

propiedades intactas para su propio beneficio y prosperidad. Así, se brinda por el triunfo de la Revolución en la hacienda, y al grito de ¡Viva Zapata! llegan las huestes hambrientas de revolucionarios, de rostros cansados, de campesinos humillados que tratan de luchar por un pedazo de tierra.

A la llegada de los federales la hacienda es otra; menos festiva, en la pared se cambia la imagen y todo se llena de soldados que buscan acabar con los bandidos. Sin querer, con el alcohol se busca la paz a través de una frase: ¡Viva Zapata... y el supremo gobierno...! Y de esta deslealtad ideológica de servir a dos bandos contrarios declinan las consecuencias fatídicas y funestas que llevan a Rosalío Mendoza a entregar a su compadre: el héroe revolucionario que lucha por sus aspiraciones, que tiene fe en la causa y confiará en el hacendado hasta el último momento.

Nuevamente De Fuentes en esta cinta realizó proposiciones ético-morales que atentaron contra el valor supremo de la vida. El protagonista del filme es invariablemente lúcido, razón, instinto y sentimiento imperan en sus actos, pero finalmente su destino funesto y la ambición de no perder lo tan sufrido y anhelado, lo lleva a traicionar a su compadre, a quien entrega a las tropas del ejército federal por dinero, en una conspiración que lo atormentará mientras viva y que lo encarará a cada momento. Cuando escucha las descargas en el despacho de la hacienda, mientras en su cabeza resuenan las palabras del bravo insurrecto que le repiten: “Tu eres mi querido amigo que hace creer en la confianza”, en los ojos de su criada sordomuda, también se escucha ese reclamo con la mirada.

Incluso la tormenta que cae, le recuerda su noche de bodas, en la que el valiente revolucionario le salvara la vida. La intensidad dramática llega a su máxima expresi-

sión al empeorar la tormenta y con ella, los rayos que iluminan el cuerpo del revolucionario confiado, que oscila a la entrada de la hacienda de Don Rosalío Mendoza, su querido compadre.

Desarrollada en plena Revolución Mexicana, la película *El compadre Mendoza* narra la historia del terrateniente Rosalío Mendoza, hombre que sobrevive pidiendo favores a las fuerzas de bandos opuestos: los poderíos gubernamentales y el ejército de Zapata. Mendoza –mediero de las tierras de labor de un científico famoso en Morelos– deberá tomar partido ante los avatares y la situación insostenible de esa época de turbulencias, aunque ello signifique cometer traición. El relato de *El compadre Mendoza* fue publicado en España por Martín Luis Guzmán en *El Sol* de Madrid, en 1932. Ese diario cayó en manos de Fernando de Fuentes, quien le pidió a Mauricio Magdaleno llevar el relato al cine. Esta película es considerada la primera piedra angular del subgénero del cine mexicano conocido como el cine mexicano con tema de la Revolución. Con influencias del expresionismo alemán y el naturalismo francés, esta obra no sólo trasciende por ser la primera gran película que aborda el tema de la Revolución Mexicana. Fue producida en 1933, apenas unos años después de que Plutarco Elías Calles fundara el Partido Nacional Revolucionario (PNR). Más allá de su valor histórico, la trama plantea una suerte de dimensiones emotivas. *El compadre Mendoza* no expone villanos, ni héroes; por el contrario, humanos bajo situaciones adversas que deben tomar decisiones vitales.³⁵⁵

355 “*El compadre Mendoza*, original del escritor y guionista Mauricio Magdaleno, arranca la serie dedicada a la novela de la Revolución”, *Azteca 21*, 2 de septiembre de 2010, p. 13. Cabe aclarar que en realidad, la adaptación cinematográfica de la cinta de De Fuentes se debió a la iniciativa de Juan Bustillo Oro y el Partido Nacional Revolucionario había sido fundado por Plutarco Elías Calles.

Otra de las cintas realizada en 1933 y cuya trama se centró en el momento revolucionario fue *Enemigos* de Chano Urueta, cuya organización visual se hizo a la manera eisensteiniana. Este melodrama épico alquiló a la Revolución como marco para un romance, pero le aportó uno de los elementos más predominantes del cine mexicano hasta la actualidad: la música folklórica-popular como fondo y telón de la cinta.

Enemigos, inspirada en un hecho de la revolución surista, trató por su plástica visual de ser un enorme fresco de apoteosis, donde se explotó la imagen del indígena, el maguey, el campo y las costumbres populares de la tierra mexicana. En las imágenes se entremezclaron la hoz y el martillo, el indio y el nopal, la rica y el pobre. El conjunto de la plástica se completó con el machete, pistolas, militares, revolucionarios y soldaderas, mujeres que se peinan a dos trenzas, mientras lavan sus ropas y atienden a los hombres cansados y polvosos.

La contienda revolucionaria fue tomada en *Enemigos* como la gran lucha por afanes, donde las frases de los alzados aún sueltas contenían un gran argumento social, político, moral y religioso, vigente para el maximato, en el que se pedía el reparto agrario, condiciones de trabajo dignas y una educación para los hijos.

En la película, finalmente el amor entre el revolucionario y hacendada es imposible, por ser enemigos, pero éste no sabe de ideologías, costumbres, ni clases sociales y surge aún en las épocas menos propicias, en medio de la miseria y la muerte, del sufrimiento y la desolación, en medio de la Revolución.

El Nacional del día 3 de enero de 1934 publicó con respecto a la cinta:

Próximamente se estrenará *Enemigos*. Argumento revolucionario con acción situada en Guerrero, donde luchan los antiguos soldados de la federación contra los que enarbolan la bandera zapatista. Cinta de alarde artístico que presenta un militar federal, un general zapatista y una mujer de fuertes pasiones. Los militares pelean por sus ideales y por el amor de la mujer.³⁵⁶

En enero de 1934 en el diario *El Universal* apareció la nota:

Un triunfo del cine nacional es *Enemigos*, una película que revolucionará a México.³⁵⁷

La siguiente película en la que se rescató a la Revolución del folclore y se le dio un tratamiento especial y poco común en los años de su realización fue *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) también de Fernando de Fuentes, la cual se conceptualizó como una cinta de glorificación patriótica que recuperó episodios revolucionarios en torno a la mítica figura de Pancho Villa, a través de un grupo de cinco norteaños que sueñan con unirse al ídolo al verlo repartir maíz desde un tren.

A este grupo que se hace llamar los Leones de San Pablo, la Revolución dará una suerte diferente y una muerte que habla de esa lucha incomprensible en la que se enrollan al seguir a un personaje.

Adaptada de la novela de Rafael F. Muñoz con la colaboración de Xavier Villaurrutia, *¡Vámonos con Pancho Villa!* es una

356 “La Revolución en pantalla”, *El Nacional*, México, 3 de enero de 1934, p. 13.

357 “Enemigos”, *El Universal*, México, 7 de enero de 1934, s/p.

visión del movimiento revolucionario que, apartada de pintoresquismos, tiende a la desmitificación del vencedor y a la designación del movimiento como un suceso de armas en el que incluso la muerte está desprovista de hazañas para aproximar al espectador a una representación realista y genuina de los hechos y personajes.³⁵⁸

En 1935 la cinematografía contó con más apoyo que durante el maximato, pues Lázaro Cárdenas, a través de su política nacionalista, impulsó a esta nueva industria, tratando de propiciar y sostener un buen cine nacional basado en un arte estético y artesanal que se moldeó con base en los pioneros. Directores, productores, actores y músicos experimentales pretendieron hacer destacar a México como un país fuerte y en vías de desarrollo. Sobre todo tres grandes fuentes sustentaron la estética del cardenismo: el indigenismo que planteaba una vuelta a los orígenes del pueblo mexicano en su aspecto precolonial, y la utilización del campesino como temática en su tiempo; el arte colonial, especialmente el barroco y el ultrabarroco; y lo popular, que buscaba antecedentes dignos de ser contados: tradiciones prehispánicas, coloniales y luchas heroicas. Por esta razón, el Estado participó en el financiamiento de los nuevos estudios de la Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA), cuya primera producción fue *¡Vámonos con Pancho Villa!*

La CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.) una nueva compañía, terminó en 1935 la construcción de sus estudios en la calzada de Tlalpan y produjo su primera película *¡Vámonos con Pancho Villa!*; tanto esta cinta excelente como la mucho menos importante *El tesoro de Pancho Villa* trataron

358 De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra. La Revolución en el cine mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, p. 120.

de capitalizar desde sus títulos mismos el enorme éxito mundial de *¡Viva Villa!*, curiosa fantasía de Hollywood. Que la CLASA estuviera encabezada por el ingeniero Alberto J. Pani, que había ocupado altos puestos gubernamentales (fue ministro de Industria y Hacienda en el gobierno de Carranza y de Hacienda en el de Calles), y que el gobierno del general Lázaro Cárdenas aportara a la producción de *¡Vámonos con Pancho Villa!* un ferrocarril, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, uniformes, caballada y asesoramiento militar, hizo suponer un fuerte apoyo estatal a la nueva compañía.³⁵⁹

Esta cinta plasmó el pensamiento de la época, con un claro enaltecimiento de lo nacional que rescató al héroe Pancho Villa y lo rebajó a morir en el mundo de los mortales, mientras que a esos hombres que lucharon por la Patria, por sus ideales, les dio un lugar muy alto en la conciencia de los espectadores, quienes se identificaron con esa turba que perseveró por derechos, alimento para sus familias, por un pedazo de tierra, ya fueran obreros o campesinos, quienes vieron en los inicios del cardenismo una esperanza de vida.

La estética plasmada en esta película presentó a una Revolución recia y mal entendida, llena de contradicciones, con hombres-héroes y héroes-dioses. Fernando de Fuentes recreó un ámbito revolucionario que habló del paisaje –los magueyes y la nopalera– y de los hombres que idolatrarón a Pancho Villa; individuos que pelearon sin ambiciones, sin saber por qué ni para qué, ni cuándo inició la contienda, sin saber siquiera qué era esa revuelta, sólo con la admiración común por Villa.

359 García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 1, México, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 163.

Domingo Soler encarna a un Francisco Villa más humano que heroico; verosímil, y yo diría que hasta mesurado. La actuación de Soler (ese apellido de tanto prestigio de la “Época de Oro” del cine mexicano) es menos exagerada y extrema que muchas representaciones posteriores. Por ejemplo, a Pedro Armendáriz se le siente un poco impostada su encarnación del caudillo –a todo color– en *Así era Pancho Villa*, de 1957. Las apariciones de un Soler maquillado para encarnar al general norteño, bromista y bigotón durante la película se limitan a una serie de momentos clave en que uno está a la expectativa de su decisión final o, incluso, de la reacción ante las noticias que le dan sus lugartenientes. Los verdaderos protagonistas son seis, “Los Leones de San Pablo” y, como en la canción de los diez perritos, cada vez van quedando menos, hasta que Don Tiburcio Maya y el “Becerrillo” –ya como parte de “Los Dorados”, el regimiento personal del general– son los únicos sobrevivientes. El “Becerrillo” quiere regresarse y Tiburcio lo convence de que siga por la causa; días después el muchacho se enferma de viruela y Tiburcio tiene que incinerar su cuerpo, luego de darle el tiro de gracia para no quemarlo vivo. Esta es la gota que derrama el vaso de la paciencia del más leal y tolerante de los seis Leones originales: después de darse cuenta que no vale la pena luchar por un líder injusto, Tiburcio se aleja en la noche, de espaldas a la cámara, y desaparece en las vías del tren encaminado de vuelta a su casa.³⁶⁰

La muerte de “Los Leones” será por demás trágica y violenta, y esta cadena de víctimas al estilo épico, finalmente mostrará al dios hecho hombre: Pancho Villa, el indomable, feroz, fuerte, dueño de vidas y destinos, héroe revolucionario, es presentado por primera vez humano, pues este personaje no teme a nada ni a nadie, pero expresa todo su miedo y horror al hecho de contagiarse por una epidemia de viruela.

360 Castro, Libia, “Vámonos con Pancho Villa”, *Enfilme.com*, 23 de noviembre de 2010, en <http://www.enfilme.com/bn/VamonsconPancho/> (consultado el 18 de marzo de 2011).

Por ello, *¡Vámonos con Pancho Villa!* mostró la destrucción moral del último “León de San Pablo”, el hombre revolucionario que decide desligarse de la “bola”, de la Revolución que tanto daño ha hecho, ante la actitud de un Pancho Villa cobarde, sin el cual regresa a su monótona existencia en su tierra natal.³⁶¹

Asimismo en esta Revolución de Fernando de Fuentes se demostró el valor: el de los Leones en la batalla, en el juego; el de las soldaderas, mujeres que dan a luz en medio de la balacera. Pero no sólo el valor en la batalla, sino fuera de ella, en el momento de tirar una pistola al aire para decidir quién debe morir, o al matar al amigo contagiado por viruela, quemar su cuerpo y verlo arder. En esta película el drama resulta lamentable y admirable. Irónico y ennoblecedor. Dignificando a los verdaderos héroes y a la Revolución misma. A la lucha sin causa donde los hombres van a enfrentarse sin importar ideales, sólo ídolos.

En su momento la cinta fue muy elogiada por la crítica. En enero de 1934 apareció en *La Prensa*:

¡Vámonos con Pancho Villa! será una cinta que hablará del alma incomprensible y tempestuosa del célebre guerrillero.³⁶²

Asimismo en *El Universal* en enero de 1937 se recomendaba:

361 Esta película también contó con otro final que aparece en el guión original de la misma, pero que fue mutilado por su crudeza y crítica.

362 “Vámonos con Pancho Villa”, *La Prensa*, 21 de enero de 1934, p. 14.

¡Vámonos con Pancho Villa! deben verse, pues es una muestra de aspectos a veces interesantes de la lealtad inspirada a sus hombres por el guerrillero duranguense.³⁶³

Con estas tres películas, Fernando De Fuentes concluyó un periodo en el cine que habló de la Revolución concebida en una perspectiva del movimiento vivo, vivido y nuevamente recordado en toda su gloria. Y la convirtió en la escaramuza más comercializada por el cine mexicano de estos primeros años sonoros.



El tesoro de Pancho Villa (Arcady Boytler, 1935).

1935 también marcó el debut de *El tesoro de Pancho Villa* dirigida por Arcady Boytler. En ésta el tema de la Revolución se mezcló con una serie de aventuras que tuvieron la figura a su medida: Pancho Villa, jefe auténtico y único de la Revolución, a quien se le adjudicó un tesoro que guardó aún a costa de la vida de sus valientes dorados y cuyo

363 "Sigue triunfando la espectacular ¡Vámonos con Pancho Villa!", *El Universal*, 10 de enero de 1937, p. 9-C.

misterio quedó ahí, al morir el último sobreviviente del secreto.

El tesoro de Pancho Villa arrancó una parte de la realidad cotidiana influenciada por la época cardenista, ya que combinó aunque sea sólo en algunas escenas, las nacionalidades norteamericana y mexicana manifestando una política de buena vecindad, antes de llevarse a cabo la expropiación petrolera.

Cintas como *El tesoro de Pancho Villa* reflejaron la realidad que se vivió durante el periodo histórico, pues la idea de esa Revolución sucia, heroica y épica quedó atrás; la Revolución tenía una nueva faceta, un rostro que le daba el sentimiento cardenista de avance y progreso. La lucha se vistió de fiesta, de colorido, de extrañas e inconcebibles historias que sólo vieron a la rebelión como un escenario donde todo era posible.

El tesoro de Pancho Villa, dirigida por Arcady Boytler, también llega a ser una película en que la contradicción sobre los ideales se muestra abiertamente. Después de una derrota devastadora, Pancho Villa, el coronel Chema y otros hombres acompañan a Villa a enterrar un tesoro desconocido. Los soldados traicionan a Villa y a Chema pero el coronel logra acabar con sus oponentes y defender el tesoro del general Villa. Cuando sale de la cueva, Chema se dirige a Villa con su arma en la mano y Villa le dispara, dejándolo por muerto. Montado en su caballo, el moribundo Chema llega a los Estados Unidos donde lo rescatan unos rancheros americanos [...]. Aunque las escenas relacionadas con la revolución sólo abarcan los primeros veinte minutos de la película, esto es suficiente para reconocer la contradicción que se crea en la película que celebra el movimiento revolucionario mientras que establece estructuras conservadoras. Esta contradicción se presenta claramente en la representación de Villa. Los ideales por los que pelea Villa no son revelados y aunque el personaje aparece en la película y parece dar

órdenes a sus soldados, nunca se le escucha hablar. Aun así se pueden ver las razones por las que pelean los soldados y cómo estas se contradicen en la película. La razón por la que parecen pelear los personajes de esta película se muestra en la canción que cantan los villistas en los primeros minutos: “Yo soy soldado de Pancho Villa. De sus Dorados soy el más fiel. Nada me importa perder la vida, si es cosa de hombres morir por él...”³⁶⁴

1936 también aportó una cinta con tema musical-revolucionario, *Cielito lindo* de Roberto O’Quigley, de ambiente folclórico, la cual enmarcó un triángulo amoroso y el enaltecimiento por la música nacional. *Cielito lindo* al igual que *Enemigos* utilizó una plástica que elogió los elementos naturales del paisaje y ambiente nativos, y se alquiló a la Revolución como el telón de fondo apuesto, donde vivían los hombres valientes y las mujeres soldaderas, quienes seguían a los revolucionarios en medio del combate burlando a la muerte en cada batalla. Incluso la letra hacía alusión a estos personajes.

La cinta también abordó la noción que glorificó y alabó a la inspiración musical, pues con el cardenismo nacionalista, la música se convirtió en otro factor de unificación del pueblo mexicano y el *Cielito lindo* fue la canción que llamó a la unión, no fue el canto de guerra sino el del amor del revolucionario ante la muerte.

“De la Sierra Morena, cielito lindo, vienen bajando, un par de ojitos negros, cielito lindo, de contrabando. Ese lunar que tienes, cielito lindo, junto a la boca, no se lo des a nadie, cielito lindo, que a mí me toca. ¡Ay, ay, ay, ay, canta y no llo-

364 Steve Garza, Alex, *La naturaleza contradictoria de las películas hechas en México sobre la revolución mexicana* (tesis), Texas, Universidad A&M, 2010, p. 27.

res! Porque cantando se alegran cielito lindo, los corazones...”³⁶⁵

El diario *El Universal* el 14 de Noviembre de 1936 publicó una nota sobre la película:

Cielito lindo es la glorificación de la música mexicana en el más puro nacionalismo.³⁶⁶

Otra película que tomó como marco a la Revolución, pero en una época precedente fue *El derecho y el deber* (1937) de Juan Orol. En este melodrama se analizó la moral y la ley, al presentar a un revolucionario que fue llevado a la fuerza a pelear en la Revolución, una causa que sentía ajena, y a cuyo regreso se enfrentó con la pérdida de su familia, propiedades, y hasta de su nombre, pues lo creyeron muerto.

En *El derecho y el deber* se llevó a cabo una dualidad entre la ley y la razón, se reclamó lo propio, mientras que la otra parte, la que se quedó estática y cansada de la espera, reclamó los mismos derechos, de modo que al creerlo muerto, su esposa rehizo su vida.

...Lo malo de la demasiado escueta historia de *El derecho y el deber* es que no hay villano que castigar, a no ser el general Villa, que se llevó a Chucho en un momento muy inoportuno [...]. Como los números musicales suelen invadir las películas mexicanas, y hay que guardarles gran respeto, en honor a la taquilla, ocurre incluso en ésta de Orol que la ac-

365 Letra de la canción tradicional mexicana, escrita en 1882 por el compositor mexicano Quirino Mendoza y Cortés.

366 “Inspiración nacional”, *El Nacional*, 14 de noviembre de 1936, p. 21.

ción dramática se interrumpe para que Los Tres Huastecos, por ejemplo, ejecuten un son, o para disfrutar del jarabe tapatío en sus versiones infantil y adulta...³⁶⁷

En *El derecho y el deber* se ejemplificó la disputa por el derecho que otorga la ley, ya que el deber lo dicta el propio corazón, pues se falló por la ley que dice: Primero el tiempo, primero el derecho, y se otorgaron los derechos al revolucionario, cuya moral le dictó su deber: apartarse del camino de los que amaba para dejarlos ser felices.

Ese mismo año, 1937, marcó el camino de otra cinta, *Almas rebeldes* de Alejandro Galindo, película de encumbramiento revolucionario que narró el melodrama y aventuras de un grupo de diez rebeldes sublevados después de la muerte de Venustiano Carranza, quienes huyeron del ejército federal.

Almas rebeldes trató acerca de estos vencedores que se hicieron presentes al morir por sus anhelos, que lucharon y huyeron para librarse de la muerte en manos del ejército, el cual siempre aparecerá como el implacable e incansable grupo de villanos sin nombre, quienes persiguen a los sublevados, mientras que éstos buscan afanosamente la frontera norte, pues la línea fronteriza hace la diferencia entre la vida y la muerte. La publicidad de la película, el 16 de octubre de 1937, en *El Ilustrado* anunció:

En *Almas rebeldes* se revela el espíritu indomable de nuestra raza con la extraña aventura de una mujer entre diez hombres, sin Dios ni ley.³⁶⁸

367 García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 1, México, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 261.

368 “Almas rebeldes”, *El Ilustrado*, 16 de octubre de 1937, p. 7.

La única comedia de ambiente revolucionario de 1937 fue *Así es mi tierra* de Arcady Boytler, en la cual participó el cómico Mario Moreno *Cantinflas* y donde el tema principal fue el folklore de la tierra mexicana.



¡Así es mi tierra! (Arcady Boytler, 1937).

El argumento trató sobre el regreso a su tierra de un general revolucionario, el cual descubrió que era mejor retornar a la lucha armada, que vivir en medio de los problemas cotidianos en su casa. Montada en escenarios distantes del Rancho Grande de la época, la moraleja que dejó fue clara y muy *ad hoc* con el régimen cardenista: después de toda la vida la Revolución es lo mejor que pudo haber encontrado el hombre del campo.

La anécdota argumental se inicia en 1916, “después de andar cuatro años en la bola”, cuando el carrancismo surgió como facción vencedora. Intenta captar el retorno a casa de los revolucionarios, pero el regreso es un pretexto para desarrollar la acción de la película “intramuros” en los sets cinematográficos [...]. ¿Será realmente que así es mi tierra? La escenografía es artificial, por supuesto, como artificial se

ve el pueblillo en el que se filmaron los pickups por el adorno exagerado de sus calles con tiras de banderitas de papel de china picado para el recibimiento triunfal de los que regresaban victoriosos; asimismo artificial se siente la indumentaria típica lucida por la gran mayoría de los actores y comparsas de la película; no sé qué tienen los sarapes, los rebozos, las blusas bordadas, las enaguas y vestidos, los aretes, los collares, las peinetas y las trenzas con enormes moños de las mujeres que a pesar de ser auténticos parecen artificiales, quizá será que la escenografía, la artificialidad, es lo demás, es lo que une y da coherencia a la trama argumental, que se desarrolla la mayor parte del tiempo en el patio de una casa y en unas cuantas otras dependencias...³⁶⁹

El Redondel en enero de 1938 publicó:

Así es mi tierra es un duelo de humorismo fino con situaciones de la vida vernácula.³⁷⁰

Otras películas que se realizaron durante la década de 1930 tuvieron como protagonistas a las valientes mujeres como: *La Adelita* (1937) de Guillermo Hernández y *La Valentina* (1938) de Martín de Lucenay, en las cuales los corridos revolucionarios fueron el inicio de los melodramas cuyo telón de fondo fue la gesta heroica, y la creación también de un personaje-mito, la representación en el imaginario de la soldadera, que conjuga en la mujer las funciones culturales de la feminidad por excelencia y esto se hace explícito en su imagen romántica.

369 De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, p. 160.

370 "Así es mi tierra", *El Redondel*, 15 de enero de 1938, p. 12.

...Son mujeres anónimas, mujeres analfabetas, mujeres campesinas, mestizas e indígenas, cuya historia se oculta detrás del mito de la soldadera abnegada y de la pícara Adelita. Hubo soldaderas tanto en el ejército federal, como en las diferentes tropas revolucionarias que lideraban Pancho Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza. La presencia de soldaderas en los campos mexicanos se extiende hasta 1925...³⁷¹



La Adelita (Guillermo Hernández Gómez, 1937).

En 1939 se filmó *Con los dorados de Villa* de Raúl de Anda, melodrama que recreó la época revolucionaria al ensalzar a la famosa División del Norte y a los dorados de Pancho Villa, ejemplificados en tres jóvenes intrépidos que tienen una misión que cumplir y a la que defienden con sus vidas.

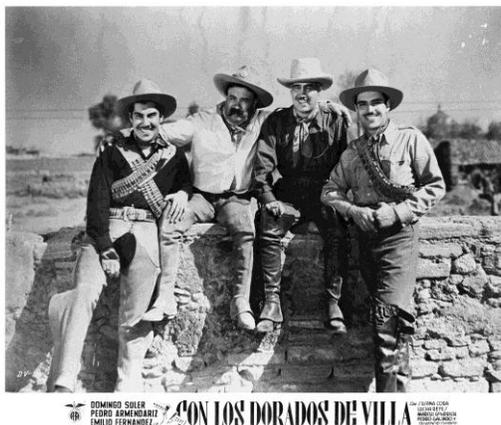
En medio de la revuelta un hombre encargó a los jóvenes dorados velar por su única hija y entregarla en ma-

371 Nash Mary y Susanna Tavera, et al, *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona, Icaria, 2003, p. 256.

trimonio a su prometido. Los osados revolucionarios protegieron a la joven aún de la propia Revolución y acallaron su amor por ella, pero irónicamente al hombre al que deben entregarla es un enemigo villista que debe ser liquidado.

La Revolución jugó así con sus protagonistas y los revolucionarios decidieron dejar libre a la pareja, para poder cumplir con la palabra de dorado de Pancho Villa. Sin embargo, la refriega armada les regresó a la joven, quien decidió hacerse soldadera y luchar por los ideales y anhelos de la causa. Todo este argumento en medio de la cantante letra del corrido:

Ya llegó, ya está aquí, Pancho villa con su gente. Si señores, general de generales. Con sus dorados valientes que por él han de morir. De aquella gran división del norte sólo unos cuantos quedamos ya, cruzando valles, bajando montes, buscando siempre con quien pelear...³⁷²



Con los dorados de Villa (Raúl de Anda, 1939).

372 Letra del corrido popular denominado *Con los dorados de Villa*.

También de 1939 fue *La justicia de Pancho Villa* de Guzmán Águila y Guillermo Calles, que finalizó con un ciclo; más no con la admiración por el guerrillero revolucionario Pancho Villa, quien a lo largo de la historia del cine mexicano se erigió como un símbolo y un mito de la gesta heroica. La sinopsis de la película afirma:

En *La Justicia de Pancho Villa* (1938-1939), el Centauro del Norte prefiere reunir al gaucho Múgica con su mujer e hijo, evitando así su enrolamiento. *El gaucho Múgica*, primer título que llevaba la cinta, ha llegado cabalgando desde la pampa argentina para enlistarse en las fuerzas villistas, dado que admira fervientemente al héroe revolucionario, del que se entera según las hazañas descritas en el periódico *La Nación*. Con una especie de ánimo panamericano, el valiente gaucho también tiene la intención de volverse rico participando en la Revolución. Antes ha dejado a su *ñata* embarazada, sin él saberlo, y se ha olvidado de ella, a pesar de las promesas, cuando se enamora de la rica y bella Mercedes, hija de hacendada.³⁷³

Finalmente, en un punto intermedio entre la visión crítica de la trilogía de De Fuentes y los filmes de la revolución sólo como telón de fondo, en 1939 se hizo la adaptación de otra novela, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, para una película del mismo nombre que también se conoció como *Con la división del Norte*, dirigida por Chano Urueta. Muy elogiada en su tiempo, y precisamente en los años finales del cardenismo cuando el llamado nacionalista se agudizó por la próxima elección presidencial, *Los de abajo* adjudicó a la Revolución un carácter de unidad nacional.

373 “La justicia de Pancho Villa”, ficha de película, Cineteca Nacional, en: <http://www.cinetecanacional.net/ficha.php?cvePel=5561> (consultada el 14 de agosto de 2011).

Esta cinta finiquitó una década de alusiones revolucionarias, donde la asonada fue el objeto para idealizar; aunada a una exaltación de los valientes hombres que la sirvieron, a través de lo cual se ofreció un desahogo del folclore.

En la escena final de *Los de abajo*, cuando Demetrio Macías se aventura a cruzar con sus hombres en el fondo de un barranco, piensa: “Éste es el mejor sitio para una emboscada de los federales, ya que es una ratonera”; sin embargo, confían todos en que aquéllos están a dos días de distancia. Además, ¿quién sería capaz de mostrar miedo? De pronto, un tiroteo lejano, donde va la vanguardia. Hay quienes vuelven grupas. “¡Fuego sobre los que corran!” Desde lo alto, de entre las rocas y la maleza empiezan a disparar nutridas descargas de ametralladora. Demetrio ve caer a sus hermanos de aventura, uno a uno, a su lado. Anastasio, Venancio, el Meco. Demetrio se descubre solo entre los silbidos que eran “granizada” de las balas. Desmonta y, arrastrándose, se parapeta y pecho a tierra comienza a disparar con la puntería que lo caracteriza y ve desaparecer de sus trincheras a varias cabezas y rifles que lo atacan. Hasta que, después de un ambiente de contraste, para sostener la tensión y llegar con más fuerza, “Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil.” *Los de abajo* es la revolución de un revolucionario: un sujeto, completamente vivo, al garete del destino.³⁷⁴

A manera de epílogo se puede afirmar que la Revolución en el cine mexicano de los años 30 es una gran muestra de la ficción de la gesta heroica nacional, con sus hombres fieles, la glorificación de sucesos históricos mitificados y convertidos en conciencia social, pues con la utopía narra-

374 Guzmán, Humberto, “Con los ojos fijos para siempre. *Los de abajo*”, en *Este país. Tendencias y opiniones*, México, 19 de noviembre de 2010, p. 34.

tiva de la historia, sus actores y personajes fueron convertidos en héroes e incorporados al panteón de lo sagrado a través del relato fílmico mexicano.

Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
- De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987.
- De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra. La Revolución en el cine mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- Dudley, Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, 1993.
- Nash, Mary y Susanna Tavera, et al, *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona, Icaria, 2003.
- Puente, Ramón, *La dictadura, la revolución y sus hombres*, México, Manuel León Sánchez, 1975.
- Steve Garza, Alex, *La naturaleza contradictoria de las películas hechas en México sobre la revolución mexicana* (tesis), Texas, Universidad A&M, 2010.
- Taibo II, Paco Ignacio, *Pancho Villa. Una biografía narrativa*, México, Planeta, 2006.

Revistas y periódicos

- *El Ilustrado*, periódico, México, 1932-1937.
- *Derecho y cultura*, revista, México, 2003.
- *El Universal*, periódico, México, 1932-1937.
- *El Nacional*, periódico, México, 1933-1936.
- *Azteca 21*, revista, México, 2010.
- *La Prensa*, periódico, México, 1934.
- *El Redondel*, periódico, México, 1938.
- *Este país. Tendencias y opiniones*, México, 2010.

Otras fuentes

- Cine Forever. <http://www.cineforever.com/2010/06/16/la-trilogia-de-la-revolucion-de-fernando-de-fuentes-remasterizada-y-disponible-en-dvd/>
- Enfilme.com. <http://www.enfilme.com/bn/VamonsconPancho/>
- Cineteca Nacional.
<http://www.cinetecanacional.net/ficha.php?cvePel=5561>

Intertextualidad en el discurso fílmico de *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933)

Oralia Ramírez Sánchez

El cine referido a las revoluciones edifica sus espacios.
Georges Bataille

A distancia del análisis realizado en 2006 de esta emblemática película en donde Fernando de Fuentes manifiesta su genio fílmico, puedo afirmar que existe una intertextualidad en el discurso visual de tan recurrido filme. Veamos por qué: El tema fue seleccionado no nada más por gusto y placer de ver cine, sino también por ser una práctica cultural en la sociedad. Por tanto, en el cine no sólo vemos imágenes en pantalla, sino observamos más allá de lo que propone una cinta (aquí surgen los indicios). Durante los estudios de maestría surgió la inquietud de explorar la película y siete fotogramas en particular, dando como resultado la tesis “Historia y cine: Análisis de siete fotogramas de la película *El compadre Mendoza*”.

La obra fílmica fue basada en el cuento homónimo de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro como guionista y co-director, ambos compañeros y amigos en la Escuela

Nacional Preparatoria, bajo la guía del entonces director José Vasconcelos. Alex Phillips participó como camarógrafo proveniente de Hollywood, hijo de padres rusos, nacido en Canadá.

Para llevar a buen término este trabajo conté con el apoyo incondicional de la doctora Montserrat Galí Boadella como directora de tesis, además de proveerme de suficiente metodología propia de la Historia del Arte, aplicada al estudio de dichos fotogramas; no debo dejar de lado el aporte del doctor John Mraz, quien me dio a conocer esta película durante los estudios de maestría, ejerciendo una gran fascinación en mí, sobre todo cuando descubrí una figura prehispánica en momentos claves de esta cinta. Esta película recrea un episodio del movimiento revolucionario conocido como zapatismo.

Dicha película fue estrenada el 5 de abril de 1934, donde el director Fernando de Fuentes enfatizó su propia concepción de identidad revolucionaria en esta cinta³⁷⁵. La figura prehispánica representa el imaginario colectivo del grupo zapatista, la cual detona una concatenación histórica de acuerdo a una suma de momentos representados dentro del escenario fílmico de representación: la hacienda El Rosario ubicada en Azcapotzalco, locación de esta cinta, actual línea 6 del Metro Rosario, correspondencia Martín Carrera, en México, Distrito Federal. Sólo

375 “Creemos al público latino suficientemente culto y preparado para soportar toda la crueldad y dureza de la realidad. Nada nos hubiera costado el desenredar la trama en forma tal, que el desenlace fuera feliz como estamos acostumbrados a verlo en las películas americanas, pero es nuestra opinión que el cine mexicano debe ser fiel reflejo de nuestro modo de ser adusto y trágico, si es que pretendemos darle perfiles verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de lo que nos viene de Hollywood”. Entrevista anónima “Lo que piensa Fernando de Fuentes de su película *El Compadre Mendoza*, en *El Universal*, 6 de abril de 1934; citado por García Riera, p. 28.

expondré tres de los siete fotogramas producto de la tesis antes referida, aunada a la ponencia abordada en el 6º Coloquio Nacional del Cine Regional; así tenemos tres indicios principales en intertexto como hilo conductor en este trabajo:

1. Identidad mexicana o posrevolucionaria manifestada en la cinta, a partir del argumento, guión, e imágenes.
2. Figura prehispánica manifestada en ciertos fotogramas de la cinta.
3. Hacienda El Rosario como escenario fílmico de representación.

El primer indicio: la identidad mexicana durante la revolución planteada en forma visual por el equipo fílmico, durante la época en que les tocó vivir, la posrevolución y comienzos del cardenismo, en personajes primarios y secundarios, como el hacendado, su esposa, generales zapatistas, militares huertistas, carrancistas, criados y peones, estos últimos como habitantes comunes en la Hacienda Santa Rosa, recreada en este filme.

De acuerdo con el investigador Jorge Gómez Izquierdo, tenemos tres modelos planteados dentro del pensamiento de las élites criollas sobre lo mexicano; estos modelos son: hispanó-filos, mestizantes e indigenistas, los cuales tienen en común el de asumirse a sí mismos como nacionalistas fervorosos: anhelan forjar una nación grande e independiente, resaltan con orgullo sus tradiciones culturales y determinan, junto al amor a la patria, la lealtad a las instituciones del Estado. Estas tres orientaciones se designan en relación a la postura que adoptan frente al problema real de México, la subsistencia de los indios en el marco de la nación, la continuidad de la cultura o elementos culturales indígenas.

José Vasconcelos es considerado hispanófilo al reconocer los valores de la castellanidad católica y por extensión de la latinidad, los que otorgan a la personalidad mexicana su verdadera raíz, sobre todo para hacer frente a la expansión amenazante de lo anglosajón-protestante. Desde la visión vasconcelista, el hecho de que los españoles llegaran primero que los ingleses fue una fortuna para México.

Los mestizantes consideran al indio o al indígena la raíz de la mexicanidad; lo indio debe ser integrado, diluido en la corriente de la moderna cultura occidental. Los representantes son Francisco Pimentel (1832-1893) y Andrés Molina Enríquez (1868-1940). Por tanto, el concepto del mestizo es una ideología que simula la homogeneidad de la sociedad mexicana, al mismo tiempo que justifica la exclusión de lo indio. El mestizo sería no sólo la nueva raza, síntesis de las virtudes del blanco y del indio, sino también la representación mexicana de progreso. Al triunfo de la Revolución Mexicana, la autoproclamada burguesía mestiza ha de convertirse en la raza nacional predominante. Durante el periodo cardenista la definición de la identidad nacional mestiza es, sobre todo, una necesidad política para unificar las diversidades en el marco de la dominación del Estado. El poder se legitima cuando logra que las masas se identifiquen política, cultural y emocionalmente. Digamos que es el caldo de cultivo para crear figuras míticas como la de Zapata, tema contundente en el filme donde en forma paralela asesinan a traición al personaje denominado “general Nieto”, igual que la muerte del general Emiliano Zapata. Ahora bien, el indigenismo conlleva a un paternalismo y racismo necesario por parte del Estado, en donde éste último se legitima. Además se revela el patético caso de las élites mexicanas de servirse del pasado indígena para reivindicar un

pasado histórico glorioso, que no sería el resultado del trabajo de los propios indígenas sino el trabajo de historiógrafos descendientes de europeos que se enaltecen del pasado indígena y otorgan así: unidad, independencia y grandeza a ese concepto de nación que ellos mismos construyeron.³⁷⁶

En el Fotograma 1 se puede apreciar la representación mestiza del personaje zapatista llamado Felipe Nieto.

Fotograma 1 (33' 18"-23")



Figura de piedra. Frase pronunciada en el guión cinematográfico por don Rosalío Mendoza, dueño de la hacienda, a Felipe Nieto, general zapatista: “Dele un abrazo a don Emiliano, y venga a verme siempre que pueda”.

376 Gómez, Izquierdo, José Jorge, “El camaleón ideológico”, en *Nacionalismo, cultura y política en México durante los años del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2008, pp. 22-31.

El fotograma que nos ocupa expone tres elementos visuales: la figura prehispánica (en tercer plano), el matrimonio de hacendados (en segundo plano), y un general zapatista (en primer plano) estrechando la mano del dueño de la hacienda, don Rosalío. A partir de esta exposición se abre la pregunta: ¿qué significa la presencia de la figura de piedra atrás del matrimonio de hacendados y un general zapatista?

En la obra titulada *Retórica de la Revolución*³⁷⁷ Mauricio Magdaleno considera que, a partir de 1920, en el país se da un énfasis de lo prehispánico y se manifiesta una efervescencia nacional en relación a todo lo que significa cultura antigua de México. En este fotograma se observa a Rosalío Mendoza y a su esposa Dolores. Rosalío da la espalda al pasado prehispánico representado en la estatuilla ubicada en tercer plano. Por otro lado, Rosalío estrecha la mano del general zapatista. Aunque ambos se encuentran inmersos en el mismo sistema de poder, cada uno concibe la salvaguarda de sus intereses desde su propia percepción: la terrateniente y la campesina.

La figura de piedra representa el silencio del campesino indígena, descendiente de una cultura prehispánica.

377 "...la arqueología y la exaltación del indigenismo, han fincado obra relevante en Alfonso Caso y el padre Ángel María Garibay K. El primero, a quien algunos de sus más adictos consideran un Schliemann mexicano, ha alcanzado fama de universal resonancia más que por sus sagaces estudios sobre lo nativo y la fundación del Instituto Nacional Indigenista, por el descubrimiento de la fabulosa tumba 7 de Monte Albán. Ha formado, como Garibay K., una generación de entusiastas seguidores, para quienes es perfectamente indudable que no cabe pensar en términos de historia sin el gran capítulo inicial de lo prehispánico. El examen, la valoración y el énfasis de lo prehispánico denuncian una manifiesta tendencia de la Revolución a convertir en latría todo cuanto precedió a la Conquista." Magdaleno, Mauricio, *Retórica de la Revolución*, p. 97.

Está ubicada fuera de su contexto, sin embargo esta presencia en puntos claves de la cinta recuerda la carga cultural de los zapatistas, herederos de tierras y cultura, aunque explotados y despojados por la dictadura porfirista; ahora son protagonistas de la revuelta, según expresa el film.

El segundo indicio muestra en el fotograma siguiente a una figura prehispánica, y para el análisis de éste utilicé el método de Panofsky, historiador de arte, quien afirma lo siguiente:

...el contenido sería el significado intrínseco, el que comporta valores simbólicos, aquello que una obra de arte exhibe pero no delata y que puede ser la actitud básica de una nación, de un periodo, de una clase, de una concepción religiosa o filosófica, toda condensada en una obra de arte.³⁷⁸

Para el iconógrafo una forma ofrece varias interpretaciones, pero tiene un solo significado “cierto” determinado por el momento de su producción; mientras que para los defensores del posmodernismo y la semiótica, una imagen tiene múltiples significados relativos, según quién la observe.³⁷⁹

378 Erwin, Panofsky, *El significado de las artes visuales*, p. 2.

379 Ibidem, p. 29.

Fotograma 2 (54' 58")



Escena muda.

La figura de piedra se sitúa en un mejor ángulo, lo cual facilita su análisis debido a la cercanía de ésta, expuesta en este fotograma. Aquí encontramos a un niño que, entre sus manos sostiene una figura de palma, aparece sentado de medio cuerpo con la mirada fija en dicho objeto; su semblante denota cierta tristeza y melancolía. Viste una camisa blanca. Su cabello es oscuro y su tez clara.

Junto al niño, del lado derecho, aparece una piedra esculpida apoyada sobre una base cilíndrica. Esta piedra tiene la forma de un cuerpo humano truncado; se muestra de abajo hacia arriba a partir de la parte superior de los muslos continuando con el abdomen y tórax; los brazos se encuentran situados arriba del abdomen flexionados casi juntando los nudillos de las manos en posición cerrada de puños. Precisamente a la altura del abdomen se observa un círculo hacia el interior del cuerpo, del que emerge una especie de taparrabo, es decir, existe una

ligera protuberancia que cubre la parte genital del cuerpo representado en la escultura. La cabeza de esta escultura se presenta incompleta. Muestra únicamente la parte de la barbilla con la boca semiabierta y una línea ondulada que parte de la nuca, hacia la barbilla del rostro, posiblemente revelando una careta o protección que cubre la fisonomía. Existe una analogía gestual entre la posición de los brazos y manos del niño, y los de la piedra esculpida.

Al fondo de este fotograma se observa una maceta grande, apoyada sobre el basamento de una columna como parte del mobiliario en la hacienda.

El fotograma muestra al niño Felipe, ahijado del general zapatista Felipe Nieto, en el pórtico de la hacienda, sentado en el primer escalón, escenario muy recurrido por el director y camarógrafo de esta cinta. Felipe contempla con un dejo de tristeza la figura de palma, regalo enviado por su padrino, el general Nieto, quien desde hace varios días no ha ido a visitarlo. El pequeño se muestra triste por la ausencia del padrino, ya que de acuerdo a la historia narrada tanto en la obra literaria de Magdalena, como en la cinta fílmica, a esas alturas *los carrancistas les andan muy de cerca a los zapatistas*, y, en cualquier momento, se vislumbra la derrota del grupo rebelde.

La figura prehispánica “corresponde a la cultura huasteca del periodo posclásico, ya que la posición de los brazos y de las manos es correcta, el pequeño orificio circular que presenta a la altura del vientre también es característico, pues los huastecos en sus rituales religiosos abrían por el diafragma introduciendo la mano para extraer el corazón humano”.

Consultado acerca de esta pieza, el doctor Pascual Soto,³⁸⁰ arqueólogo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, se manifestó extrañado de que la figura no tuviera piernas ya que por lo general estas piezas son monolíticas. En cuanto a la escultura que carece de piernas, la colocación de esta efigie sobre una base cilíndrica logra un efecto de altura, ante el quebrantamiento que tuvo con el paso del tiempo. El investigador también comentó que la presencia de la figura prehispánica pudo haber obedecido al gusto del director o del camarógrafo.

En referencia al círculo inscrito a la altura del diafragma u ombligo de la imagen prehispánica expuesta en los fotogramas, considero que ésta se asemeja a una representación de Chicomóztoc,³⁸¹ que connota una función creadora. También podría tratarse de El Sipapú³⁸² correspondiente al mito de la creación u origen de grupos me-

380 Entrevista al investigador Pascual Soto del INAH, adscrito en la ENAH en el Museo Amparo, en Puebla, en 2005.

381 Chicomóztoc, “lugar de las siete cuevas”, es el legendario sitio situado al norte del que decían provenir los toltecas-chihimecas. La asociación de la zona arqueológica llamada La Quemada, en Zacatecas, con Chicomóztoc, se fundamenta en rasgos comunes como las dimensiones del sitio y sus construcciones monumentales, donde las características de la arquitectura indican su principal función, la de un gran santuario. Por otro lado, existe la concepción de una cueva matriz como origen de los dioses y hombres, esta idea fue compartida desde tiempos remotos por diversos pueblos mesoamericanos. Por ejemplo, en el santuario de Teotihuacán, la pirámide del Sol fue levantada encima de una cueva-santuario, representando así un Chicomóztoc por excelencia. Marie Areti Hers, “Chicomóztoc, un mito revisado”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. X, Núm. 56.

382 El *Sipapú* o lugar simbólico del origen, era un hoyo cercano al centro de la kiva, recinto ceremonial que integra fiestas, danzas y representaciones de grupos del norte de Mesoamérica y suroeste de Estados Unidos, además simbolizaba el ombligo de la Tierra. *Ibidem*, pp. 55-57.

soamericanos, pues consideraban al ombligo ubicado a la altura del diafragma el punto hacia el interior y exterior del ser, el contacto con lo terreno (interior) y lo divino (exterior).

Este fotograma muestra uno de los mayores acercamientos de la figura prehispánica; observamos claramente la boca y barbilla, en toma contrapicada, es decir, de abajo hacia arriba, rotada ligeramente hacia la derecha de la figura. Por tanto, las acotaciones realizadas invitan a ver más allá de lo que propone una cinta, ya que propicia un diálogo a través de elementos observados en el fotograma, como indicios para realizar un análisis como éste y también la interpretación iconológica siguiente:

En la hacienda (escenario de representación fílmica) se crea un ambiente político, social y cultural, en donde interactúan distintas fuerzas en un espacio ambivalente. En este caso la figura prehispánica nos remite al pasado indígena³⁸³ de la población zapatista, al ser herederos del quinto grupo nahuatlaca: los tlahuicas. Por otro lado, la presencia infantil representa la esperanza de una generación posrevolucionaria capaz de conciliar estas discrepancias que caracterizaron la lucha armada en la zona de Morelos.

383 La peregrinación de las siete tribus nahuatlacas a partir del año 830 desde el legendario Chicomoztoc o Chicomostóc: primero xochimilcas, en segundo lugar chalcas, en tercer lugar tepanecas, en cuarto lugar culhuas, en quinto lugar los tlahuicas; este grupo se estableció en una tierra fértil, espaciosa y caliente, su provincia principal la llamaron Quahunahuac, y después con la llegada de los españoles la llamaron Cuernavaca; menciono esto por ser el origen primitivo y étnico del grupo zapatista. En sexto lugar, los tlaxcaltecas, y los últimos fueron los mexicas. Jesús Sotelo Inclán, *Raíz y Razón de Zapata*, p. 41. También se encuentran los nombres de las siete tribus nahuatlacas en *México a través de los siglos*, Tomo I, Capítulo II, p. 509.

La imagen prehispánica vista en este fotograma es una figura que no podemos observar en forma física, sólo a través del filme; por tanto connota la cultura mesoamericana y establece como antecedente mediato la concatenación de periodos históricos, como el prehispánico, colonial, y el del grupo zapatista protagonista representante del campesinado, durante la Revolución Mexicana. Por lo tanto, la figura prehispánica situada en la hacienda como un personaje dispuesto dentro del escenario filmico representa un ente cultural con sentido histórico.

El escenario filmico, a su vez tercer indicio, aporta todo un devenir histórico y forma parte de un patrimonio cultural intangible dotado de una carga significativa y representativa de la Revolución Mexicana. En nuestro caso vamos a situarnos en la película *El compadre Mendoza* filmada en la Hacienda El Rosario, antes Careaga, al norte de la cuenca de México; para ser más precisos en la actual Delegación Azcapotzalco (actual Metro Rosario línea 6 correspondencia El Rosario-Martín Carrera), como lo habíamos mencionado al inicio.

La hacienda como tal cuenta con una fuerte carga simbólica de acuerdo a cada grupo social que habitó dichos espacios en épocas determinadas. Después de la conquista, durante los siglos XVI³⁸⁴ y XVII, las haciendas fungieron como estructuras fundamentales de la explotación

384 Cabe mencionar que en 1552 Sebastián de Aparicio, procedente de La Gudiña, provincia de Orense, España, abrió y construyó caminos y carreteras con la ayuda de habitantes de Azcapotzalco, logrando llegar hasta Zacatecas con el fin de transportar los minerales extraídos de las minas. Al término de estas faenas, adquirió una hacienda, presumiblemente, “El Rosario” con el fin de trabajar la agricultura hasta 1572, fecha en la que reparte todos sus bienes e ingresa a una orden menor franciscana, hasta su muerte en el año de 1600, en el convento franciscano de la ciudad de Puebla. García, Leobardo, O.F.M., *Pionero Beato Sebastián de Aparicio*, Puebla, 2004, p. 14.

agraria y de laceración a poblados, trazando y gestando dichas estructuras introducidas en México por los conquistadores españoles, permeando su mundo tardo-medieval, más que el emergente y luminoso Renacimiento. Por tanto, tenemos diversos actores, identificables en la película: por un lado los criados, mayordomos y demás personal, que es parte del peonaje a cargo del dueño de la hacienda, quienes consideran al patrón como su señor amo, el cual tiene todo el derecho a mandar sobre ellos. Por otro lado, tenemos al grupo de rebeldes que se inconforman y llaman al hacendado *científico y reaccionario*, mote que le otorga un general zapatista durante el guión cinematográfico en el momento histórico de la película representada.

Fotograma 3 (30' 39'')



Siguiendo el guión cinematográfico, frase pronunciada por el general zapatista apodado *El Gordo*, representado por el actor Alfonso Sánchez Tello: “Me matan a éste por científico y reaccionario”.

Es interesante resaltar aquí la manera en que Bustillo Oro, principal promotor de la realización del filme que nos ocupa, dio con el espacio “ideal” para el rodaje.

Dar con la hacienda de La Parota, es decir, de la que figuraría como tal, nos costó un ímprobo trabajo. Por muchos días, mañana a mañana, Fernando venía a mi casa de la calle de Danubio desde la colonia Guadalupe Inn y me recogía en su coche, para recorrer nuestros alrededores. Se necesitaba un sitio no lejano de la capital, por razones de comodidad y de economía. Y no lo encontrábamos. Es decir, no lo encontrábamos en pie.

¿Con que íbamos a intentar una película de la Revolución? Pues pronto tendríamos, nosotros que la pasamos durante nuestra extrema juventud en el precario refugio de la ciudad, una clara idea de lo que la Revolución fue en el campo. Todavía resonaba en la vastedad de las llanuras vecinas a la capital un vivo acento de congoja. Las heridas de la tierra seguían abiertas y como sangrando por sobre más de quince años transcurridos. Nos daban rumbos, nombres y señas de las fincas próximas que fueron riqueza privada para las familias porfiristas, pero cuando alcanzábamos alguna nos dábamos de manos a boca con pura desolación.

Los extensos campos, exterminados. Las “casas grandes”, las trojes y esa suerte de pueblecillos que se formaban a su alrededor, igual que si la lepra del fuego acabase de pasar por ellos. Lo no quemado, derruido. El dolor de patria, a flor de piel. Nos deteníamos un rato ante las ruinas vivas todavía. No hablábamos. Nos silenciaba el dolor humano que aún no se disipaba en esa soledad. Después, nos marchábamos en busca de otro lugar, para encontrarnos con un asolamiento semejante.

Nos contrariaba no dar con la “locación”, más el ventarrón de la catástrofe mexicana era más poderoso. Si eso era al arrimo de la capital, ¿qué habría sucedido en el desamparo de todo el territorio donde se combatió tantos años y con tanta saña? Al principio nos prometimos un paseo delicioso en aquella búsqueda. Y cada mediodía regresábamos con el corazón en un puño, sin encontrar La Parota de Rosalío Mendoza.

Lo curioso es que la teníamos como quien dice, ante las narices. Alguien, de cuyo nombre no puedo acordarme, nos habló

de un predio que se salvó por milagro y que en lo poco que padeció ya había sido reconstruido amorosamente: la hacienda lechera El Rosario, allá por Azcapotzalco. Para El Rosario volamos con el terror de que nuestro informante pecase de optimismo fantástico.

Desde que contemplamos el monumental portón que se abría a un hermoso camino de árboles y que se antojaba construido por un buen escenógrafo para ciertas escenas de *El compadre Mendoza*, nos llenamos de alegría. Después, la noble “casa grande”, con su gran patio colonial y sus anchos corredores, y con su ameno jardín, nos reveló completo el milagro. Esa era exactamente La Parota, siempre defendida de los destrozos de la guerra por la astucia de su dueño.

Fernando de Fuentes gestionó en el acto el alquiler de El Rosario por un par de semanas. Los propietarios eran un matrimonio de viejos norteamericanos que regían el lugar con empeño y bondad. Se negaron al alquiler. Lo cedían gratis, por el placer de ayudar y por el gusto de apreciar su casa en película. Entonces la gente no conocía la clase de vándalos que somos los cinematografistas. Lo malo es dejarnos entrar. Luego hay que resistir con abnegación los estragos que causamos en el tendido de líneas eléctricas y de los rieles para la cámara, y con la instalación de los grandes reflectores, así como con los descuidos del staff y de los propios artistas.

El matrimonio yanqui habría de sufrirlo todo con la sonrisa sin apartarse de sus labios y sin cejar un ápice en su amabilidad. Incluso nos servirían mañana a mañana espléndidos desayunos.

Fernando estaba gozoso. En seguida, soportando mi incómoda añadidura, recorrió todo, hasta la troje y los alrededores, planteando ya los shots. Tenía decidido empezar el rodaje por los “exteriores”. Y con su penetrante sentido cinematográfico, consultándome apenas, más por urbanidad que por recibir consejo, iba viendo con anticipación en su mente toda la película.³⁸⁵

Así pues hemos abordado este escenario fílmico desde la generalidad de una hacienda hacia la particularidad de una historia recreada, producto de la literatura llevada al

385 Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, 1984, pp. 102 y 103.

cine, es decir, ambos relatos confluyen en la formación de un discurso entendido a la manera foucaultiana:³⁸⁶ como una forma de construir verdades, aunadas a la forma significativa de una hacienda como espacio escénico de representación.

Conclusión

Estos indicios expuestos a partir de la película que nos ocupa, resultan ser manifestaciones visuales, étnicas, figuras de piedra, espacios arquitectónicos simbólicos como la hacienda, gracias a los autores o grupo fílmico en conjunto, dándonos a conocer un patrimonio material tangible a través de la película, con cargas nacionalistas propias de las primeras décadas del siglo XX.

Después de observar este filme, como documento histórico y en específico por medio de los fotogramas, de acuerdo a los alcances metodológicos obtenidos durante la investigación, la figura prehispánica se convierte en un signo indicativo en el devenir histórico, generando un tiempo circular en donde se recurre a un emblema del pasado para significar el presente como un espacio escénico de representación. ¿De dónde venimos?, ¿hacia dónde vamos? Es evidente que esta figura prehispánica adquiere la categoría de personaje a lo largo de esta cinta, pues aparece en distintos momentos de la misma.

Este filme, inscrito en el primer año del periodo cardenista, asociado al zapatismo, manifiesta ser patrimonio material tangible a través de la película, cargado de significado mítico correspondiente a este grupo rebelde, en donde la figura prehispánica representa su pasado y su presente en el devenir histórico.

386 Michel Foucault, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 1983.

Referencias bibliográficas

- Gómez, Izquierdo, José Jorge, “El camaleón ideológico”, en *Nacionalismo, cultura y política en México durante los años del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)*. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2008.
- Kennieth Pittman, Dewitt Jr., *Hacendados, campesinos y políticos. Las clases agrarias y la instalación del Estado oligárquico en México, 1869-1876*, FCE, México, 1993.
- Knight, Alan, “La Revolución Mexicana: ¿Burguesa, nacionalista o simplemente una gran rebelión?”, en *Cuadernos Políticos*, Núm. 48, octubre-diciembre, 1996.
- Knight, Alan, *La Revolución Mexicana*, Volúmenes 1 y 2, Grijalbo, México, 1996.
- Magdaleno, Mauricio, *La Voz y el Eco*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1964.
- Magdaleno, Mauricio, *Retórica de la Revolución*, Núm. 73, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1978.
- Magdaleno, Mauricio, *Imagen y obra escogida*, colección México y UNAM /66, 1984.
- Raat, William D., *El Positivismo durante el Porfiriato (1876-1910)*, Sep Setentas, México, 1975.
- Sotelo Inclán, Jesús, *Raíz y razón de Zapata*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991.
- Zea, Leopoldo, *El Positivismo en México, Nacimiento, Apogeo y Decadencia*, FCE, México, 1968.

Referencias de libros de historia del arte

- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Introducción a la Arqueología Clásica como Historia del Arte Antiguo*, Akal Editor, Madrid, 1982.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, México, Tusquets, 1983.
- Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI editores, México, 1974.
- Lafuente, Ferrari, *Introducción a Panofsky (iconografía e historia del arte). Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, España, 1972.
- Panofsky, Erwin, *El Significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Referencias del cine mexicano

- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, 1984.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1996.
- De Luna, Andrés, *La Batalla y su Sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1984.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, SEP, México, 1986.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo filmico*, UAM, Azcapotzalco, México, 2005.

Referencias hemerográficas y entrevistas

- Entrevista realizada al doctor Pascual Soto, antropólogo adscrito al INAH en la ciudad de Puebla, en el Museo Amparo, año 2005.
- *La Opinión*, diario de la mañana, Puebla, domingo 8 de abril de 1934, “Una tragedia mexicana y universalmente humana, *El Compadre Mendoza*, hablada en español en el Gran Teatro Cine Guerrero”, El cine de moda, p. 6.
- *La Opinión*, diario de la mañana, jueves 24 de mayo de 1934, “Una tragedia mexicana y universalmente humana, *El Compadre Mendoza*, – POR ÚLTIMA VEZ–, pasa a las 6:00 p.m. únicamente, en el Gran Teatro Cine Guerrero”, El cine de moda, p. 6.

Referencias de revistas

- *Arqueología Mexicana*, Vol. X, Número 60, marzo-abril, 2003.
- *Arqueología Mexicana*, Vol. X, Número 55, mayo-junio, 2002.
- *Arqueología Mexicana*, Vol. X, Número 56, julio-agosto, 2002.
- *Arqueología Mexicana*, Vol. III, Número 13, mayo-junio, 1995.

Referencias de audio videos y DVD

- *El Compadre Mendoza*, CONACULTA, video en formato VHS.
- *Trilogía de la Revolución Mexicana*, Filmoteca UNAM, marzo 2010.

El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y “Los Niños de Morelia”: La versión oficial del exilio español en México durante el cardenismo

Tania Celina Ruiz Ojeda

La importancia que desempeña el cinematógrafo como factor de propaganda superior a cualquier otro, la influencia que ejerce sobre las masas y la facilidad que ofrece para mostrar en forma objetiva cualquier aspecto de interés general, determinó su preferente aprovechamiento.

Memoria del DAPP

La llegada a la presidencia de Lázaro Cárdenas significó una serie de reformas en diversos rubros de importancia para México. La educación, los tesoros naturales, las materias primas, el indígena, así como el desarrollo en general del periodo postrevolucionario fueron retratados por las cámaras de cine del Estado, lo que en gran medida ayudó a consolidar la imagen de nación moderna, progresista y liberal surgida después de la Revolución (1910-1917).

Si bien el gobierno de Cárdenas ha sido analizado desde múltiples posturas y visiones,³⁸⁷ el manejo de la imagen como herramienta de propaganda se ha relegado de los estudios históricos sobre su sexenio. El cine documental de propaganda producido durante dicho periodo, en particular aquellos firmados por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), representan la postura de Cárdenas sobre los medios y la relación de estos con su gobierno. De los distintos temas abordados, el exilio y posterior acogida de los niños españoles en México a raíz de la Guerra Civil Española retrató de manera más “cálida” las formas utilizadas en las relaciones exteriores del gobierno cardenista y, a su vez, se estableció una relación cinematográfica entre la República Española y el gobierno mexicano, que llevaría a intercambios de materiales filmicos, mostrando así el apoyo a la causa republicana.

Desde su llegada a México, en 1896, la preocupación por la imagen cinematográfica fue realmente una cuestión de Estado, sin embargo, sólo hasta el periodo de Cárdenas del Río esta inquietud se convirtió en una producción

387 Córdova, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, Era, 1974. Durán, Leonel, *Lázaro Cárdenas, Ideario Político*, México, Era, 1972. Medin, Tzvi, *Ideología y Praxis Política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI, 1997. Benítez, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana*, tres tomos, México, FCE, 2004. Anguiano Equihua, Victoriano, *Lázaro Cárdenas, su feudo y la política nacional*, México, Ed. Referencias, 1989. Arreola Cortés, Raúl, *Lázaro Cárdenas, Un revolucionario mexicano*, Morelia, UMSNH, 1995. Townsend, William, *Lázaro Cárdenas, demócrata mexicano*, México, Ganesa, 1959. Ginzberg, Eitan, *Lázaro Cárdenas, gobernador de Michoacán*, México, COLMICH, UMSNH, 1999. Partido Revolucionario Institucional, *Lázaro Cárdenas*, México, Comisión Nacional Editorial del CEN del PRI, 1979. Krauze, Enrique, *General misionero, Lázaro Cárdenas*, Biografía del Poder, México, FCE, 1987.

continua de cine documental, con la cual se pretendía minimizar la mala imagen que se tenía de México en el extranjero, producto de campañas de desprestigio³⁸⁸ y, sobre todo, resaca de las revueltas revolucionarias. Esta necesidad de mostrar una imagen distinta, tanto a los mexicanos como al mundo, generó las condiciones para unificar los diferentes giros discursivos sobre el México postrevolucionario.

Durante el gobierno cardenista se sentó un importante precedente de lo que ahora son las oficinas de prensa y comunicación. Inspirado en modelos extranjeros, el presidente creó el órgano propagandístico más efectivo hasta ese momento: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad. El general no era un novato en cuestión de medios, ya había manejado con habilidad la radio gracias a la fundación de la XEFO, estación radiofónica del Partido Nacional Revolucionario: “desde el inicio de su gobierno, Cárdenas usó permanentemente la radio para, a través de los famosos *encadenamientos* de estaciones, dirigir mensajes a la población”.³⁸⁹ No resulta extraño que, al llegar a la presidencia, intuyera de manera inmediata la necesidad de unir fuerzas con la otra industria de creciente popularidad y capacidad de transmisión de mensajes: la cinematográfica. Desde su gabinete surgieron los primeros indicios de la necesidad de crear un organismo

388 Sobre todo las estadounidenses e inglesas que se dieron a partir de la expropiación petrolera. Gabriel Figueroa menciona en sus memorias su participación en una película documental producida por las compañías petroleras, que a su parecer buscaba mover la balanza de la opinión pública a favor de ellas. Figueroa Gabriel, *Memorias*, México, Pértiga, UNAM, 2005, p. 86.

389 Barquera Mejía, Fernando, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)”, *Revista Mexicana de Comunicación*, noviembre-diciembre, 1988. Consultado en: www.mexicanadecomunicación.com.mx

capaz de controlar todos los mensajes emanados del poder ejecutivo, en los cuales se manejara el mismo discurso que se promovía en sus constantes palabras a la nación.

Desde los comienzos de su campaña electoral, Cárdenas se identificó plenamente con las fuerzas populares, llamándolas a movilizarse y organizarse sindicalmente para luchar por sus derechos y por la justicia social.³⁹⁰

Lázaro Cárdenas del Río, general surgido de la Revolución, tomó protesta como el presidente número 16 tan sólo 23 años después del inicio de la lucha armada. En aquellos años el promedio de estancia en el poder era de 1.4 años, lo cual evidentemente reflejaba una gran inestabilidad política. México debía conformarse como una gran nación, donde todos los individuos se pudieran sentir identificados y reconocidos, donde las rupturas generadas por y durante la lucha armada fueran superadas. Cárdenas entendió la necesidad de crear y consolidar una imagen del México postrevolucionario, moderno y autónomo, y como otras naciones, utilizó la comunicación como su mejor herramienta. La radio, la prensa y el cine se habían convertido en el instrumento que ilustraba y legitimaba a los distintos movimientos políticos que se consolidaban o establecían; desde la Revolución Soviética hasta el Nacional Socialismo Alemán, la República Española y los Nacionales –con Franco al frente–, supieron hacer del cine una potente herramienta ideológica. La realización de documentales de propaganda se extendía velozmente. Como muestran los documentos, Cárdenas fue consciente del impacto de los medios de comunicación y supo ver en

390 Medin, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, Siglo XXI, México, 1973, pp. 75-76.

el cine una fuerza que ayudaría a promover su discurso y visión a lo largo y ancho de la República Mexicana y más allá de sus fronteras.

El 17 de junio de 1936 el *Diario Oficial de la Federación* publicó un acuerdo de modificación de la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, en el cual se constató la creación de la Dirección de Publicidad y Propaganda, que formaría parte de la Secretaría de Gobernación³⁹¹ y cuya vida sería de tan sólo cuatro meses, debido a que Cárdenas se dio cuenta de que, para funcionar mejor, el órgano necesitaba plena autonomía. Así, el 25 de diciembre de 1936 se creó por decreto el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, que entró en vigor el 1º de enero de 1937.

El trabajo realizado por el DAPP no se circunscribió únicamente al cine, ya que la radio fue uno de sus mayores vehículos de propaganda: a través de conciertos musicales durante los que se emitían los mensajes de interés para el gobierno, ya fuese en la presentación, despedida o al final de ellos. De septiembre de 1937 a agosto de 1938 se llevaron a cabo 5,207 transmisiones radiales solamente de conciertos.³⁹² El DAPP recurrió a la edición de publicaciones periódicas, entre los que se distribuyeron diversos formatos, como boletines, revistas y libros que, en su mayoría, estaban escritos en español. Sin embargo, la impresión de materiales en otros idiomas también fue impor-

391 Hernández Lomelí, Francisco, "Las oficinas de comunicación social en México", en *Comunicación y Sociedad*, DESC, UDG, Núm. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996, p. 59.

392 Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, DAPP, México, 1938, p. 10.

tante para el Departamento, así un gran número de los impresos fueron traducidos al inglés y al francés.³⁹³

Otro de los medios que utilizó el DAPP fue la música, a través de la difusión y creación de himnos, marchas, ediciones de corridos, entre otras formas de promoverla, como mensaje de propaganda. Contabilizar todo lo realizado por el Departamento puede resultar una tarea monumental, ya que a pesar de su breve existencia se ocupó, entre otros temas, de los derechos sociales, la educación, el teatro, la pintura y las artes en general. Realizó estudios de estadística y promovió normas de higiene y seguridad, siendo estos últimos temas recurrentes en sus producciones; todo ello sin dejar de lado a los indígenas, a la población en general, a los obreros, así como a la historia y la etnografía. A esto debemos sumar su desarrollo y trabajo como agencia de noticias, que tan sólo en el mes de octubre de 1937 difundió 694 notas periodísticas o boletines de prensa, las cuales fueron enviadas a diarios, agencias y corresponsalías.³⁹⁴

De manera innovadora se realizaron transmisiones a control remoto de eventos de gran gran importancia, como la colecta de la mujer mexicana, organizada por el Comité Femenino Pro Pago de la Deuda Petrolera, presidida por doña Amalia Solórzano y que se llevó a cabo entre los días 12 y 14 de abril de 1938 en el Palacio de Bellas Artes, con una duración de 25 horas y media.³⁹⁵ Por radio se transmitieron distintos eventos y mensajes, así como discursos, entre los que podemos contar con la gran manifestación nacional de apoyo a la expropiación petrolera realizada el 23 de marzo de 1938, donde las palabras

393 Ibidem, p 13.

394 Ibid., p. 49.

395 Ibid., p. 117.

del presidente fueron transmitidas por los micrófonos del DAPP desde el balcón presidencial. El Departamento contaba con un gran alcance que abarcó prácticamente todos los rubros referentes a la comunicación, así que la meta establecida durante su fundación parecía tomar forma.

Con la creación del DAPP el gobierno cardenista cayó en la ambigüedad del control de la información, ya que si bien el organismo buscaba ser el único medio por el cual se difundieran los comunicados, noticias o información referente al ejecutivo y a la imagen del país, también se realizaron una gran cantidad de materiales de propaganda que dieron trabajo a distintas empresas, las cuales incluían su propia versión de México.

Una de las principales razones de la existencia y responsabilidad del DAPP consistía en comentar, explicar y fundamentar teóricamente las informaciones oficiales,³⁹⁶ lo cual se realizaba desde el discurso cinematográfico sin problemas. Así, el DAPP se convirtió en productor de cine, ya sea apoyando económicamente proyectos, comprándolos una vez que se habían realizado o filmando y llevando a cabo sus propios documentales. Sin embargo una cosa era la producción, y otra, muy diferente, que estos materiales llegaran al público en general. Con este propósito en mente, dentro del Departamento se crearon diferentes comisiones. En el caso de cinematografía fueron dos: la referente a Producción Cinematográfica y la de Circulación de Películas. El fin de ambas consistía en “Promover y vigilar la circulación de las películas del departamento, con el fin de lograr su más amplia exhibición tanto en el país como en el extranjero”.³⁹⁷

396 Ibid., p. 9.

397 Ibid., p. 115.

Entre 1937 y 1938 en el DAPP se realizaron 116 copias de los materiales producidos en el mismo año, algunas en otros idiomas, como el inglés y el francés. La manera de distribuir dichos materiales se dio a través de un grupo de colaboradores, los cuales tenían como prioridad impulsar la circulación de las películas elaboradas por el organismo oficial. El primer movimiento dado por el Departamento para lograr esto fue el acercamiento y creación de convenios con exhibidores nacionales y distribuidores de películas extranjeras; en dichos convenios quedaba establecido que las películas del DAPP “de carácter informativo y documental, fueran exhibidas sistemáticamente dentro de los programas de cintas de gran metraje en todos los salones que constituyen circuitos comerciales”.³⁹⁸

En una búsqueda por las carteleras del periodo, prácticamente no se encontraron los títulos de las películas, sin embargo, en la mayoría de las funciones de cine comercial se ofrecía un programa de “cortos documentales”, los que se proyectaban antes de la película principal.³⁹⁹

La exhibición de los documentales en otros países resultó de gran importancia para el gobierno mexicano, por ello se planteó un esquema muy elaborado de promoción de los mismos:

Con la cooperación de la Secretaría de Relaciones Exteriores, se planearon circuitos de exhibición para toda la América, dejando establecidos y en funcionamiento, cinco en los Estados Unidos del Norte, dos en Centroamérica, uno en Las Antillas y cuatro en América del Sur. Por cuanto a la circulación de nuestras películas en Europa, no se ha descuidado ese punto y se han aprovechado las relaciones con intelectuales y

398 Ibid., p. 148.

399 *Excélsior*, *El diario de México*, *El Universal*.

centros culturales para exhibir algunas de las producciones de este Departamento, como en el caso de la Exposición Internacional de París, la Exposición Permanente en el Museo de Bruselas, Bélgica y La Feria de Praga, Checoslovaquia, en las que se han efectuado exhibiciones públicas y privadas, bajo el patrocinio de los representantes mexicanos en dichos lugares.⁴⁰⁰

Lo anterior no exageraba el empeño puesto en mostrar a México en el extranjero a través de los documentales del DAPP. La lista de países en los que fueron exhibidos es extensa: Francia, España, Bélgica, Checoslovaquia, Rumania, Estados Unidos, El Salvador, Guatemala, Panamá, Chile, Cuba, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil, Santo Domingo y Haití.

Al revisar los informes de los enviados para acordar las proyecciones, podemos ver que los títulos a proyectarse no eran elegidos al azar; al parecer, fueron seleccionados para cada exhibición pensando en las particularidades del lugar visitado. En España, por ejemplo, el documental *Los niños españoles en México* fue exhibido 120 veces, siendo el país europeo donde más se proyectaron materiales del DAPP. Dicha película fue una de las más exhibidas, con un total de 280 proyecciones, mientras que *México y su petróleo* y *La Nacionalización del Petróleo en México* fueron las más proyectadas en Estados Unidos y América Latina, alcanzando un total de 680 exhibiciones entre las dos regiones.

La exhibición de los materiales del DAPP regularmente no era independiente; se buscaba que fuera incluida en el programa de una película comercial, casi

400 Memoria del Departamento, p. 149.

siempre mexicana y exitosa. Se buscó sacar provecho de los acuerdos firmados con los distribuidores en México y de las delegaciones que ya se encontraban en los países visitados. Las funciones se dividían entre las privadas, que en su mayoría estaban dirigidas a los cuerpos diplomáticos y sus familias, así como a invitados especiales, estableciendo posteriormente una serie de presentaciones para el público en general.

Cuadro informativo sobre la exhibición de las películas en circulación⁴⁰¹

Nombre de la película	Distrito Federal	Estados de la República	EEUU	Centro y Sudamérica	Europa
<i>Información gráfica No. 1</i>	224	34	13	155	36
<i>Información gráfica No. 2</i>	212	114	9	27	
<i>Información gráfica No. 3</i>	54	98			
<i>Desfile Atlético 1936</i>	218	330	137	42	85
<i>Desfile Atlético 1937</i>	163	74	76	14	
<i>Cooperativa Vestuario y equipo</i>	328		19		46
<i>Cooperativa Plataneros Tuxpan</i>	208	6	23	8	66
<i>Carretera México-Acapulco</i>	248				
<i>Campo Militar en Monterrey</i>	76	10			
<i>Carretera México-Laredo</i>	40	10			
<i>Cooperativa de Mineros de Tlalpujahua</i>	40	4	27	8	66

401 El cuadro está fechado el 8 de octubre de 1938 y realizado por el DAPP a través de su departamento de divulgación.

<i>Irrigación No. 1</i>	219	16		8	56
<i>Irrigación No. 2</i>	310	114		11	46
<i>Veracruz</i>	166	16	17		8
<i>Uruapan</i>	117	115	6		8
<i>Morelia</i>	200				
<i>Los Niños Españoles en México</i>	110	53		51	120
<i>Exposición Agrícola Ganadera</i>	18	20			
<i>Escuela Hijos del Ejército No. 2</i>	198	60		30	
<i>La Nacionalización del Petróleo</i>	62	45	193	53	
<i>México y su Petróleo</i>	158	65	164	52	
<i>Danzas Auténticas Mexicanas</i>	56			18	
<i>Ferrocarril Fuentes Brolantes-Punta Peñasco- Santa Ana</i>	30				10

Países donde fueron presentados documentales del DAPP	Estados donde fueron presentados documentales del DAPP	Países donde fueron presentados documentales del DAPP
Europa	EEUU, Canadá.	Latinoamérica
Francia, España, Bélgica, Checoslovaquia, Rumania	California, Texas, New York, D.C., Wisconsin, Nuevo México, Arizona, Colorado, Ohio	El Salvador, Guatemala, Panamá, Cuba, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil y Santo Domingo

Pero la intención de mostrar estas películas no fue exclusivamente propagandística. En algunas de las proyecciones realizadas en La Habana y Los Angeles ayudaron a reunir fondos para los niños del pueblo español. También se establecieron vínculos, tanto en el extranjero como en México, con agrupaciones obreras, campesinas, culturales

y científicas, facilitándoles películas para integrar programas tanto en festivales, conferencias y asambleas.⁴⁰²

“Los niños de Morelia”, México, el DAPP y la Guerra Civil Española

La ayuda de Méjico, decidida inmediatamente por el Gobierno radicalísimo del Presidente Lázaro Cárdenas, fue constante por toda la duración de la guerra y, dentro de las posibilidades materiales del país, alcanzó un nivel muy elevado; el más elevado de toda América (...), hizo todo lo posible por contribuir a la soñada Victoria republicana. Fue el único régimen de Hispanoamérica que se distinguió en esa actitud rigurosa y terminante; no puso trabas a la salida de mejicanos para integrarse en unidades combatientes del lado rojo, aunque no fueran muchos los que cruzaron el Atlántico por ese motivo, y ofreció asilo a los niños que el Gobierno de la República decidió evacuar para librarlos de los peligros de la guerra.⁴⁰³

La afirmación anterior fue hecha por un historiador falangista, lo que nos permite dimensionar la importancia simbólica del apoyo de México al bando republicano durante la Guerra Civil Española. México colaboró con más que el envío de provisiones y materiales, así como de armas y combatientes. Es conocido el asilo otorgado a los ahora llamados “Niños de Morelia”, lo cual, a decir del propio Cárdenas, fue una iniciativa de su esposa Amalia. Pero México no sólo dio asilo a los niños, también llegaron al país exiliados políticos e intelectuales. Pensadores

402 AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24, Parte del informe rendido en 1937. Fernández Cuenca, Carlos, *La Guerra de España y el Cine*, Vol. II, Editora Nacional, Madrid, 1972, p. 286.

403 Fernández Cuenca, Carlos, op. cit., p. 286.

de la talla de María Zambrano se incorporaron a universidades y colegios. Dentro del rubro de la investigación, el acontecimiento más importante quizá sea la creación de la Casa España-México, que llegaría a convertirse en El Colegio de México.

La ayuda no sólo se produjo a través del acto de abrir las fronteras para los españoles, ahora sabemos de mexicanos que llegaron a España como civiles y que apoyaron en tareas de guerra: médicos, enfermeros, técnicos y propagandistas.⁴⁰⁴ “El gobierno de México está obligado moral y políticamente a dar su apoyo al gobierno republicano de España, constituido legalmente y presidido por el señor don Manuel Azaña”.⁴⁰⁵

Para el historiador Mario Ojeda Revah existen grandes paralelismos entre la República Española y los gobiernos revolucionarios de México, en particular con el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río, que han sido constantemente estudiadas. Para Ojeda Revah, ambos países eran sociedades económicamente atrasadas, con pequeños enclaves de industrialización en medio de zonas rurales semi-feudales. Ambos tenían clases medias relativamente pequeñas y sus niveles de analfabetismo seguían siendo elevados; además, la unidad nacional era débil o inexistente. Caciques regionales todavía dominaban la política local, las instituciones democráticas eran más bien débiles, mientras que los sordos conflictos entre católicos y anticlericales eran un reflejo de profundas divisiones sociales.⁴⁰⁶

404 Ojeda Revah, Mario, *México y la Guerra Civil Española*, España, Turner, 2004, p. 113.

405 Cárdenas, Lázaro, “20 de agosto 1936”, en *Obras, Apuntes 1913/1940*, México, UNAM, 1972, p. 354.

406 Ojeda Revah, Mario, op. cit., p.113.

Pero Ojeda especifica que si bien existían similitudes, el proyecto cardenista era “mucho más radical que el programa republicano” en su intento por sacar a su país del atraso y la dependencia. Lo que tal vez ayudó a la mutua comprensión entre los dos gobiernos tenía que ver con un hecho en particular: “la redención social”. El mismo Cárdenas dejaba claro el porqué de la ayuda a España: “solidaridad a su ideología”.⁴⁰⁷

Las noticias de la guerra española llegaron a México y tuvieron impacto en la sociedad, predominantemente en las clases urbanas. Se sabe que en el Distrito Federal se colocaban mapas de gran tamaño en las vidrieras de los almacenes, en donde se mostraba con alfileres de colores el avance de las tropas, y que cuando en los cines eran presentadas las imágenes de la guerra y los frentes de batalla, se podían escuchar los chiflidos de los partidarios de cualquiera de los bandos.⁴⁰⁸

Al igual que la guerra española, el apoyo del gobierno mexicano fue registrado por el cine a través de la lente del DAPP, y aunque son pocos los documentales conocidos, dos son citados continuamente en la historiografía del cine español.⁴⁰⁹ El primero es la *Llegada de Niños Españoles a Veracruz* (1937), con duración de nueve minutos y producida por el DAPP que, según la ficha encontrada, correspondía a un reportaje que registró la llegada de los niños a dicho puerto. Carente de sonido directo, lleva una narración que, a criterio del autor de la ficha, “tiene el

407 Cárdenas, Lázaro, *Obras, Apuntes 1913/1940*, UNAM, México, 1972, p. 370.

408 Ojeda Revah, Mario, op. cit., p.103.

409 Fernández Cuenca, Carlos, op. cit., y Caparrós Lera, José María, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)* e *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*, son algunos de los textos donde se hace referencia a los materiales producidos en México.

aire de un noticiero largo con la insistencia en motivos idénticos”.⁴¹⁰ En él se podía observar al tumulto que llegó al puerto para recibir a los niños, así como el cariño con el que fueron bienvenidos.

El segundo documental llevó por nombre *Niños Españoles en Méjico*. Sobre este documental existe información distinta. Sin embargo, las descripciones y el material existente, en resguardo de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), nos hacen pensar que se habla del mismo material, el cual fue filmado por el DAPP.

El 22 de junio de 1938 se entregó un informe sobre los materiales del DAPP exhibidos en España, donde se establece que *Los Niños Españoles en Méjico* era el único documental cinematográfico que había sido recibido por la embajada de México en Barcelona. Esta película fue mostrada en una presentación privada realizada en la Generalitat de Cataluña al presidente de esa instancia, Luis Companys, así como a distintos funcionarios de la Generalitat y del Gobierno Republicano.

Posterior a la exhibición en la Generalitat el filme pudo ser visto en diversos cines de Barcelona; así se calculó que cerca de 50 mil personas habían visto la película.⁴¹¹ Algunas de estas presentaciones pudieron resultar muy emotivas, al encontrarse familiares de los niños en la sala. Si bien ha existido el mito de que eran huérfanos, los estudios mostraron que la mayoría tenían padres.

El 8 de marzo de 1938 en la ciudad de Barcelona, durante una fiesta homenaje a México, se llevó a cabo la función de *Los Niños Españoles en Méjico* en el Cine Mary-

410 Fernández Cuenca, Carlos, op. cit., p. 872.

411 Informe realizado por el DAPP. AGN, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Exp. 523.3/24.

land, la cual fue organizada por los servicios de propaganda de la Dirección General de Evacuación y Refugiados del Ministerio del Trabajo y Atención Social y Los Amigos de México.⁴¹²

La sala se vio concurridísima destacando entre el público la totalidad de los padres de los niños refugiados en Méjico, con residencia en Barcelona [...], se exhibieron unos filmes documentales de Méjico [...]. El acto terminó con la exhibición del film que presenta la vida que los niños refugiados llevan en la residencia “España México” y que suscitó entre el público escenas altamente emocionantes pues muchos asistentes reconocían a sus hijos entre los grupos que aparecían en pantalla.⁴¹³

Es fácil entender la razón del éxito de dicho material en España, donde a decir del DAPP fue proyectado 120 veces, siendo como se mencionó, el país europeo donde más se exhibieron materiales del Departamento. El camino del documental siguió por poblaciones aledañas hasta llegar a Valencia. Tal vez este mismo éxito propició la realización de una segunda versión de la película, editada por Laya Films, quien, a partir de los segmentos más significativos, editó una versión más corta que pudiera ser incluida en los noticiarios que, a su vez, eran exhibidos en los lugares que se encontraban aún bajo el mando de la 2ª República. Esto dio pie a una negociación entre ambas partes; tanto México como España estaban interesados en dar a conocer lo que sucedía en su territorio, y en este

412 Esta sociedad surgió como iniciativa del Frente Popular y estaba afiliada al Departamento de Propaganda de la República Española. Ojeda Revah, Mario, op. cit., p. 118.

413 *La Vanguardia*, Barcelona, España, martes 8 de marzo de 1938, p. 7.

ambiente de ayuda y solidaridad fue que convinieron una serie de intercambios. “Tengo el ofrecimiento de que como intercambio, la Comisaría de Propaganda de la Generalitat, enviará a México por conducto de esta Misión, negativos de las películas que elaboren.” Al parecer, la interacción entre ambos países en materia cinematográfica fue fructífera, ya que no sólo se exhibieron materiales mexicanos en territorio español; Laya Films se dio a la tarea de corresponder con el envío de documentales y filmes a México. Si bien no ha sido posible encontrar los títulos de dichos materiales, podemos saber de los acuerdos realizados entre ambos países para la difusión de su cine de propaganda.

Films de propaganda a Méjico

Laya Films, del Comisario de Propaganda de la Generalitat ha expedido ocho interesantes partidas de Films documentales de los frentes de guerra, de Madrid, noticieros y demás materiales de propaganda, que será exhibido en todos los cines de la República de Méjico.

Comprenden dichos Films toda la evolución de nuestro pueblo, correspondiente a siete meses de revolución. Así mismo Laya Films, está preparando nuevo material para expedir a Méjico con objeto de corresponder a la ayuda tanto afectiva como franca y decidida que viene prestando a nuestro movimiento.⁴¹⁴

Hasta el momento no se han podido obtener los nombres de los materiales enviados a México, pero es muy probable que entre éstos se encontraban los títulos producidos por Laya Films.

Sobre los materiales mexicanos presentados en España, historiadores franquistas como Carlos Fernández

414 *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 5 de marzo de 1937, p. 5.

Cuenca, en su libro *La Guerra de España y el Cine*,⁴¹⁵ sostuvieron que el film referente a los niños españoles en México parece haber sido realizado a partir de fragmentos de noticieros, ya que aparece en las reseñas como editado por la Subsecretaría de Propaganda de la República, cuyo fin era presentar una visión “muy optimista” del trato que recibían los chicos y la vida que llevaban en México, mostraban las horas de clases, los deportes, los juegos y las atenciones de que eran objeto. La ficha específica que este material tiene indica una duración de 10 minutos y no contiene datos técnicos; es posible ver lo mismo que se describe en el material filmado por el DAPP fechado por la Filmoteca de la UNAM en 1939, el cual fue dirigido por Gregorio Castillo y tiene una duración de 12 minutos. En él, podemos ver los créditos del equipo técnico que colaboró en la realización del material. El filme del que se habla en el Catálogo General del Cine de la Guerra Civil, editado por Alfonso del Amo, hace referencia, por medio de una ficha, de que el material no se conserva. El hecho de que este filme se considere producido por la Subsecretaría de Propaganda podría ser un error, en todo caso se podría referir a la edición para noticiero hecha por Laya Films, lo que también parece poco probable. “Se ignoran cuáles fueron exactamente las relaciones entre las cinematográficas oficiales de Méjico y de la República Española; en el caso concreto de esta película no parece imposible que sea una producción mejicana patrocinada o distribuida por Cinema Español”.⁴¹⁶

La interacción entre la República Española y México respecto a películas de propaganda realizadas en nuestro

415 Fernández Cuenca, Carlos, op. cit., p. 891.

416 Del Amo, Alfonso (editor), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1996, pp. 645- 646.

país, además de mostrar al mundo la labor del gobierno cardenista y su apoyo a la República (así como su postura en políticas exteriores) también intentó que el pueblo mexicano se sintiera comprometido con esa causa, al ser testigo de la vida de los niños exiliados. Así, podemos decir que se produjeron tres películas, aunque dentro de los documentos del DAPP sólo se menciona una, *Los niños españoles en México*.

Por medio de la prensa española, como ya se mencionó, es posible saber que también se filmó una anterior, que llevó por nombre *La llegada de los niños españoles al puerto de Veracruz*, y en los archivos de la Filmoteca de la UNAM se encuentra un tercer material: *Llegada de los niños españoles a la ciudad de México*, la cual en realidad está compuesta por filmaciones de dicho acontecimiento sin editarse y que, se puede suponer, también fue filmada o encargada por el DAPP.

Películas referentes a los niños españoles exiliados en México filmadas por el Gobierno de Cárdenas

Título	No. de Rollos	Tipo	Sonido
<i>La llegada de los niños españoles al puerto de Veracruz</i>	9 min.	Informativa	Narrada
<i>Llegada de los niños españoles a la Ciudad de México</i>	12.22 min.	Materiales sueltos. Filmoteca UNAM	Sin audio
<i>Los niños españoles en México</i>	12 min.	Informativa Filmoteca UNAM	Musicalizada y narrada

Fuente: Filmoteca UNAM, Catálogo de la Guerra Civil Española, op.cit.

El cine mexicano y el español crearían una relación que

perdura hasta hoy, que fue capaz no sólo de sobrevivir al franquismo, sino de establecerse durante éste. Existe, sin embargo, un gran espacio en la historiografía del cine y la relación entre ambos países que corresponde al periodo referente a la Guerra Civil Española, el cual aún no ha sido investigado a fondo. Un primer intento en ese sentido lo constituye el trabajo *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispanomexicanas*, coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena, editado en 2009 por la Filmoteca Española.

A continuación mostramos la ficha técnica de la película sobre los niños españoles filmada por el DAPP y que se encuentra en poder de la Filmoteca de la UNAM, a la cual corresponden las imágenes que ilustran este capítulo y que van acompañadas por la voz en off que corresponde al fotograma.

Los niños españoles en México

Fotógrafo: Agustín Delgado

Narrador: Manuel Bernal

Arreglo Musical: Francisco Domínguez

Operador de Sonido: Rafael Esparza

Editor: E. Gómez Muriel

Director: Gregorio Castillo

Año: 1938

Sinopsis. El documental muestra la cotidianidad de los niños y los jóvenes en un tono amigable e incluso bromista. Sus actividades, obligaciones y las diferentes atenciones que reciben abarcan la primera parte del filme. En la segunda se muestra el viaje de los niños a la Isla de Janitzio en el Lago de Pátzcuaro (Michoacán). Desde el desembarco en el muelle, el viaje está lleno de simbolismos que hacen referencia al encuentro entre dos mundos, el

mexicano y el español, así como la unión entre ellos. También, de manera inusual, podemos ver a una de las alumnas mexicanas que estaban internadas en el Colegio España-México. Es poco conocido que, junto a los niños españoles, se encontró un pequeño grupo de mexicanos, algunos provenientes de pequeñas poblaciones, cuya finalidad era ayudar a la integración de los exiliados a la cultura mexicana.



“Las siete de la mañana y durmiendo todavía, soñando aún con el horror de la tragedia, vamos, vamos es hora de despertar; la espléndida mañana invita al trabajo”.



“Qué placer el roturar la tierra y cubrir la semilla, así muy afanosos, qué hermosa será nuestra parcela escolar cuando las plantas crezcan y,

cuando recojamos los frutos, qué alegría”.



“Impecable formación”.



“Honor eterno a España, mexicanos; honor eterno a México, españoles”.

Bibliografía

- Anguiano Equihua, Victoriano, *Lázaro Cárdenas, su feudo y la política nacional*, México, Ed. Referencias, 1989.
- Arreola Cortés, Raúl, *Lázaro Cárdenas, un revolucionario mexicano*, Morelia, UMSNH, 1995.
- Arroyo Ch., Agustín, *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, DAPP, México, 1938.
- Barquera Mejía, Fernando, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)”, *Revista Mexicana de Comunicación*, noviembre-diciembre, 1988.
- Benítez, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana*, tres tomos, México, FCE, 2004.
- Cárdenas, Lázaro, *Obras. Apuntes 1913/1940*, UNAM, México, 1972.
- Caparrós Lera, José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Editorial Ariel, 1976.
- Caparrós Lera, José María, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, España, Universidad de Barcelona, 1981.
- Córdova, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, Era, 1974.
- De la Vega Alfaro, Eduardo y Alberto Elena (editores), *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Filmoteca Española, Madrid, España, 2009.
- Del Amo, Alfonso (editor), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1996.
- Durán, Leonel, *Lázaro Cárdenas, ideario político*, México, Era, 1972.
- Fernández Cuenca, Carlos, *La Guerra de España y el Cine*, Vol. II, Editora Nacional, Madrid, 1972.
- Ginzberg, Eitan, *Lázaro Cárdenas, gobernador de Michoacán*, México, COLMICH, UMSNH, 1999.
- Hernández Lomelí, Francisco, “Las oficinas de comunicación social en México”, en *Comunicación y Sociedad*, DESC, UDG, Núms. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996.
- Krauze, Enrique, *General Misionero, Lázaro Cárdenas*, Biografía del Poder, México, FCE, 1987.
- Medin, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI, 1997.
- Townsend, William, *Lázaro Cárdenas, demócrata mexicano*, México, Gandesa, 1959.
- Ojeda Revah, Mario, *México y la Guerra Civil Española*, Madrid, Turner, 2004.
- VV. AA., *Lázaro Cárdenas*, México, Comisión Nacional Editorial del

CEN del PRI, 1979.

El cine de la Revolución Mexicana y el Modo de Representación Institucional (MRI) en dos películas de Emilio Fernández: *Flor Silvestre y Enamorada*

Noé Santos Jiménez

Introducción: planteamiento metodológico

El análisis de cine⁴¹⁷ dentro de la tradición europea, estadounidense o mexicana, es de gran utilidad para el análisis y la contextualización de los filmes nacionales y en particular en aquellos que se refieren a las películas que tratan el tema de la Revolución Mexicana. Entiendo por *análisis cinematográfico* la actividad teórica y metodológica que consiste en la descomposición de un filme en unidades mínimas como capítulos, secuencias, planos, etcétera, con la finalidad de es-

417 Para el tema del *análisis cinematográfico* ver: Vanoye, Francis, *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid, Abada Editores, 2008, pp.57-75; Casetti, Francesco, *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, pp.17-32; Aumont, Jaques, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, pp.52-91.

tudiar los elementos técnicos, estéticos e ideológicos de un filme o de un grupo de películas. Esta actividad por lo regular se realiza dentro del campo académico y consta de una parte descriptiva, seguida de una interpretativa con la intención de encontrar los significados específicos de la obra fílmica o, en este caso, del estudio de un cineasta en particular: Emilio Fernández.

Este análisis es básicamente de tipo interpretativo, y parte del supuesto que el *texto fílmico* se completa solo cuando el espectador realiza su lectura. Es precisamente la interpretación y sus significados o múltiples lecturas lo que nos permite analizar un filme en un aspecto particular, para lo cual es de suma importancia ubicar al *texto cinematográfico* dentro de su contexto específico de producción. En este caso los filmes de *Flor Silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946), ambas del legendario cineasta Emilio Fernández. El *análisis cinematográfico* se integrara en tres fases: fase previa, fase descriptiva y fase interpretativa.

Fase previa: nivel histórico. Se proporciona información documental acerca de cada una de los filmes. En este caso se realizará un breve recorrido por el cine de la Revolución Mexicana.

Fase descriptiva. Se realiza una descripción de los personajes en los filmes de *Enamorada* y *Flor Silvestre*. En esta etapa se relaciona con las categorías de los estudios de género y el concepto de identidad cultural.

Fase interpretativa. A partir del marco teórico y metodológico se realiza la interpretación de los filmes analizados. El objetivo del análisis fílmico será la presentación de los personajes protagónicos, su comportamiento en relación con el ambiente en el cual se desarrolla la película y cómo éste se relaciona a nivel temático con la creación de un estilo clásico durante la década de los 40 y 50 y la consolidación de un *Modo de Representación Institucional* (MRI)

que influye en las convenciones de la producción y el consumo de los textos fílmicos.

Siguiendo al teórico español de cine Francisco Gómez Tarín⁴¹⁸ el cine presenta tres características básicas:

1. *Un mecanismo tecnológico* (el aparato cinematográfico) capaz de la impregnación fotográfica, el procesado y su posterior proyección.
2. *Un mecanismo representacional* (el “pro fílmico”) sobre el que se ejerce una determinada manipulación de carácter gradual, mayor o menor, en función del nivel ficcional y de la utilización de intérpretes; en cualquier caso. El “pro fílmico” es la representación de una supuesta realidad (existente – caso del “documental” – o expresión de un mundo posible – caso de la ficción – que siempre supone la representación de un mundo imaginario, por real que pueda parecer, con sus propias reglas de coherencia y sentido).
3. *Un mecanismo discursivo* que incide en la significación, dirigida a través de los procesos de denotación y connotación.

Un *texto fílmico* es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes–, un medio de representación (soporte icónico, verbal, gráfico y sintáctico), y un receptor que actúa como el lector e intérprete de lo que perci-

418 Gómez Tarín, Francisco Javier, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Valencia, Shangri-La Ediciones, 2010, pp. 25-30.

be. Es decir, tres elementos básicos: el proceso de producción, la obra fílmica y el proceso de recepción y lectura.

Ciertamente “la noción de *representación* pone en juego tres factores: un algo exterior (lo representado), un nuevo objeto (la representación), y una distancia: la que separa la representación de lo representado”. Esa distancia no es sino la expresión de la ausencia, pero, en el caso del cine siempre tendremos que entender representación como (re)presentación (o una nueva presentación) de una representación previa; es el mecanismo de base a través del cual el cine transforma un acto de reproducción en un discurso autónomo,⁴¹⁹ al retratar desde un punto de vista determinado los elementos de la representación. Dentro del propio enunciado fílmico se encuentra una enunciación (el aparato tecnológico) que distingue la fuente creadora y el enunciado (la historia que se cuenta).

Pero en el *cine clásico* existe un *borrado enunciativo*, mismo que ha resultado siempre vital para los intereses de ese tipo de manifestación, en una continuidad asumida como tal por parte del espectador que, en esencia, no es sino un efecto continuo que genera el espacio habitable y el de la verosimilitud de la representación por parte de los espectadores que consideran al filme como algo que se está reproduciendo ante sus propios ojos y que borra a las instancias enunciativas como: el guionista, el director, el fotógrafo, etcétera. A menos que se presente como una película cuyo tema sea el de una filmación y en el cual se muestre al aparato cinematográfico en sí mismo, como serían los técnicos y el set de filmación. Como en el caso de *Salón México* (1995) de José Luis García Agraz en el

419 González Requena, Jesús, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989, pp.36-37.

cual las últimas tomas de la película muestran a Emilio Fernández en plena filmación.

El *cine clásico* se caracteriza por el borrado de las instancias enunciativas, haciendo parecer como lo más importante a la narración (historia) que se muestra y el proceso de identificación por, un lado, por parte de la cámara que ya fotografió aquello que se nos muestra y, por otro lado, con los personajes que presentan identificaciones de tipo psicológico, valorativo y emotivo. El *cine clásico* borra los rastros tecnológicos referentes a su forma de captura y nos presenta un “montaje transparente”⁴²⁰ en donde todo parece trascurrir en continuidad y como si ocurriera en el momento en que se están desarrollando las acciones, con lo cual se produce la impresión de verosimilitud y de “trasparencia” visual.

El cine de la Revolución y su estudio dentro de un marco socio-cultural

Los estudios culturales⁴²¹ parten de la idea de que existe una relación intrínseca entre la base económica y la cultura, sin embargo no consideran que la cultura sea un mero reflejo de aquélla. Poder salir de este dilema reduccionista es uno de los desafíos a los cuales van a enfrentarse los estudios culturales. Parte de su metodología consiste en

420 El *montaje transparente* es aquel que sigue una continuidad espacio-temporal y que respeta la continuidad en todos sus aspectos como: entradas y salidas, dirección de miradas, iluminación, vestuario, etcétera.

421 Para los *estudios culturales* ver: Muñoz, Blanca, *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp.155-223; Zalpa Ramírez, Genaro, *Cultura y Acción social. Teoría(s) de la cultura*, México, Plaza y Valdés, 2011, pp. 90-131; Ferguson, Robert, *Los medios bajo sospecha*, Barcelona, Gedisa, 2007, pp-25-50.

aplicar la crítica textual a los productos de la cultura de masas, por lo cual algunos de los especialistas en estudios literarios se vieron, en un principio, bastante recelosos para la aplicación de estas metodologías a los productos populares como el cine, la radio y la televisión.



María Félix y Eugenio Rossi. *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946).

Otro de los temas que importan a los estudios culturales es el de las subculturas juveniles de la década de los 70. Pero sin lugar a dudas uno de los temas que más destacaron son las cuestiones de *género*, en la variable de lo masculino y lo femenino; por lo que no puede pasarse por alto que la mayoría de los personajes y comportamientos sobre los textos de las culturas de masas presentan personajes masculinos y una forma de convivencia machista en algunos de los productos culturales.⁴²²

422 Mattelart, Armand, *Introducción a los Estudios Culturales*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 6.

Tal es el caso de las películas de Emilio Fernández *Enamorada* (1946) y *Flor Silvestre* (1943), que a pesar de pertenecer a géneros cinematográficos diferentes, una dentro del tono de melodrama y el otra en tono de comedia, los personajes de las mujeres que aparecen dentro de los filmes presentan una visión masculina en lo que respecta a su tratamiento en cuanto al trabajo de guión y de la realización fílmica.

Pero sin lugar a dudas lo más característico es la visión de los personajes femeninos dentro de la obra de Emilio Fernández porque mientras en *Flor Silvestre* el personaje femenino (Esperanza) interpretado por Dolores del Río representa a una mujer sumisa capaz de hacer cualquier cosa por su esposo llamado José Luis, en *Enamorada*, el personaje femenino de María Félix (Beatriz Peñafiel) resulta ser una trasgresora de los valores considerados como femeninos durante la década de los 40 para convertirse en un sujeto integrado que enfrenta los condicionamientos dominantes de lo que significa ser mujer en una determinada época.

El matrimonio entre Esperanza y José Luis representa una pareja que rompe con los prejuicios sociales, que consiste en que el hijo de un hacendado se case con la hija de un campesino a pesar de la oposición de la madre de éste (Doña Clara), interpretada por Mimí Derba y que marca el carácter trágico de la historia. José Luis es echado de la casa de su padre junto con dos fieles sirvientes y él se dedica a participar en la Revolución Mexicana. José Luis es un hombre de pensamiento moderno que se opone a los prejuicios de clase y que puede ver la necesidad de un cambio social que favorezca a los campesinos.

Otro de los temas que interesan a los estudios culturales es el tema de lo global y de lo regional. En este caso lo global es el fenómeno de la Revolución Mexicana que se

da en todo el país, pero con características locales tal como aparece en los filmes a analizar. Mientras en *Flor Silvestre* la Revolución ocurre en la zona de Jalisco, en *Enamorada* se lleva a cabo en la zona cercana a Cholula.

Podemos adelantar que en *Flor Silvestre* se presentan hechos muy violentos como la destrucción de haciendas y la muerte sangrienta de sus dueños; en esa cinta se destaca la Revolución sólo en términos del maderismo y el caos que provoca ese movimiento armado. También es importante destacar que varios de los revolucionarios son mostrados como personajes malvados, los cuales secuestran a mujeres que tienen hijos pequeños, y los personajes masculinos son víctimas de sus emociones más feroces; aparte de que carecen de la más elemental cultura, moviéndose casi al nivel de la barbarie.

En cambio en *Enamorada* se da una visión de la Revolución Mexicana en una etapa temprana, por lo que la violencia del movimiento armado resulta mucho más atenuada. José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) llega a Cholula como representante de los principios de la Revolución en donde conoce a Beatriz Peñafiel, la hija de uno de los hacendados, de la cual se enamora inmediatamente y decide que ella se convertirá en su esposa. La Revolución solo se enfatizará al final de la película, cuando José Juan tiene que irse a pelear y Beatriz sigue a pie a su hombre como la típica soldadera. ¿Por qué estas diferencias son tan significativas en lo que respecta a la representación de los personajes femeninos en dos obras de un mismo director? ¿Cómo se presenta a la Revolución Mexicana en regiones diferentes del país? Estas son algunas de las interrogantes que pretende responder el presente trabajo a partir de la teoría de cine, los estudios culturales y los estudios de género.

La cuestión de las identidades en el cine

Las obras fílmicas y la construcción de sus contextos particulares proporcionan la materia prima para experimentar y explorar las *identidades sociales*.⁴²³

En el caso de México es a partir de la década de los 20 cuando la idea del mestizaje se convierte en un fuerte ideal cultural. Posteriormente, también se remarca la idea de una diversidad cultural dentro de la nación revalorando los elementos indígenas y mestizos como fundadores de la identidad nacional; tal es el caso del matrimonio que rompe prejuicios sociales entre Beatriz Peñafiel y José Juan en *Enamorada* o el de Esperanza y José Luis en *Flor silvestre*. Este discurso adquiere mucha fuerza en la vida pública nacional, entre intelectuales, artistas y productores culturales, los cuales intentan definir y exaltar la identidad nacional ligada a la Revolución Mexicana y la idea del hombre mestizo como el hombre nuevo de cultura mexicana y latinoamericana, para lo cual se requiere de la elaboración de metodologías interdisciplinarias que provienen de la historia, los estudios cinematográficos y la hermenéutica, por mencionar sólo algunos de los campos necesarios para abordar los productos cinematográficos en toda su complejidad debido a que un filme es una cuestión que pone en juego al menos tres aspectos:

1. La memoria y recate de las obras en este caso el cine de la Revolución Mexicana en Emilio *El Indio* Fernández.

423 Morduchowicz, Roxana, *La generación multimedia. Significados, consumos y prácticas culturales en los jóvenes*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 20.

2. La construcción de las *identidades sociales*⁴²⁴ a partir de la representación de sus personajes femeninos en relación con las estrellas cinematográficas encargadas de representar dichos papeles en el marco de una cultura que describa las diferentes características regionales.

3. La dinámica de la conciencia que nos hace reconocer lo propio en comparación con otras manifestaciones culturales y que nos hace tomar una actitud ante los hechos que nos suceden, en este caso el rescate de la idea de Revolución Mexicana y su impacto en las diferentes regiones del país.

Es así que los filmes se inscriben dentro del consumo cultural que lleva implícito un universo de sentido, que se manifiesta en una lucha de inter-presentaciones de una cultura a otra, de un grupo social a otro, o incluso de una generación a otra.

El *capital cultural* del analista de cine consiste en una estructura a los saberes con que cuenta y apostar a una nueva lectura, en este caso del cine de Emilio Fernández, uno de los directores más icónicos de toda la historia del cine mexicano. Para Néstor García Canclini la *cultura* es la instancia en que cada grupo organiza su identidad, ésta en estrecha relación con los consumos culturales. En los filmes por analizar se está jugando con *visiones* (la de Emilio Fernández) acerca de la Revolución Mexicana diferentes a las de otros directores del cine nacional. La importancia de este director en particular radica en que sus

424 Giménez, Gilberto, *Identidades sociales*, México, CONACULTA, 2009, pp.25-52.

filmes que tratan acerca de la Revolución Mexicana, son plenamente reconocidos a nivel nacional e internacional y que constituyen una fuente inagotable de sentidos.⁴²⁵

En los textos clásicos, es decir, que forjan un estilo y que son parte de una tradición cinematográfica, la escritura misma (el trabajo por el que se traza la diferencia en el significante y en el sentido) queda borrada tras la representación que ha puesto en pie. El texto –el film ya no se reconoce como texto (espacio de una productividad), sino como representación– parece quedar agotado por los universos ficcionales que lo pueblan, que se presentan como presumidamente referenciales (“La Revolución Mexicana”).

La escritura de cine nombra la “realidad” de la cual se presume que trata, nunca a sí mismo como aparato tecnológico y discursivo. El lenguaje en el cine se presenta entonces no ya como un problema, sino como una evidencia. Y el texto (siguiendo al profesor González Requena) se pretende espejo de las “realidades” que lo llenan.⁴²⁶ No por algo en las ceremonias del bicentenario el movimiento de Independencia de los españoles y la Revolución Mexicana siguen siendo parte constitutiva del *imaginario colectivo* de los mexicanos y dentro de éste los filmes de Emilio Fernández constituyen parte de sus referentes invaluable. La Revolución Mexicana y sus películas pueblan el imaginario de la celebración, de la re-significación de la historia y de las nuevas lecturas de sus textos más representativos como los de Emilio *El Indio* Fernández.

425 Arroyo Quiroz, Claudia; Ramey, James, *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans) nacional*, México, UAM, 2011, pp. 75-78.

426 González Requena, Jesús, *El espectáculo informativo...*, 1989, p. 35.

El cine en México y el MRI

Seguiremos la propuesta del Modo de Representación Institucional (MRI) según la formulación hecha por Noël Burch, en la cual la competencia lectora del espectador se haya prefijado como la respuesta a esa hegemonía signica. En el lenguaje cinematográfico todos los códigos son relacionales, no obedecen a una significación preestablecida y normativizada; se generan en su propio contexto y adquieren sentido en la medida en que son interpretados por el espectador a partir del flujo de imágenes; ese sentido es fruto del antes y después de cada fragmento, del valor contextual, y nada indica que obedezcan a una relación directa de causa-efecto.⁴²⁷

Dentro de la construcción de un MRI o hegemónico se destaca el denominado período de oro del cine mexicano, en el cual se puede identificar con el llamado *cine clásico*, es decir: la palabra “clásico” en este caso nos remite a un “lugar común” en el referente de las películas que compartimos, y posee, por otro lado, un carácter meta-histórico que no se circunscribe a un periodo concreto, sino que se refiere a una manera de hacer cine, a la manera de contar una historia correctamente; sin ningún tipo de experimentación ni transgresión a los códigos tradicionales.⁴²⁸

En la construcción de este *estilo clásico* se destacan cuatro cineastas de la época de oro como: Emilio Fernández, Fernando de Fuentes, Roberto Gavaldón y Alejandro Galindo, los cuales se centran, a riesgo de sonar reduccionista, en dos temáticas básicas: la primera se refiere con el

427 Burch, Noel, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 243-267.

428 Marzal, José Javier, *Guía para ver el Ciudadano Kane*, Valencia, Octaedro, 2000, p. 125.

tema de la ciudad: *La noche avanza*, *En la palma de tu mano*, *Victimas del pecado*, *Una familia de tantas*, etcétera y por otro lado, las que tienen que ver con el campo: *María Candalaria*, *Enamorada*, *Flor Silvestre*, *El rebozo de Soledad*, entre otras muchas más.

Dentro de la temática campirana las podemos dividir en varios géneros más, como es el caso del melodrama en: *Al Son de la marimba*, y las películas del melodrama ranchero como *Allá en el Rancho Grande* y los filmes representados por los charros cantores Jorge Negrete y Pedro Infante. La mayoría de los filmes de la Revolución Mexicana están relacionados con el paisaje campirano, en el cual se representan grandes batallas, aunque puede estar mezclado con el melodrama ranchero y con actores del *star sistem* del momento como: Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz, los hermanos Soler, etcétera.



María Félix, Pedro Armendáriz, Miguel Inclán y actores en *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946).

El MRI obedece a dos movimientos simultáneos: por un lado hace desaparecer las instancias enunciativas del aparato tecnológico, y por otro establece una escritura “transparente” en cuanto al montaje que crea una identificación con el espectador como la dinámica que marca el juego básico del cine. Pero también, y quizá más importante, estandariza una forma de escritura cinematográfica (*estilo clásico*) a la cual se ajustan las formas de creación y producción por parte de los directores, a las cuales tienen que ceñirse, es decir, se establecen modelos de filmación, géneros cinematográficos y modos de representación dentro de una época determinada que consolidan la manera en la cual se filma y las temáticas y formas ideológicas a partir de las cuales se habla (se enuncia) en textos canónicos como: *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Panchito Villa* (1935) de Fernando de Fuentes, o *Enamorada* (1946) y *Flor silvestre* (1943) de Emilio Fernández, y crean todo un sub-género cinematográfico que se relaciona con la Revolución Mexicana y su manera de representación, crítica y escéptica (Fernando de Fuentes) o fervorosa y gloriosa (Emilio Fernández), para lo cual comenzaremos con un breve desarrollo histórico respecto del cine de la Revolución Mexicana.

Primera fase el cine de la Revolución Mexicana

Pero para este trabajo lo que más nos importa resaltar son aquellas cerca de 250 películas que tienen que ver con el cine de la Revolución Mexicana. Estos filmes cuentan con

el siguiente desarrollo histórico, a decir del historiador Álvaro Vázquez Mantecón:⁴²⁹

En la primera etapa sería a partir del estallido el movimiento armado de 1910. El cine de la Revolución es filmado mediante técnicas documentales que abarcan a cineastas como los hermanos Alva, Enrique Rosas y Salvador Toscano, los cuales están relacionados con la lucha encabezada por Madero, o como Jesús H. Abitia, con el movimiento obregonista. El material de la Revolución Mexicana tiene por derecho propio un valor histórico notable, sus imágenes son el referente por excelencia de los desplazamientos de las diferentes facciones y de los ejércitos revolucionarios; su exhibición dentro de carpas improvisadas o cines establecidos va a ser el informativo cotidiano de los acontecimientos más relevantes de la gesta revolucionaria.

Otro momento importante en el cine de la Revolución Mexicana lo constituye el cineasta soviético Serguei Eisenstein, el cual en su filme *¡Qué Viva México!* (1930) y especialmente en el capítulo de *Maguey*, recrea a manera de ficción los abusos de los hacendados en contra de una mujer recién casada. La importancia de Eisenstein y de su camarógrafo Eduard Tissé radica en la creación de una estética visual que se identifica con el movimiento revolucionario, aunque Eisenstein toma de grabadores y pintores mexicanos elementos de su estilo. El cineasta logra convertir a un verdadero lenguaje cinematográfico que influye, directamente o indirectamente, a otros cineastas y su posterior representación visual del movimiento revolucionario en la cinematografía nacional.

429 Vázquez Mantecón, Álvaro y otros, *Cine y Revolución, La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Cineteca Nacional, 2010, pp.17-27.

Posteriormente, otros de los grandes aportes son los del director y productor Fernando de Fuentes, del cual el historiador francés Georges Sadoul dirá: “que representan las mejores películas realizadas en el cine mexicano”. El Villa de Fernando de Fuentes no cumple al pie de la letra con todos los atributos heroicos, tiene bastantes errores morales y es capaz de decepcionar a sus propios seguidores, lo cual se puede reafirmar con el final del filme *¡Vámonos con Pancho Villa!*, cuando Tiburcio Maya se niega a quemar a uno de sus compañeros llamado “Bece-rillo”. En esta cinta de De Fuentes la tradición literaria se hace presente con la adaptación de la novela de Rafael F Muñoz. En estos filmes, en opinión de Vázquez Mantecón,⁴³⁰ se comienza a constituir una visión de la gesta heroica que contiene una visión crítica de la historia nacional.

Este carácter crítico respecto de los personajes revolucionarios, sus gobiernos, y acerca de la Revolución Mexicana misma, se hará menos evidente durante la década de los 40, lo cual transcurre durante el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho. Es en este contexto histórico que aparecen las producciones revolucionarias de Emilio Fernández, como *Flor silvestre* (1943), *Enamorada* 1946, *Las Abandonadas* 1944, y *Un día de vida* (1950). El realizador en estos filmes considera al movimiento armado como el acontecimiento idealizado necesario para la construcción de un nuevo país. Para Emilio Fernández sus personajes tanto masculinos como femeninos creen en la edificación de una nueva nación y son capaces de sacrificar lo que más quieren por seguir con sus ideales revolucionarios. También hay que resaltar el cuidado en la estética de la imagen y la creación de un *star system* nacional

430 Vázquez Mantecón, Álvaro, *Cine y revolución...*, 2010, p. 22.

de actores que darán un gran éxito de público y un reconocimiento en el exterior.

La Revolución Mexicana ya no es sólo el acontecimiento que se crea mediante las luchas armadas; es también parte de la creación cinematográfica que resalta los valores pos-revolucionarios de los nuevos gobiernos, los cuales ofrecen nuevas oportunidades de trabajo y de educación.

En *Vino el remolino y nos levantó* de 1949 se cuenta la historia de un padre que trabaja con sus dos hijos en una imprenta de buena reputación. Cuando sus hijos se dedican a publicar manifiestos magonistas el padre es arrestado. Los dos hermanos pelean en bandos contrarios y la hija cae bajo el asedio amoroso de un abogado. Para Juan Bustillo Oro, director del filme, La Revolución Mexicana representa el rompimiento de la paz porfiriana e incluso de la familia.

Posteriormente aparecen los filmes que tratan el tema de la Revolución Mexicana desde la mirada del folklor; aparece la técnica de filmación en tinte color que se utiliza en cintas como *La escondida* (1955) de Roberto Gavaldón, o *La cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez. Dentro de estas cintas, la Revolución se convierte cada vez más en un espectáculo grandilocuente, llena de personajes heroicos en lo cual lo que menos importa es ceñirse a los hechos históricos, sino crear personajes cinematográficos de acuerdo a las estrellas de la época, como María Félix, Pedro Infante o Pedro Armendáriz. La espectacularidad de las batallas y el gran presupuesto de estos filmes hacen que cuenten más las historias de película que la de los acontecimientos verdaderos.

En *Azores para tu boda* (1950) de Julián Soler, los padres de Felicia (Marga López) desconfían de su novio porque es seguidor de Madero, tachándolo de socialista y de ser capaz, incluso, de poner bombas. El novio consigue la

aceptación del padre hablándole de leyes más justas y una jornada de ocho horas. Pero el padre sigue preocupado por las manifestaciones políticas que ocurren en las calles y que anuncian el inicio de la Revolución Mexicana.

La década de los 60 trae consigo un nuevo intento de renovación en filmes como *La sombra del caudillo* de Julio Bracho (1960), *La soldadera* de José Bolaños (1966) y *La Generala* de Juan Ibáñez (1970). En *La soldadera* el personaje interpretado por Silvia Pinal (Lázara) nos muestra a una mujer desencantada de la Revolución Mexicana, ella la vive desde su peculiar punto de vista llena de tonos subjetivos y oníricos. No es casual que cuando llegan a una hacienda Lazara se deleite frente a un espejo probándose la ropa, los vestidos y sombreros de la clase adinerada. Y que al final de la película se trata de desmitificar a los grandes personajes revolucionarios, y en cambio se ratifique a estas mujeres, las cuales fueron arrastradas por las circunstancias revolucionarias y que salieron ganando muy poco durante todo este trayecto. Por su parte *La sombra del caudillo* fue censurada durante varios años, pues resultó un filme que no complacía del todo a los gobiernos postrevolucionarios.

Los 70 son el periodo de un cine más moderno que se interesa por temas políticos, sociales y sexuales que llamen la atención a los públicos provenientes de la clase media que regresan a ver el cine mexicano, en el cual destacan filmes como *El Principio* de González Martínez (1972) y *La Casta divina* de Julián Pastor (1976). En ésta última el hacendado Don Wilfrido, interpretado por Ignacio López Tarso, abusa descaradamente de las mujeres que viven en su hacienda y decide quiénes de sus empleados van a apoyar el movimiento revolucionario. Se trata de estudiar otras regiones que no se habían tratado, como la península de Yucatán. El final también es relevante, ya

que miembros de las haciendas yucatecas piensan en el posible regreso de Porfirio Díaz. Estos filmes están ligados al sexenio echeverrista, pero también marcan el debut de nuevos directores, los cuales rompen con el cine clásico de la época de los 40 y los 50 y consiguen intentos muy bien logrados en cuanto a experimentación en la ya mencionada *La soldadera* o *Reed México Insurgente* de Paul Leduc (1970).

En los 80 el cine nos muestra historias y personajes más cotidianos en *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau, en la cual la joven Tita representa a la joven que aprende acerca del amor y la cual pasa de ser una mujer sumisa a ser una mujer independiente; o en filmes como *El Cometa* de Marise Sistach (1997), en la cual la joven Valentina se une a un grupo de artistas y conoce a Víctor, un joven interesado en la filmación de cine; o *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman (1995), en la que la influencia del teatro se hace patente y se remarca el machismo característico de los hombres de clase media. Lo importante es este cambio de perspectiva acerca de la Revolución Mexicana, la cual ya no es retratada con la visión grandilocuente de otras épocas, sino a un nivel más cercano a lo cotidiano, que se aleja de los grandes héroes y las gestas revolucionarias. Para los nuevos directores la lucha armada ha dejado de tener el impacto que otros momentos tuvo; la Revolución Mexicana resulta un tema aledaño a sus preocupaciones personales como: las mujeres, los jóvenes, la vida cotidiana, la comida, etcétera.

El tema de ninguna forma se ha agotado y no es casualidad que el director de *Zapata*, Felipe Calzas, filme *Chico*

grande (2010)⁴³¹ cinta coral acerca de los héroes desconocidos y las figuras populares relacionadas con antiamericanismo, representado principalmente por el general Fenton, perseguidor bastante perdido en un territorio que lo rechaza y lo lleva a parecer una verdadera caricatura del soldado estadounidense que no entiende al país en el cual se encuentra. El filme fue estrenado en el Festival de San Sebastián con regular éxito, pero a un nivel profundo coincide con una postura de un *cine de autor*, que critica a nuestros vecinos del norte no solo durante el periodo revolucionario sino en la época actual y que nos habla de un mundo bárbaro y sin ley en el norte del país lleno de violencia y espionaje, que nos recuerda también la conocida lucha contra el narcotráfico del gobierno calderonista.

Segunda fase descriptivo-interpretativa: el género y las mujeres en el cine de Fernández

Uno de los atributos fundamentales para identificarse como hombre o mujer es basarse en la construcción corporal y las características biológicas. De ahí parte la distinción entre género-sexo, en la cual el sexo representa los aspectos biológicos y el género las prácticas culturales que rigen la construcción social de una mujer o de un hombre y sus relaciones sociales. Estas prácticas son de índole social, cultural y política y constituyen la base de la desigualdad entre los géneros. El hombre por lo regular es visto con un mayor peso, pensemos por ejemplo en los caudillos revolucionarios y sus soldaderas, que pasan a

431 Santos Jiménez, Noé, “Chico grande, una historia coral de personajes villistas”, en *Revista Versión*, Núm. 25, México, UAM-X, diciembre de 2010, pp.197-202.

estar en un segundo término. También la indumentaria y los patrones estéticos de los cuerpos funcionan como aspectos primordiales de este proceso normativo que propone la matriz heterosexual, pues es a través de su indumentaria y apariencia mediante lo cual se ejerce la regulación social de los géneros.

Este ambiente social y cultural se ve representado a través de los medios de comunicación, en que las personas conforman las imágenes de sí mismas, sus *identidades genéricas* y de los roles que las determinan como masculino o femenino, o se construyen las identidades de otros grupos sociales como los de la comunidad LGTB.

La *identidad*, menciona González, “retoma los elementos de nuestra subjetividad y los lleva al mundo de los significados sociales, en el marco de las relaciones de poder. No son hechos dictados por la naturaleza, sino fenómenos históricos y culturales que se constituyen, se mantienen y se expresan en los procesos de comunicación social. Aunque la *identidad* es constitutiva de sí misma se encuentra en una tensión constante en la dificultad para asumirla como la sociedad intenta imponerla”.⁴³²

De ahí es que se derivan los *estereotipos* de género que implican una reducción de la persona a una serie de rasgos exagerados y generalmente negativos. La función del *estereotipo* es la de fijar y hacer de fácil reconocimiento para el público los personajes que aparecen en la pantalla. El cine mexicano popularizó una serie de estereotipos sobre las mujeres mexicanas. Estos tomaron fuerza en la década de los 40 y 50, en cuanto a las formas de comprender a las mujeres y su universo de acción. Estos este-

432 González, Rosa María, en: Careaga, Gloria y Cruz, Salvador, *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2004, p.171.

reotipos juegan, además, un papel fundamental en la comprensión de las películas por parte del espectador y en la creación de los géneros cinematográficos; entendiendo *género cinematográfico* como una serie de ideas e intereses que vienen por parte del sistema económico, las casas productoras, el director y el espectador, que categorizan en rigurosas temáticas a las películas: la comedia, el *thriller*, el policiaco, etcétera. Este es un modelo rígido basado en fórmulas estandarizadas que se repiten, para conformar ciertos tipos de cintas que el espectador reconoce por sus reiteradas estructuras, así como por sus variantes, dándole al producto cinematográfico una característica particular que sirve también para todo su proceso de consumo como industria cultural en especial, en lo que respecta a su venta y distribución. Algunos de estos estereotipos del cine nacional son: la madre sufrida llena de abnegación y sacrificio (Marga López); la devoradora de hombres (María Félix); la novia expectante; la rumbera/prostituta (Ninón Sevilla) y la marimacha, entre otros muchos estereotipos. Chris Barker,⁴³³ respecto a *los estereotipos* de las mujeres cita los siguientes:

- La mujer rebelde, asexuada, marimacho
- La buena esposa
- La arpía
- La zorra
- La víctima
- La señuelo
- La sirena
- La cortesana
- La bruja

433 Barker, Chris, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 167.

-La matriarca

Estas diferencias entre los personajes femeninos y masculinos son presentadas de la siguiente forma:⁴³⁴

Personaje masculino:

- Centrado en sí mismo
- Decidido
- Seguro de sí
- Tiene un lugar en el mundo
- Maquilador
- Señorial
- Dominante

Personaje femenino

- Sacrificado
- Dependiente
- Emotivo y sentimental
- Deseoso de agradar
- Defiende al mundo a través de las relaciones
- Familiar
- Maternal

La mujer como estereotipo filmico es maternal, emocional, sacrificada, deseosa agradecida y fiel, lo cual se corresponde con Esperanza, el personaje femenino de *Flor Silvestre*, la cual es una jovencita (Dolores del Río) que busca una relación marital más igualitaria, desafía a su padre y a las normas familiares y morales. El filme comienza con un gran flash back: Esperanza se encuentra

434 Ibid., p.168.

con su hijo, un joven miembro del ejército mexicano, y ella comienza a explicarle el desarrollo de la vida con su padre y su incursión dentro del movimiento revolucionario. Al principio observamos una mujer completamente sacrificada que sigue a su esposo, lo cual se acerca casi al pie de la letra de lo que sería la mujer abnegada, que incluso se deja golpear en varias ocasiones por su marido José Luis Castro (interpretado por Pedro Armendáriz) o se deja influenciar por las palabras de su suegra. Pero, al final de la película dará un giro impresionante para convertirse en una mujer fuerte y segura de sí misma, la cual es capaz de reflexionar sobre la Revolución Mexicana y sus aportes para la sociedad.

Ahora Esperanza se convierte en una mujer jefa de familia; segura y orgullosa de sí misma, la cual representa los valores revolucionarios. No es casualidad el estilo retórico-visual en el cual los personajes son tomados en contrapicados y en el cual se resalta el paisaje mexicano a la manera clásica de Gabriel Figueroa, que muestra las maravillosas montañas y nubes del paisaje mexicano, mediante lo cual se pronostica el México moderno de la década de los 50.



Pedro Armendáriz y Dolores del Río en *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943).

En *Enamorada*, el otro filme de Fernández, Beatriz Peñafiel es una mujer de clase alta y carácter fuerte, que trata de romper con los roles asignados a las mujeres, así como con las normas morales de la época al entregarse a un hombre por decisión propia y sin aprobación de su padre o estar casada legalmente.

En el aspecto corporal es una mujer segura de su apariencia y de su belleza femenina, lo cual se muestra en su peinado de trenzas, su rebozo cubriéndole los hombros, y es capaz de mostrar parte de sus piernas sin pudor. Beatriz es una excepción a las mujeres de su época, ya que es decidida y no depende del hombre para poder tomar decisiones y actuar socialmente. Eso la convierte en una mujer subversiva de los roles que se le asignan a sus congéneres, representa una mujer en igualdad de jerarquía en relación con el poder masculino.

Beatriz se enfrenta a los hombres a golpes, demostrando su poder y su valentía, lo que resulta una atentado

violento al poder patriarcal y a los espacios masculinos. Ella tiene la seria intención de trasgredir las estructuras de autoridad, al confrontarlas continuamente y demostrando quien manda; no por algo el papel es interpretado por María Félix, la cual en este filme todavía no llega al estereotipo de la marimacha como en otras cintas (*La Cucaracha*, Rodríguez, 1958; *La Generala*, Ibáñez, 1970), que también tratan el tema de la Revolución Mexicana.

En el final de *Enamorada*, Beatriz Peñafiel sigue como soldadera a su enamorado, el general José Juan Reyes, bajo un bucólico paisaje de nubes que muestra la grandilocuencia fotográfica de Gabriel Figueroa. Esta secuencia representa para Vázquez Mantecón⁴³⁵ una serie de imágenes “que aportan poco conocimiento histórico, pero mucho al gran cine y que operan de la misma manera que un monumento: emblemas dedicados a la perpetuación de un imaginario en la memoria”. Con la decisión consciente y libre de Beatriz de unirse al general Reyes la mujer persigue un doble objetivo: el amor más allá de las clases sociales y los ideales que persigue la Revolución Mexicana.

Lo que une a ambas protagonistas femeninas de estos filmes de Fernández es su capacidad para poder provocar un cambio por sí mismas. No hay que olvidar el oficio de escritor de Mauricio Magdaleno. Ellas son personajes que cambian, en las que su situación no se queda estancada y pueden conseguir que su vida sea distinta rompiendo con diferencias sociales y económicas. Este cambio resulta ser una decisión consciente por parte cada una de ellas, de manera que llegan a transgredir las normas genéricas de su momento, lo cual les confiere a las mujeres una auto-

435 Vázquez Mantecón, Álvaro y otros, *Cine y Revolución...*, 2010, p. 24.

nomía que no tenían en ese momento histórico. Ellas rompen con las reglas sociales, culturales, morales e incluso legales para provocar un cambio radical en el rumbo de sus vidas.⁴³⁶

Su acción provocadora resulta violenta, de manera que el espacio de lo masculino se ve invadido por estas mujeres. Esto no es menor, es una transgresión al espacio simbólico de la institución cinematográfica dominado por los hombres. En estos filmes se contraponen dos visiones distintas: la femenina, pues tenemos personajes femeninos que rompen con el estereotipo de las mujeres de la década de los 40; y la masculina, pues los realizadores tienen una visión masculina acerca de las mujeres.⁴³⁷ Pero estos personajes femeninos de los filmes mencionados proponen un nuevo tipo de las relaciones de género porque estas mujeres transitan a contracorriente de las mujeres convencionales y aun de otros personajes cinematográficos que son estereotipos del cine clásico, como sería el caso de las madres sacrificadas o las cabareteras, las cuales casi siempre son castigadas con la cárcel o la muerte.

Lo anterior lleva a Ángela Díaz a preguntarse: ¿qué lleva a Emilio Fernández a construir a este personaje femenino?⁴³⁸ Lo que le permite al director hacer a una transgresora como Beatriz es el hecho de que *Enamorada* es una comedia. La comedia es permisiva ya de entrada. Su carácter de poca seriedad o incluso irrealidad, le ayuda a este género a salirse con la suya constantemente. Es por esto que, siendo una comedia, esta cinta puede permitir ser a una mujer que va más allá del atrevimiento como

436 Díaz, Ángela, *Imágenes de transgresión femenina en la época de oro* (tesis), México, UAM, 2011, p. 234.

437 Ibidem, p. 235.

438 Ibid., p. 236.

Beatriz Peñafiel, lo cual no es una virtud menor, ya que su continua invasión a los espacios de la masculinidad, su carácter violento, y su toma de dediciones autónomas, no son motivo de risa. Por el contrario, son de una seriedad que lleva a esta película a tener un final que conmueve, y al mismo tiempo, se justifica en las invasiones transgresoras de Beatriz. Es ella quien tiene la fuerza para dejar todo atrás por el hombre que quiere, que se marcha con él llena de dignidad como una soldadera que marcha a la guerra.

Pero el problema se nos presenta cuando se trata de hablar de la verdad o de la falsedad de dichas representaciones, por lo que hay que considerar a los personajes femeninos como *construcciones culturales* que de ninguna forma son reflejos fieles del mundo cotidiano, sino que estas representaciones se encuentran dentro de contextos específicos y están vinculadas con los poderes sociales e incluso con estereotipos narrativos relacionados con los géneros cinematográficos como el melodrama revolucionario y el de la comedia, y con las identidades culturales e históricas respecto a lo que se considera debe ser el comportamiento de una mujer o un hombre. Hay que tener presente que las *identidades de género*:

- Son construcciones discursivas, es decir, descripciones de nosotros mismos con las cuales nos identificamos y nos relacionamos valorativa y emocionalmente.
- Las identidades son sociales y culturales de principio a fin, por lo que entendemos que son construcciones completamente históricas y sociales.

- No poseemos una sola identidad, sino que somos un “yo” fracturado y fluctúan en un complejo de entramado de actitudes y creencias.⁴³⁹

Según Umberto Eco el texto fílmico es, al igual que otros textos, una “máquina perezosa” que siempre prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante –sobre lo dicho y sobre lo “no dicho”, sobre la materia explícita y sobre la implícita– para completar toda la estructura ausente. El texto, pues, es una *máquina presuposicional*⁴⁴⁰ que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico.

Además tenemos que considerar que los textos son leídos de maneras diversas dependiendo de las *competencias lectoras* o de la época en la cual se encuentra el sujeto lector. Los personajes de estos filmes contienen en sus gérmenes mujeres subversivas que se adelantan al feminismo de la década de finales de los 60 y principios de los 70. Es por ello que estas películas de Fernández también se nos presentan como *textos* posibles para realizar una lectura utilizando herramientas de la teoría feminista y de la teoría de género como lo percibieron las investigadoras de cine⁴⁴¹ Teresa de Laurentis y Annette Kuhn.

Fase interpretativa: el cine de la Revolución, MRI y los estereotipos de género

Los personajes femeninos y masculinos de las películas que tratan el tema de la Revolución Mexicana deben de

439 Barker, Chris, *Televisión...*, 2003, p. 276.

440 Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen, 1987, p. 39.

441 Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 173-183.

ser entendidos dentro de un proceso más amplio como es el de considerarlos dentro del proyecto nacionalista-cultural relacionado con la Revolución Mexicana y sus conexiones con los aparatos estatales dentro y fuera de la cinematografía, así como con sus relaciones con el arte, en especial con el de la pintura⁴⁴² y la literatura (la novela de la Revolución).

Asimismo, estos filmes de la Revolución Mexicana hay que considerarlos dentro del MRI como “cine clásico” y es precisamente Emilio *El Indio* Fernández el director que se encarga de dictar patrones “representacionales” para la consolidación de este género cinematográfico, tanto por la manera de filmación espaciotemporal como en lo que se refiere a las técnicas de filmación, ante lo cual el aporte de Gabriel Figueroa es innegable para la consolidación de su estilo cinematográfico.

Por último vale la pena señalar que el *género de la Revolución* marca uno de los grandes paradigmas que ayudan a conformar este MRI relacionado con la época de oro del cine mexicano. Y habrá que entender al *cine clásico* (entendiendo a lo “clásico” en sentido más coloquial), como un término que posee las connotaciones de una excelente factura, pero también en el sentido de que se apega a lo tradicional, a lo convencional y, que por otro lado, respeta la manera “consagrada” y “sancionada” de realizar una película a la manera del cine estadounidense. Tal sería el caso de películas como *Titanic* (1997), del norteamericano James Cameron o *El laberinto del fauno* (2006), del mexicano Guillermo del Toro, en las cuales se privilegia la forma en la cual se narra y se dejan de lado aspectos de

442 De la Vega Alfaro, Eduardo, *Del muro a la pantalla. S.M. Einstein y el arte pictórico mexicano*, Universidad de Guadalajara, IMCINE, 1997, pp. 20-25.

experimentación tales como imagen, sonido y montaje, que sí están presentes en las obras de David Lynch, André Tarkovski o Luis Buñuel en *La edad de oro* (1930) y *Un perro andaluz* (1929).

Durante este breve recorrido relacionado con el cine de la Revolución Mexicana se dio cuenta de los momentos más importantes dentro de la filmografía nacional y de cineastas sumamente valiosos como: Fernando de Fuentes y Emilio Fernández, los cuales junto con otros cineastas de la época van a configurar el cine mexicano de la llamada Época de Oro. Pero aún más importante –en mi opinión– lo constituye la consolidación de un MRI a la manera mexicana, el cual se diferencia radicalmente del modelo hollywoodense; no es casualidad que sea un lugar común considerar el cine de Emilio Fernández como un cine donde los personajes son hieráticos y el cual presta gran atención a los espacios del paisaje mexicano. Este MRI define ciertas características de hacer cine dentro de patrones temáticos formales, normativos y estilísticos que se relacionan como un modo hegemónico: el del llamado *cine clásico*, que además está relacionado con ciertos géneros cinematográficos propiamente nacionales como es el caso del melodrama ranchero, el cine de rumberas, la comedias dirigidas a la clase media o el cine de la Revolución Mexicana, todos ellos ligados a la etapa industrial del periodo comprendido en la década de los 40 y los 50. Así como también a su capacidad para producir, distribuir y exhibir estos filmes a un nivel tanto nacional como internacional y que marcan una factura profundamente mexicana, que forman parte de la cultura popular mexicana y que conforman gran parte de nuestra *identidad cultural*.

Pero quizá lo más significativo es que el cine de la Revolución Mexicana se convierte de esta manera en uno de los grandes paradigmas culturales mediante los cuales se

consolida la construcción del *cine clásico mexicano* como un cine hegemónico en cuanto a sus formas de representación tanto a nivel técnico como también en sus características formales, estilísticas y temáticas. Pensemos simplemente en la serie de estudios nacionales y extranjeros dedicados a estudiar el *estilo* de Emilio Fernández y de Gabriel Figueroa en sus filmes clásicos⁴⁴³ como *María Candelaria*, *La perla*, *Salón México*, etcétera, los cuales se dedican a realizar minuciosos análisis icónicos de cada una de las secuencias y de los fotogramas de estas películas, que no sólo constituyen el modo hegemónico del cine clásico mexicano, sino que recibirán un amplio reconocimiento estos filmes realizados por la dupla de Emilio Fernández y Figueroa en festivales extranjeros, lo cual no hace que olvidemos la gran colaboración de Mauricio Magdaleno y los actores como: Pedro Armendáriz, Dolores del Río y María Félix, por incluir unos pocos nombres del trabajo colectivo que representaron estos filmes que, también muchos investigadores han estudiado (de la Maza, de la Vega, Mantecón, Tuñón⁴⁴⁴, Miquel, Blanco, Gustavo García, Andrés de Luna, etcétera) y que se relacionan con un proyecto más amplio de nacionalismo dentro del campo de lo cinematográfico y lo artístico, surgido décadas antes con las propuestas del secretario de Educación Pública José Vasconcelos y la influencia de los pintores Rivera, Orozco y Siqueiros entre otros muchos.

443 Hershfield, Joanne, *Mexican Cinema/Mexican Woman 1940-1950*, Tucson, The University of Arizona Press, 1996.

444 Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952*, México, El Colegio de México, INCINE, 1998.



Emilio Fernández y Dolores del Río en *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943).

Pero lo importante es señalar cómo el cine de la Revolución Mexicana llega a convertirse en uno de los grandes aportes a la construcción del MRI hegemónico durante la década de los 40, el cual se prolonga hasta los concursos de cine experimental de los años de 1965 y 67 en los cuales surgen nuevos cineastas como: Felipe Cazals, Jorge Fons, Arturo Ripstien y Jaime Humberto Hermosillo, los cuales se encuentran imbuidos por una experimentación de modernidad estilística en la parte técnica, y por las teorías provenientes de la revista de *Cahiers du Cinema* y del *cine de autor*, los cuales romperán completamente con

la forma de realización clásica⁴⁴⁵ y darán pie a un cine moderno.

Después de lo anterior solo puedo afirmar que la importancia del cine de la Revolución Mexicana no radica solo en el hecho testimonial de contar las gestas revolucionarias de Francisco Villa, Francisco I. Madero, Emiliano Zapata o Álvaro Obregón, sino que dentro del *aparato institucional* el cine mexicano representa uno de los momentos más influyentes para la constitución del *estilo clásico* mexicano, entendido esto como una forma de producción dentro de un campo institucional; lo que representa una cierta forma de ceñirse a los géneros cinematográficos nacionales y una manera de seguir las normas y las *convenciones cinematográficas* de un momento determinado, las cuales tienen que ver con los siguientes aspectos:

- Una manera de producción como es el caso de las productoras que funcionaban durante la época de oro del cine mexicano, como Clasa Films.
- Una manera de representar el relato cinematográfico mediante elementos técnicos tales como la fotografía, el sonido, el diseño de arte, etcétera.
- Una manera de *representación* que tiene que ver con el establecimiento y la consolidación de géneros de carácter nacional como la comedia ranchera y el género de la Revolución Mexicana, entre otros muchos.
- Una manera de impulsar y promover nuevos actores y de crear un *star system* nacional relacionado

445 Russo, A Eduardo, *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, Manantial, 2008, pp. 73-80.

con los nuevos géneros surgidos durante la etapa del “cine de oro mexicano”.⁴⁴⁶

- La inscripción de ciertas películas y temáticas ligadas al proyecto relacionado con el Estado, el gobierno y la industria cinematográfica, tendiente a resaltar los valores nacionalistas relacionados principalmente con el movimiento de la Revolución Mexicana.
- La inscripción de los filmes con un mensaje en ocasiones explícitamente ideológico, al resaltar personajes históricos, novelas, etcétera, sin por ello dejar de lado los aportes estilísticos de Emilio Fernández y de Gabriel Figueroa.
- Y lo más importante, la configuración del MRI, el cual está relacionado con un *régimen de escritura* que repercute con la creación de la narración en cine y las convenciones espaciales y temporales que tienen que ver con la continuidad de ejes, de movimientos, de miradas, de luz, etcétera.

Sin llegar a generalizar el *análisis cinematográfico* aplicado a filmes concretos como *Enamorada* y *Flor Silvestre*, nos ayuda a reconocer los significados explícitos e implícitos de dichos filmes, así como el sentido profundo que yace más allá de la mera distracción, espectacularidad o convencionalidad de la normatividad técnica, de las temáticas y de las convecciones genéricas que funcionaron durante varias décadas en el cine nacional y que siguen siendo el referente de una de las épocas más productivas de la cinematografía nacional, por lo cual el estudio a detalle de los filmes de la Revolución Mexicana y, en especial, de los filmes de Emilio *Indio* Fernández, constituyen uno de los

446 Ibidem, pp. 80-85.

temas de sumo interés para los investigadores cinematográficos del cine nacional y del cine regional en particular.

Referencias bibliográficas

- Adonon, Akuavi, y otros, *Identidades: explorando la diversidad*, Barcelona, Anthropos, 2011.
- Arroyo Quiroz, Claudia, *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México, UAM, 2010.
- Aumont, Jaques y Marie, Michel, *Análisis del filme*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Barker, Chris, *Televisión, globalización e identidades culturales*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Castellanos, Vicente “Estudios cinematográficos, la experiencia estética”, en Inés Cornejo Portugal (coord.), *Investigar la comunicación hoy*, México, Universidad Iberoamericana, 2011.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Cuen, Michel, *Cultura: Tiempo y complejidad*, México, CONACULTA, 2001.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, *Del muro a la pantalla. S. M. Einsestein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, IMCINE, 1997.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, “*La Revolución Mexicana en el imaginario cinematográfico*”, en: <http://www.mexicanistas.eu/uploads/La%20Revolucion%20mexicana%20en%20el%20imaginario%20cinematografico,%20Eduardo%20de%20la%20Vega%20Alfaro> (consultado en febrero de 2011).
- Díaz, Ángela, *Imágenes de transgresión femenina en la época de oro del cine mexicano* (tesis), México, UAM-Xochimilco, 2011.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Madrid, Lumen, 1987.
- Fergurson, Robert, *Los medios bajo sospecha*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Giménez, Gilberto, *Identidades Sociales*, México, CONACULTA, 2009.
- Gómez Tarín, Francisco Javier, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Valencia, Shangri-La Ediciones, 2010.

- González, Rosa María, en: Careaga, Gloria y Cruz, Salvador, *Sexualidades diversas. Aproximaciones para su análisis*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- González Requena, Jesús, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989.
- Hersfield, Joanne, *Mexican cinema/ Mexican woman 1940-1950*, Tucson, The University of Arizona Press, 1996.
- Kuhn, Annette, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Mattelart, Armand, *Introducción a los Estudios Culturales*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Morduchowicz, Roxana, *La generación multimedia. Significados, consumo y prácticas culturales en los jóvenes*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Morley, David, *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- Muñoz, Blanca, *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- Russo, Eduardo A., *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- Santos Jiménez, Noé, “Chico grande, una historia coral de personajes villistas”, en *Revista Versión*, México, UAM-Xochimilco, diciembre de 2010.
- Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*, México El Colegio de México, IMCINE, 1998.
- Vanoye, Francis y Goliot-Lété, *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid, Abada Editores, 2008.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, y otros, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Cineteca Nacional, 2010.
- Zalpa Ramírez, Gerardo, *Cultura y acción social. Teoría(s) de la cultura*, México, Plaza y Valdés, 2011.

Una Revolución de todos: regionalismo y nacionalismo en el filme *Si Adelita se fuera con otro* (1948), de Chano Urueta

Alicia Vargas Amésquita

La Revolución Mexicana y sus actores han sido una fuente asiduamente visitada por la cinematografía nacional. El cúmulo de películas generadas a lo largo de casi un siglo de cine mexicano, no sólo da cuenta de una muy dispar calidad y factura, sino de una multitud de enfoques y posturas con respecto a lo que el evento histórico significó en las diferentes regiones del país y, sobre todo, de su instrumentalización para crear, fijar y distribuir una serie de valores e ideales para apuntalar y legitimar al naciente Estado pos-revolucionario.

Para Rafael Aviña el cine de tema revolucionario inicia exitosamente con la trilogía de Fernando de Fuentes,⁴⁴⁷ de quien dice que “supo concebir una sólida visión de ese México bárbaro, la de un país convulsionado por la gesta

447 *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935).

revolucionaria, ironizando cáustica o dramáticamente acerca de las diversas facciones en busca del poder político”.⁴⁴⁸ Sin embargo, esta postura crítica de los primeros realizadores, va a ir mutando hasta convertirse en la puesta en escena de una gesta armada idealizada, llena de héroes nobles y valientes que dejarán familia, posesiones y vida, por la Patria. Se trata de la construcción de un nuevo y efectivo imaginario colectivo sobre la Revolución que borraba las profundas diferencias sociales, culturales y políticas de los mexicanos, durante y después de la lucha armada, postura muy a tono con el proyecto nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios que abogan por la “unidad nacional”.⁴⁴⁹

Así, el cine fue para este proyecto nacionalista revolucionario uno de sus medios más importantes; no sólo porque permitía fijar en imágenes verosímiles una historia reciente desconocida casi por todos, sino porque el cinematógrafo empezaba a tener gran penetración entre las clases populares. Los políticos e intelectuales encargados de las políticas culturales, bien pronto vieron el potencial de este espectáculo y no tardaron en incidir en los contenidos y enfoque ideológico de las producciones. Así, por ejemplo, en la entrevista que Beatriz Reyes Nevares realizó a Emilio *Indio* Fernández, éste cuenta cómo Adolfo de la Huerta le indicó: “el cine es el instrumento más eficaz que ha inventado el hombre para expresarse... Haga

448 Aviña, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Océano, 2004, p. 67.

449 “La Revolución proporcionó una nueva cosecha de héroes vigorizando el santoral... pero... la ideología oficial hace tabla rasa de (sus) diferencias y los concibe coadyuvando a todos para lograr la unidad nacional”. Villegas, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM, 1986, p. 397.

usted cine nuestro; así podrá expresar sus ideas de tal modo que llegue a miles de personas. No tendrá ningún arma superior a ésta. Ningún mensaje tendrá más difusión”.⁴⁵⁰

Dentro del conjunto de filmes que abordan la temática revolucionaria resaltan los creados durante la llamada “Época de Oro” del cine mexicano. Su particularidad reside en el hecho de que la maquinaria ideológica de homogenización nacional ya está echada a andar. Así, la postura oficial con respecto a lo que fue el conflicto armado ya tiene un claro derrotero, y los discursos fílmicos vienen a reforzarla a través de un hiperbólico triunfalismo de corte romántico-costumbrista sobre la Revolución y sus caudillos, que, como ya indicamos, configuró un imaginario social a disposición de las clases no ilustradas.

No obstante, la exaltación de los héroes de la Revolución seguía representando un problema en términos de su anclaje regional. Ensalzar a un héroe (Zapata y Villa se encuentran entre los más socorridos), implica loar las virtudes y valores de una región, lo cual se oponía a la aspiración de una identidad nacional cohesionada. ¿Cómo resolver el conflicto entre región y nación? ¿Cómo lograr que los del norte, los del centro y los del sur se sientan parte de lo mismo y, a la vez, se sientan identificados en sus particularidades?

Uno de los filmes que resuelve ingeniosamente el problema es *Si Adelita se fuera con otro* (1948), de Chano Urueña.⁴⁵¹ Tanto el título como la diégesis retoman, evidente-

450 Reyes Nevares, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, México, SepSetentas, 1974, p. 22.

451 La figura de la Adelita fue explotada continuamente en el cine de la Revolución. Aparece, además de la película que nos ocupa, en *La sombra de Pancho Villa* (Miguel Contreras Torres, 1932), *La Adelita* (Gui-

mente, la historia contada en la canción de *La Adelita*, esa “moza popular entre la tropa”, que “además de ser bonita era valiente”, y que será mitificada y puesta como ícono de la participación de la mujer en la Revolución, al igual que *La Valentina*.⁴⁵² Pero lo que nos interesa de este filme es analizar cómo se representa a las diferentes regiones del país participando en la justa armada, y cómo se resuelve el conflicto ideológico entre los acendrados valores regionales, contra los nacientes ideales de unidad nacional. En este trabajo presentaremos un análisis semiótico-discursivo de dicha representación y de cómo se construye una idea de una revolución congruente, organizada y “de todos los mexicanos”, más allá de sus afectos e identidades regionales.

Aunque el filme, temáticamente, se inserta dentro del cine de la Revolución Mexicana, lo cierto es que se trata de una inequívoca comedia ranchera maquillada de cine de corte histórico. De los rasgos de aquella localizamos esa profusión por mostrar el folklore mexicano: sus artesanías, sus vestidos, canciones y ritmos típicos. Dice Ayala Blanco que es “un mundo habitado descaradamente por jarritos de barro, jícaras policromadas, repertorios de trajes típicos, vestimentas de mojígangas, sombreros descomunales, sarapes, cintas decorativas en trenzas, ritmos regionales, sones de mariachi, aguardientes orgullosamente mexicanos y coplas emanadas del ingenio popular”.⁴⁵³ Y qué es *Si Adelita se fuera con otro*, sino precisa-

lermo Hernández Gómez, 1937), *Almas rebeldes* (Alejandro Galindo, 1937) y en *Con los dorados de Villa* (Raúl de Anda, 1938).

452 De María y Campos, Armando, *La revolución mexicana a través de los corridos populares*, 1962, citado en *Crónica Ilustrada de la Revolución Mexicana*, Tomo 4, México, Publex, 1966, p. 150.

453 Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1968, p. 66.

mente eso: una pasarela donde los protagonistas, encarnados por Jorge Negrete y Gloria Marín, se muestran como la quintaesencia de los mexicanos. No es gratuito que Negrete y Marín sean la pareja romántica de esta nueva puesta en escena de la Adelita: son estrellas ya consolidadas en el cine nacional e íconos inconfundibles de los valores estereotípicos de un macho y una hembra mexicanos.⁴⁵⁴

Asimismo, el paisaje rural-provinciano será el digno acompañante de los elementos también estereotípicos de lo mexicano: un paisaje norteño idealizado que se vincula a la mitificación de la Revolución, tanto de sus eventos, como de héroes: hombres en campaña a campo traviesa o caminando a lo largo de las vías del tren, con montañas y un cielo dramático como telón de fondo; paisajes campesinos con órganos ocasionales como dignos sustitutos de las nopaleras del centro de México; perfiles de pueblos coloniales, haciendas y vivac. De esta manera, el filme es una suerte de apología de varios elementos que terminan fusionados, homogenizados y anclados a una representación de la identidad mexicana y de su historia nacional revolucionaria.

Pero retomemos la anécdota para dar coherencia narratológica al análisis. La historia gira en torno a la relación amorosa entre Pancho Portillo (Jorge Negrete) y Adela Maldonado (Gloria Marín). Pancho es un rancharo acomodado de Parral, Chi-huahuah, que se dedica al contrabando de armas en favor de Pancho Villa y su facción. Tiene cuatro amigos: Luis (Roberto Cañedo), Pepe (Fernando Casanova), Rafael (Felipe de Alba) y Rubén (Arturo

454 El primer filme que protagonizó esta pareja fue *Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1945), una de las más exitosas comedias rancheras de su época.

Martínez), con quienes entra en conflicto por el amor de Adela. Rubén, el más resentido y quien además es hijo del jefe político, traiciona a Pancho y lo delata ante el gobierno local huertista. Sin embargo, el mayor huertista Federico Henríquez (Crox Alvarado), admirado por la hombría de Pancho, decide ayudarlo y lo deja escapar. Pancho, antes de huir, pasa por casa de Adela y le promete que regresará por ella. En medio de la revuelta villista y tras la toma de Juárez, Pancho recibe a los tres amigos que le siguieron fieles. Le llevan noticias de Adela: su padre ha sido asesinado por el jefe político y ahora está sola, bajo la protección del cura. Pancho entonces pide permiso a Villa para regresar a Parral, donde contrae matrimonio con Adela. El romance entre los protagonistas se ve amenazado todo el tiempo, no solo por la guerra en la que se halla inmersa la región nortea, sino también por las tretas del principal enemigo de Pancho, Rubén, que quiere a toda costa separar a los amantes. Finalmente, el amor, la honestidad, la fidelidad a la pareja, la lealtad a la causa revolucionaria y la valentía de los protagonistas triunfan ante las adversidades y terminan juntos, en dirección a un promisorio horizonte, acunando al hijo recién nacido.



Gloria Marín y Jorge Negrete en *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948).

Las adversidades por las que pasa la pareja son, evidentemente, una metáfora de las adversidades que el país superó con la revolución y que le dan la posibilidad de un “futuro mejor”. La síntesis de ese inminente triunfo revolucionario está representada en el hijo de Pancho y Adela, nombrado por el mismo Villa (José Elías Moreno) como “un soldado más para la Revolución”. Así, la lucha armada, los eventos y personajes históricos tocados en la película, son un mero telón de fondo, elementos de ambientación que sirven para dar verosimilitud a la historia de amor, pero que en ningún momento son abordados de manera crítica por el realizador. Para Emilio García Riera, esta confusión entre realidad y ficción, “es como si la revolución representada por Villa diera al cine, representado por Negrete, licencia para hacer lo que le dé la gana,

o sea, para convertir a la propia revolución en un evento más folclórico que otra cosa”.⁴⁵⁵

En medio de esta exaltación del héroe revolucionario, encarnado por Pancho Portillo y no por Pancho Villa, y de sus avatares amorosos y políticos, aparecen dos secuencias relevantes para lo que el cine significa como espectáculo de masas y como órgano de circulación de discursos autorizados que construyen una realidad específica acorde con los intereses de los órganos de control político y social: la construcción de una idea del movimiento armado como una lucha homogénea y organizada, y como consecuencia, el involucramiento de ciertos segmentos sociales y geográficos del país, que se volvieron íconos de la lucha armada.

Las secuencias son breves comparadas con el espacio que se le dedica a la historia amorosa. La primera de ellas tiene que ver con la imagen discursiva que se construye de la Revolución, sus ideales políticos y sus héroes y traidores. Inicia en alrededor del minuto 29, cuando Pancho Portillo se presenta por primera vez ante el padre de Adela. Don José le pregunta sobre su involucramiento en “la bola” y sobre sus idas y venidas con Pancho Villa. La respuesta de Pancho Portillo es una exposición de motivos de corte patrioter que reduce a un solo hombre y a un solo grupo el evento revolucionario:

PANCHO: Pero, señor, ¿no oyó nunca hablar a don Francisco I. Madero? ¿No recuerda lo que decía de los ideales de la Revolución?

DON JOSÉ: Sí, lo oí hablar... pero Madero ha muerto.

455 García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano (1946-1948)*, Tomo 4, México, Universidad de Guadalajara, CONACULTA-IMCINE, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 1993, p. 210.

PANCHO: ¡Lo asesinaron! Lo asesinaron los esbirros de un traidor y a la medianoche. Él quería la libertad del pueblo pa' elegir sus gobernantes, que la tierra sea pa' el que la trabaja y que se acabe la explotación en las tiendas de raya. Que ni jefes políticos, ni latifundistas, ni los soldadones de un dictador, sean dueños de vidas y de honras. Quería acabar con el hambre que el pueblo ha sufrido por tantos años, como un fierro clavado en el vientre. Y ahora con ese fierro estamos luchando para que en México la gente pueda vivir sin miedo, ni a la miseria, ni a la deshonra, ni a la dictadura, ni a la muerte... La Revolución no es cosa de hoy, don José, es una guerra de hace mucho tiempo... El abuelo de usted peleó hace 100 años; y el mío hace 50, y junto con ellos iba el mismo pueblo que ahora lucha y con el que lucharemos hasta el fin para ver una patria libre de explotadores y hacer de ella una nación digna y respetada.

Esta secuencia realiza una especie de síntesis explicativa de la Revolución, no carente de demagogia y adoctrinamiento a través de una manipulación arbitraria y chapucera de los actores de la lucha armada, sus ideales y los eventos mismos. Tres aspectos resaltan de esta arenga en defensa de la Revolución: primero, la enumeración de una serie de reclamos de justicia social que podríamos identificar más claramente con Zapata, y que, sin embargo, son atribuidos totalmente a Madero: “libertad del pueblo pa' elegir sus gobernantes”, “que la tierra sea pa' el que la trabaja y que se acabe la explotación en las tiendas de raya”, “que ni jefes políticos ni latifundistas, ni los soldadones de un dictador, sean dueños de vidas y de honras”, “acabar con el hambre que el pueblo ha sufrido por tantos años”. Segundo, como resultado de la argumentación, se deduce que el heredero del movimiento maderista es Villa y que, por tanto, él suscribe los reclamos atribuido a aquel. Tercero, se construye una imagen de la Revolución como un movimiento de largo aliento y de bases profundamente patrióticas y populares, remon-

tando su origen a 100 años atrás, recrudescido 50 años después y en espera de un triunfo absoluto en el futuro inmediato al presente narrativo, lo que muestra una clara (con) fusión de los movimientos independentista de principios del siglo XIX, anti-intervencionista de mediados de ese siglo, y de la guerra civil de principios del XX, donde el pueblo es el único actor que permanece inmutable en la descripción temporal de esa guerra que no es “de hoy”. Sin embargo, la fusión de los eventos no es gratuita; no debemos olvidar que el nacionalismo revolucionario usó “del capital cultural y de la memoria histórica” para transformar “la identidad nacional en recurso de poder para las élites centrales y para el propio Estado mexicano”.⁴⁵⁶ El hecho de que discursivamente se construya la idea de esa Revolución centenaria, es parte de la estrategia oficialista de recuperación de la historia nacional todavía latente en la memoria colectiva de la nación.

Visualmente, la imagen inicial de Pancho Portillo orador y su transformación conforme va hablando, también son significativas. Durante la pregunta retórica con la que empieza la exposición, el protagonista aparece en un *close-up* en contrapicado que lo hace aparecer cercano e íntimo al espectador, y por tanto, sincero y empático; pero, al mismo tiempo, grande e imponente. Después se muestra un plano de conjunto, mientras el protagonista se aleja de espaldas al espectador. La profundidad de la toma lo ha empequeñecido, en primer plano a la derecha, queda una gran esfera luminosa a la que poco a poco se va a ir acercando, mientras expone apasionadamente los idea-

456 París Pombo, María Dolores, “La agonía del nacionalismo revolucionario y el despertar del regionalismo entre las élites políticas mexicanas”, en Julio Labastida Martín del Campo, Antonio Camou y Noemí Luján Ponce (coords.), *Transición democrática y gobernabilidad*, México, FLACSO, 2000, p. 121.

les últimos del movimiento armado y se compromete con ellos hasta el triunfo final. Simbólicamente se convierte en el iluminado, el poseedor de la verdad, el que tiene el poder de la palabra y la certeza de la justicia revolucionaria. Tanto el discurso verbal como el visual, recrean una distorsión grandilocuente de la Revolución en todos sus aspectos, creando una mitificación e idealización del evento que, como ya hemos mencionado, se adecua a los objetivos de los gobiernos de la Revolución institucionalizada.

La segunda secuencia que nos interesa analizar ocurre hacia el minuto 58, después del triunfo de Villa en la toma de Juárez. La secuencia previa es una superposición de imágenes de hombres en plena campaña y el rostro de Villa azuzando a sus hombres o sonriendo ante el triunfo. Acto seguido encontramos una escena típica en el cine de la Revolución: el vivac. Hombres y mujeres anónimos están reunidos en un espacio a cielo raso, en este caso lo que parece la plazoleta de una hacienda. De espaldas a la cámara aparece un varón con sarape y guitarra en mano, gritando a un grupo que “abran paso a la canción”. Inicia una copla, donde se exalta la virtud de los nacidos en Sonora:

Para no saber la hora,
no me gusta usar reloj;
los nacidos en Sonora
piensan lo mismo que yo.
Unos somos de Hermosillo,
otros de Nogales son;
más todos en el gatillo,
tienen puesto el corazón.

Visualmente, tenemos al coplista dirigiéndose a ese pequeño grupo al que inicialmente interpeló con “abran paso a la canción”, a los que identificamos como “no sonorenses”. Después, poco a poco, irá girando hasta quedar de frente a la cámara en un plano medio, cantando ahora a otros varones que refuerzan gestualmente lo que va diciendo en la canción. Así, cuando canta que “todos en el gatillo, llevan puesto el corazón”, vemos a un hombre, en primer plano, llevarse la mano a la pistola, mientras asiente y sonrío. Tanto el sujeto-coplista como los que le acompañan se presentan ante los demás como parte de un conjunto de actores sociales que comparten una misma identidad: “los nacidos en Sonora/ piensan lo mismo que yo” y “todos en el gatillo/ tienen puesto el corazón”. De esta manera, el origen regional se convierte en uno de los rasgos de identificación de los actores sociales; y la mención de las ideas compartidas (“no me gusta usar reloj”) y del carácter bravío de “todos” los hombres de esa tierra, refuerzan su pertenencia a una colectividad asumida como diferente y mejor que otras. La intervención de los de Sonora termina con el grito estridente de otro varón, al fondo de la escena, que dice: “¡Ay, Sonora, tus hijos lloran, pero no de hambre!”. El remate de la copla, en el que directamente se clama a la entidad a través del vocativo, no sólo sirve para destacar el sentimiento regional, sino que la personifica y le otorga un carácter maternal: al asumirse como sus “hijos”, se construye un sentimiento de codependencia emocional y familiar, la idea de unos valores compartidos por aquellos que forman parte del círculo íntimo y cercano de la patria chica.

La provocación implícita en esta ejecución sirve de pretexto a la instancia de narración para iniciar un recorrido fragmentario por el campamento: el gran conjunto de los villistas termina siendo una suma de pequeños

grupos que usarán su Estado de procedencia, los ritmos y vestimentas típicos de la región, como elementos de identificación y diferenciación. Cada una de las entidades incluidas es presentada a través de una copla, en la que el aspecto más relevante es la exaltación de la valentía y los valores característicos de sus varones.

El primero en responder a la provocación es el de Coahuila, quien se acerca al grupo de sonorenses a pedir la vihuela. Mientras regresa a su grupo, grita: “A ver si mi tierra se queda atrás. Y ábranla que lleva bala”. Sentado en medio de los suyos, que miran desafiantes a los demás, canta:

Como yo soy de Saltillo,
en Coahuila yo nací.
No asustan los gatillos,
pues como hombre sé morir.
Yo me he criado en la montaña,
y no me espantan los gritos;
no se me “quita la maña
de ver a todos chiquitos”.

Igualmente, cierra la canción con un grito de invocación a su entidad nativa, mientras los demás lo apoyan con sonrisas y movimientos de cabeza: “Y, ay, Coahuila, y yo tan lejos”. Como podemos observar, la estructura argumentativa de la primera intervención se repite en esta: origen geográfico y carácter valiente del emisor son puestos como los temas a destacar.

Tras la intervención del coahuilense, la cámara continúa en un *travelling* hacia la derecha, de donde surge Pancho Portillo. Motivado por el grito de uno de sus compañeros de grupo que espeta: “¡Arriba, Chihuahua! Órale, jefe, aviénteles nuestro sentir”. Pancho-Jorge Porti-

llo-Negrete acepta, no sin antes matizar la incitación: “Ahí les va, sin ánimo de herir a nadie... Sólo por seguir el hilo”. Evidentemente, su intervención musical es la más extensa. En ella, el charro-norteño cantor, expresa:

Yo soy de esa tierra
bendita del Norte,
De allá de Chihuahua,
de ahí mero soy yo.
Mi orgullo es ser rudo,
valiente y francote
y honrar a la tierra
que un nombre me dio.

Nos gusta el cariño
sincero y confiado
De nuestras norteñas
color de piñón.
Que cuidan de su honra
como algo sagrado,
Y que tiene mieles
en su corazón.

Allá en mi Chihuahua
no cabe el recelo,
Allí todo somos
puro corazón.
Nomás no pretendan
tomarnos el pelo,
Porque hay catorrazos,
palabra de Dios.

Chihuahua la grande,
la de alma aguerrida
Yo sé que tú tienes
un solo temor.
Que alguno mancille
tu tierra querida,
Y que en tus montañas

ya no brille el sol.



Cartel de la película.

Aunque la copla está interpretada musicalmente por un trío, el simple hecho de que sea Jorge Negrete el que ejecute la canción, inevitablemente lleva al receptor a evocar una canción ranchera, es decir, que se llama semánticamente a la música de mariachi. Al igual que las dos intervenciones anteriores, el terruño es engrandecido a través de la exaltación de sus hombres y, esta vez, también de sus mujeres. De ellos se marcará nuevamente la bravura,

la sinceridad y la nobleza; de ella se resaltarán sus atributos físicos (“color de piñón”) y morales (“cuidan de su honra como algo sagrado”), y su capacidad para amar (“tienen mieles en su corazón”).

Mientras transcurre la canción de celebración del terruño, Pancho Portillo estará dominando la escena, yendo de tomas en plano medio, a tomas en primer plano. Asimismo se intercalan tomas a un grupo de mujeres que miran coquetas al cantante, y a un grupo de hombres en calzón y camisa de manta que lo observan desafiantes. La intervención del cantor concluye con el consabido grito que clama a la patria chica: “¡Y ay, Chihuahua, cuánto apache!”.

Un nuevo actor social aparece a cuadro en una toma de conjunto y pide: “¿Y a poco nomás Chihuahua? Tamaulipas pide boleto de entrada”. Se le juntan otros dos varones e inician una copla colectiva a ritmo de son tamaulipeco, siempre dirigiéndose a “los otros” que han quedado a la izquierda de la toma:

De Tamaulipas vengo,
Vengo del mar.
Para oír a la gente
bravuconear.
Y dice un refrán muy viejo
que la purita verdad:
“Si el suelo está parejo,
Pa que brincar”.
No echen más habladas
que francamente
me caen muy mal”.

El primero de los varones concluirá con la frase, dicha a voz en pecho: “Y hay corazones honrados y pechos agradecidos”. Como podemos ver, sigue estando el elemento

de identificación geográfica; pero se ha sustituido la exaltación de la bravura y valentías propias, para descalificar la de los otros, a quienes se acusa indirectamente de “bravucones” y “habladores”, y por tanto, se pone en tela de juicio tales atributos. El cierre final también ha sido modificado: ya no se llama a la entidad, sino que se recalcan los atributos morales de los coterráneos.

Un corte nos lleva ahora a una nueva toma de conjunto, en la que vemos colocarse a un varón con un arpa, quien comienza un son jarocho. Luego de la entrada musical, tras el arpista surge un grupo de siete hombres con guitarras que completan el conjunto.

Soy jarocho, sí, señor,
de Veracruz vengo yo.
No por ser trovador,
piensen que el miedo me entró,
que Veracruz me enseñó
a valiente y no hablador.
Pesco jaiba y camarón,
y no me gusta el trabajo,
porque me gusta el relajo
y echar mucho vacilón.
Si ustedes se sienten truchas,
yo me siento tiburón.

De manera más o menos similar, el grupo de veracruzanos focaliza su argumentación en la valentía y en la descalificación de los otros, colocándose por encima en la escala de bravura: “si ustedes se sienten truchas, yo me siento tiburón”. En esta ocasión, la fórmula se rompe y desaparece ese grito final que esgrimía alguno de los rasgos regionales como remate de su panegírico masculino.

La última intervención fragmentada es discursiva y visualmente más interesante. No se inicia con una toma

de conjunto como en el resto de las intervenciones, sino con un *close up* al pabellón de una tuba que comienza la melodía del grupo de yucatecos. La toma se abre a un plano medio mientras los músicos empiezan a desfilar para dar paso al solista, que finalmente queda rodeado por la banda yucateca. A diferencia de los coplistas previos, éste no toca ningún instrumento musical; en su lugar ostenta un rifle y una cartuchera que le atraviesa el pecho, destacando así su filiación militar. En su canto apela a la nación por encima de la región, y llama a la concordia y la armonía:

De Sonora a Yucatán, qué caray,
Todos somos mexicanos, ¿verdad?
Pues tengan quietas las manos nomás,
no se enojen, qué caray.
Porque aunque yo no me rindo jamás,
pa' que pelear por pelear nada más.
Lo dice un bochito lindo, ay, ay,
venido de Yucatán.

Hasta aquí, la intervención musical de los diferentes grupos ha ido *in crescendo*, tanto por el número de participantes, como por los instrumentos involucrados en la pieza: se inicia con una guitarra, se pasa a un trío, después a una banda. La llamada de atención de los yucatecos sirve para iniciar un gran ensamble en el que todos los grupos se unen en una sola canción encabezada por el cantor Pancho Portillo, acompañados por una música orquestada de mariachi. La canción sirve para borrar las identidades regionales y declararse todos “hermanos, puritos mexicanos, dispuestos a pelear”.

La voz del solista se va a ir intercalando con estrofas cantada a coro por el gran grupo que representa a las

regiones unidas, quienes van a exaltar la belleza de “nuestra tierra”; y van a apelar al “patriotismo” sin “partidismo” (sic). Una vez más, lo visual reforzará la importancia de la figura del protagonista: desde una toma en plano medio, el personaje va a ir avanzando hacia la cámara, colocada frente a una serie de hoguera que intermitentemente aparece en la parte inferior de la toma y cuya luz va a ir iluminando a Pancho Portillo, quien termina en primer plano. Su rostro servirá de punto de anclaje del foco visual, y desde él se harán *travellings* para mostrar a los diferentes grupos que lo acompañan en semicírculo.

PANCHO PORTILLO:

A todo aquel que tenga
el corazón bien puesto,
que sea hombre derecho
le tengo que aclarar,
que en este campamento,
no habemos (sic) más que hermanos,
puritos mexicanos,
dispuestos a pelear.

TODOS:

Nacimos bajo el cielo,
de suyo esplendoroso,
un cielo tan hermoso,
que no hay otro como él.
Lo digo con orgullo:
¡qué linda es nuestra tierra!
Qué importa que una guerra
(inaudible) padecer.

PANCHO PORTILLO:

Si somos mexicanos,

luchemos sin temores.
¡Abajo los traidores
de nuestra libertad!

TODOS:

Que México sea grande.
No importa quien se muera.
Tiranos y ladrones
se tienen que acabar.

Tenemos una patria
feliz como ninguna,
tenemos la fortuna
de haber nacido aquí.

Hagamos para un lado,
todo partidismo (sic).
Que solo el patriotismo,
nos haga compartir.

Si bien es cierto que la intervención musical de los diferentes grupos parece remitir a diferentes regiones, la región termina siendo confundida con las entidades políticas, reforzando un discurso geopolítico del territorio nacional que apuntala un pretendido federalismo y su anclaje a un mal entendido concepto de las regiones. Por otra parte, Pancho Portillo funciona como el catalizador de la valentía y la virilidad de los varones⁴⁵⁷ de las diferentes zonas del país, y lo encamina hacia un fin más noble que el simple “bravuconeo”:

457 El machismo aparece como otro de los elementos fundacionales de la identidad nacional, un machismo asociado a lo bravío y lo violento. Cfr. Villegas, Abelardo, op. cit., p. 395.

PANCHO PORTILLO:

Juntémonos, hermanos,
unidos venceremos.
La patria que queremos,
nos pide nuestro honor.
Gustoso se lo damos,
no importa quien se muera
si es por nuestra bandera,
la enseña tricolor.

La canción colectiva termina con gritos de alegría y con la voz del protagonista expresando su deseo de que siempre se conserve esa alegría, y que esa alegría haga a la División del Norte “invencible”. Sin embargo esa búsqueda de “unidad” de las regiones en pro de la Patria es traicionada por muchos elementos de la representación que no dejan de ser significativos. Desde el punto de vista de la música, observamos cómo en aras de esa consolidación de la colectividad los ritmos regionales terminan mutando hasta ser asimilados a un solo ritmo, el del mariachi y la música ranchera. Desde el punto de vista del atavío de los personajes, aunque se intenta dar presencia a los trajes típicos de algunas regiones a través del uso de tejanas, sombreros de palma, camisas y calzones de manta o chamarras con bordados típicos de la Huasteca, el uso generalizado de sarapes, gabanes y carrilleras, logra que la región termine siendo borrada, y que la imagen acústica predomine sobre la visual: es muy probable que un ojo poco educado en el análisis de cine, termine diciendo que todos iban vestidos de charros. Desde el punto de vista de la prominencia de los actores sociales representados, la colectividad no trasciende al primer plano, sino al individuo, focalizando imagen y voz en Pancho Portillo, a tal grado que sólo son audibles al cien por ciento las intervenciones del solista; mientras que los coros de la colecti-

vidad se vuelven un acompañamiento rítmico, sí, pero incomprensible en muchos momentos.

Por último, pero no menos significativo, es el hecho de que la región más fuertemente representada sea la zona norte del país: Sonora, Chihuahua, Coahuila, Tamaulipas; que los caudillos revolucionarios que se mencionan también sean oriundos de esa región (Madero y Villa); y finalmente, que los eventos históricos abordados en la película, sólo tengan que ver con esa zona del país y que nunca se mencionen otros eventos u otros actores históricos. No obstante, a pesar de la abundancia de signos que remiten a la región norte, no son semióticamente predominantes: el espectador no está ante una historia norteña, sino ante una ranchera, y por tanto, nos remite a la zona del Bajío.

Desde mi perspectiva, hay un desdoblamiento de los elementos fílmicos que hacen que la obra funcione a dos niveles de significación: por un lado se usan los elementos típicos de la comedia ranchera, asimilados tanto por la industria cinematográfica como por la audiencia; y, por el otro se busca construir una obra que aleccione y legitime algunos elementos de la Revolución y sus supuestos ideales, recuperados y defendidos por los gobiernos postrevolucionarios. Así, Pancho Portillo, además de representar a un rancho noble, representa a un soldado de la Revolución; Adela, además de ser una “bonita mestiza” es una soldadera; los intermedios musicales no sólo sirven para acentuar el carácter ingenioso del mexicano, sino que serán usados para reforzar posturas oficialistas con respecto a las regiones del país y la necesidad de construir una idea de “unidad nacional” en torno al “éxito” revolucionario. Los elementos estereotípicos de lo mexicano ya presentes en las producciones previas, sirven para ir afianzando en el imaginario colectivo una imagen identi-

taria construida con charros cantores que son villistas, chinas poblanas que siguen a sus hombres como soldaderas, regiones de jarana y huapango que pierden su especificidad al ritmo del mariachi, todo en aras de una mexicanidad aguacamolada donde no se distingue lo veracruzano de lo yucateco; lo sonorenses de lo coahuilense o tamaulipeco; donde maderistas, villistas, zapatistas y carrancistas, son todos puestos en el mismo saco de las ideas y los ideales de la Revolución; donde todo se reduce a una omnipresencia del charro a través de la música de mariachi, y donde México y los mexicanos son destilados en una imagen salida del centro-occidente.

No debemos olvidar, como menciona Moreno Navarro, que el “Estado contemporáneo es el principal arquitecto y constructor de la identidad nacional”. El principal objetivo es fijar “regulaciones sociales comunes a todo el país”; de esa manera se sientan las bases para construir una “homogeneidad cultural” que garantiza la cohesión de la población dentro del territorio de la nación, es decir, se construye la nacionalidad. Las instituciones nacionalizantes son, evidentemente: “la escuela pública, los medios de comunicación y el ejército”. En cambio, la identidad regional debe ser adaptada o anulada, porque difícilmente puede ser “fuente de legitimidad estatal”. Por el contrario, “ha sido considerada más a menudo como un obstáculo para la construcción de un sistema político comprensivo”.⁴⁵⁸

En el texto que analizamos, podemos observar claramente que el México representado a través de sus canciones, solo da cuenta de un México mestizo, herencia del

458 Cfr. Moreno Navarro, Isidoro, “La identidad andaluza y el estado español”, en Ricardo Ávila Palafox y Román Calvo Buezas (comps.), *Identidades, nacionalismo y regiones*, México, Universidad de Guadalajara y Universidad Complutense, 1993.

sincretismo español-indígena que será exaltado por los discursos posrevolucionarios, en una paradoja histórica ya mencionada por los estudiosos del tema. Como indica París Pombo:

Por un lado el nacionalismo revolucionario reivindicaba el pasado indígena (...), por el otro planteaba el proyecto de asimilación de las múltiples lenguas y razas indígenas en una unidad mestiza, mediante prácticas de aculturación, de castellanización y, más tarde, de desarrollo regional y de educación bilingüe.⁴⁵⁹

En este sentido, el indio no tendrá cabida en esta idea de la Patria, de la Nación; no es ignorado, sino borrado de la gloria revolucionaria exaltada por la cinematografía oficialista.⁴⁶⁰ Por eso, en este intento de inclusión de las regiones y de legitimar la Revolución como un movimiento armónico y coherente, también están eliminados otras zonas del país, otros caudillos y otras facciones de herencia más bien indígena, específicamente el sureste mexicano.

459 París Pombo, Ma Dolores, op. cit, p. 114.

460 Esta ausencia del indígena contemporáneo es un rasgo del que adolece toda la cinematografía nacional. Y si aparecen, por lo general su representación se limita a estereotipos de marginalidad, como lo menciona Jorge Alberto Lozoya. *Cine Mexicano*, México, CONACULTA-IMCINE, Lunweg Eds., 2006, p. 22.

Referencias bibliográficas

- AA.VV., *Crónica Ilustrada de la Revolución Mexicana*, México, Publex, 1966.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Aumont, Jacques et al, *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, España, Paidós, 1996.
- Aumont, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, España, Paidós, 1990.
- Aviña, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, Océano, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.
- De María y Campos, Armando, *La revolución mexicana a través de los corridos populares*, 1962, citado en *Crónica Ilustrada de la Revolución Mexicana*, t. 4, México, Publex, 1966, p. 150.
- Fairclough, Norman, *Discourse and social change*, Great Britain, Polity Press/Blackwell Publishers, 1994.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 4 (1946-1948), México, Universidad de Guadalajara, CONACULTA-IMCINE, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 1993.
- Lozoya, Jorge Alberto, *Cine Mexicano*, México, CONACULTA-IMCINE, Lunweg Eds., 2006.
- Martín Rojo, Luísa y Whittaker, Rachel (eds.), *Poder-decir o el poder de los discursos*, España, The British Council, Arrecife y Universidad Autónoma de Madrid, 1998.
- Moreno Navarro, Isidoro, “La identidad andaluza y el estado español”, en Ricardo Ávila Palafox y Román Calvo Buezas (comps.), *Identidades, nacionalismo y regiones*, México, Universidad de Guadalajara y Universidad Complutense, 1993.
- París Pombo, María Dolores, “La agonía del nacionalismo revolucionario y el despertar del regionalismo entre las élites políticas mexicanas”, en Julio Labastida Martín del Campo, Antonio Camou y Noemí Luján Ponce (coords.) *Transición democrática y gobernabilidad*, México, FLAGSO, 2000, pp. 107-130.
- Van Leeuwen, Theo, “The representation of social actors”, en Caldas-Coulthard, Carmen Rosa y Coulthard, Malcolm (eds.), *Texts and practices. Readings in critical discourse analysis*, London/ New York, Routledge, 1996.

- Villegas Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM, 1986, pp. 385-408.

Memoria, familia y región en el filme *El principio* (1972) de Gonzalo Martínez Ortega

*Mauricio Díaz Calderón
y María de los Angeles Gallegos Ramírez*

La dualidad primigenia, simbólica y conflictiva de la luz y la oscuridad, como elementos constitutivos del cine, genera uno de los umbrales privilegiados hacia las pulsiones más recónditas del pensamiento humano. Es frontera apremiante entre las materialidades fragmentarias y el sueño; entre la vigila de los sentidos y la urgente liberación. Desde esta perspectiva, el sueño, la imaginación, la representación y el conocimiento, se integran, crean y reproducen, formando una dialéctica indisoluble. ¿Cuáles son, entonces, los nexos entre la ficción cinematográfica y la realidad? ¿Cómo el cine contemporáneo aporta rastros acerca de lo que es la realidad? La postura del filósofo esloveno Slavoj Žižek es aún más radical, pues disuelve las fronteras entre la representación y lo representado: “las imágenes son la verdadera realidad hoy en día. No podemos decir sin más: ‘descartemos las imágenes y veremos la realidad’. Si des-

cartamos las imágenes no queda nada, sólo la pura abstracción. Las imágenes son nuestra realidad actual”.⁴⁶¹

En el presente trabajo nos acercamos al filme *El principio* (1972) del director mexicano Gonzalo Martínez Ortega (1934-1998), con el objetivo de analizar el texto, en primera instancia, desde una visión socio-antropológica, la cual permita identificar la construcción y representación de la memoria como instrumento para consolidar una identidad regional. De igual manera realizamos una aproximación a las formas en que nos son presentadas las nociones de lo “familiar” para construir una definición de la estructura económica y social, la cual aparece como responsable del levantamiento revolucionario en la zona norte del país.

Reconocemos que sobre el concepto de región existe, en ciencias sociales, un amplio debate sobre la validez metodológica y el valor explicativo que tiene para dar cuenta de procesos históricos, sociales y culturales particulares, sin dejar de lado la consideración de los procesos globales que en ellos inciden. No obstante, en términos generales, cuando hablamos de región hacemos referencia a un ámbito que incluye elementos reales o imaginarios, de semejanza u homogeneidad. Igualmente aludimos a ámbitos concretos de la realidad física y los elementos que los conforman, definidos a partir de criterios específicos, ya sean geográficos, económicos, políticos, administrativos, religiosos, étnicos, etcétera. En este sentido, asumimos que en el filme de Martínez Ortega la sociedad chihuahuense aparece como una unidad compleja de múltiples dimensiones, en la que se enfatizan elementos

461 Zizek, Slavoj, *Living on the end of times*, en: http://www.youtube.com/watch?v=Gw8LPn4irao&playnext=1&list=PL7BC3B13F6E93ECDE&feature=results_main (consultado el 14 de septiembre de 2012).

culturales que delinear una identidad determinada, tales como la familia, la cultura patriarcal, el tipo de vínculos existentes entre los diferentes actores o grupos sociales que aparecen, y las relaciones de poder que se "exhiben", entre otros.⁴⁶²

El filme *El principio* no sólo establece su compromiso con la realidad desde la sintaxis misma de las imágenes cinematográficas. Al ser explícita su vocación de cine de corte histórico, las tensiones entre imágenes "ficcional" y realidad histórica se hacen aún más complejas y enriquecedoras, posibilitando una lectura capaz de definir una realidad por demás esquiva. Al conceptualizar a los productos artísticos o culturales como receptores privilegiados de las problemáticas sociales e ideológicas de una comunidad, el estudio de una obra cinematográfica como la de Gonzalo Martínez Ortega resulta importante para comprender no sólo al cineasta, sino, además, al entorno cultural desde donde se manifiesta.

La película tiene como programa narrativo el denunciar las inequidades sociales, las cuales antecedieron y acompañaron al movimiento revolucionario de 1910; conoceremos la historia de la familia Domínguez y su presencia como hacendados relevantes del norte mexicano. De igual manera, actores sociales como los habitantes del pueblo, obreros, maestros, campesinos, autoridades loca-

462 Sobre el concepto de "región", ver: Roberts, Brian, "Estado y región en América Latina" en *Relaciones*, Núm. 4, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1980; Van Young, "Haciendo historia regional: consideraciones metodológicas y teóricas", en Pedro Pérez Herrero, *Región e historia en México*, México, UAM, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1991; Braudel, Fernand, *Escritos sobre historia*, México, FCE, 1991; Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993; Lomnitz, *Las salidas de laberinto: cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1995.

les y ganaderas, acompañaran la narración. La diégesis se desarrollará particularmente en el contexto regional y cultural del Estado de Chihuahua. Dicha focalización no resulta azarosa si hemos de tomar en cuenta los profundos vínculos (emotivo y profesional) que la obra cinematográfica de Gonzalo Martínez Ortega evidencia con su natal Camargo y la zona del norte de México. Se trata de una comprometida preocupación artística por mostrar una visión particular acerca de la identidad de la región y su devenir histórico. Martínez Ortega no sólo trata de transcribir los hechos, toma el riesgo de asumir una postura en la que resulta evidente su filiación cultural y política. Él nos ofrece una variedad de discursos y prácticas sociales, los cuales dan cuenta de la complejidad y dinamismo de la época narrada, extendiéndose posiblemente hasta su propio presente: la década de los años 70.

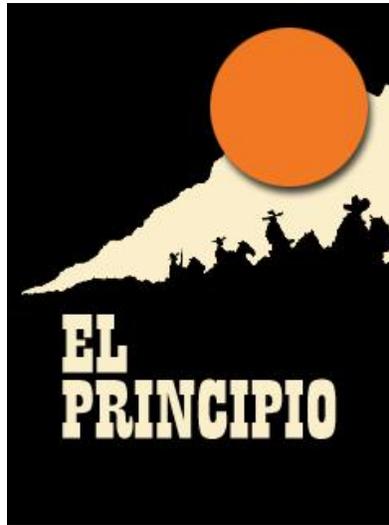
La reconstrucción cuidadosa de los espacios y los acontecimientos relacionados con el levantamiento armado intenta ser mediatizada a través de un discurso cinematográfico que impacta en el espectador, obligándolo a identificarse con determinados personajes y a reconocer algunas características propias de la región norteña aludida. Formalmente, la denuncia es de una crudeza inédita en el cine mexicano, al presentarse en la primera secuencia de la película una violación salvaje a una hambrienta y anónima madre, y el posterior asesinato de ella y su hijo por militares a las órdenes del general Huerta, opositor a las fuerzas villistas. El espacio de esta violencia extrema con la que abre la película es el de una hacienda ocupada por militares viciosos, encarnados con el signo del exceso, la brutalidad y la férrea estratificación jerárquica (ejemplo de lo anterior es que la violación a la madre se da de manera discrecional, comenzando con el capitán y terminando por los soldados). La inserción de esta secuencia

no es gratuita, a pesar de que no tendrá consecuencias en el devenir de la narración. Sin embargo, precisamente por esta inadecuación en la trama es por lo que se convierte en un signo aún más significativo: el espacio simbólico-económico-social de la hacienda se ve resemantizado, redefinido por los signos de la barbarie, la fuerza, la carencia y la categorización.

En las secuencias posteriores la película dibuja el contexto familiar y social de la región a través de los recuerdos, principalmente, de David Domínguez, quien retorna después de nueve años de ausencia, justo en 1914, periodo histórico cuando se dan los acontecimientos más violentos de la Revolución Mexicana. La narración introduce, en diferentes momentos, elementos de la realidad histórica para darle verosimilitud al relato: la aparición momentánea del general Francisco Villa, a quien la Tía Cuca llama familiarmente “Pancho”, para solicitarle que alguno de sus hombres acompañe a David a la casa grande; la mención de la familia Terrazas, que remite a Luis Terrazas Cuijly, uno de los más grandes latifundistas y empresarios del país desde mediados del siglo XIX; o a los Creel, emparentados políticamente con los Terrazas, y cuyo personaje fundamental será Enrique Creel, empresario, banquero, político y diplomático porfirista. Así, la ficción entremezcla elementos históricos que dan una mayor fuerza dramática a la narración y un gran peso simbólico a los personajes.

En la estructura narrativa el recurso obsesivo del *flash-back* logra el efecto de una narración confusa, casi caótica, ya que empalma pasado y presente con el fluir continuo de la historia, emulando el carácter de incertidumbre propio del movimiento revolucionario. Esta oscilación entre pasado y presente juega un papel central para elaborar una visión de la época pre-revolucionaria y revolu-

cionaria de la sociedad chihuahuense. Desde la escena inicial, la mirada omnisciente de la instancia narrativa reconstruirá los acontecimientos y llevará a los personajes a reconocerse a sí mismos e identificarse con su pasado y su destino, en especial el que involucra a David Domínguez. Es, sobre todo, a través de la mirada evocativa de éste (introducida por medio de esos centellantes o extensos *flashbacks*), como la instancia narrativa reconstruye la memoria histórica de la sociedad de principios del siglo XX y dibuja la realidad presente del personaje. Las escenas de los espacios familiares y públicos, tales como la casa paterna, el río, la plaza, la iglesia, muestran una serie de cuadros costumbristas, los cuales revelan la forma de vida de los lugareños antes y después del estallido revolucionario.



Cartel de la película.

Asimismo, el filme da prioridad al relato transmitido por los protagonistas de los hechos, donde los recuerdos se mezclan dando lugar al discurso memorístico. Lo anterior, por medio del empleo de recurrencias, tales como las miradas de David en el espejo o sus desdoblamientos –viéndose a sí mismo como un adolescente–, lo que confirma a la memoria como un recurso fílmico central en la película. Sin embargo, no todo lo rememorado corresponde a lo que pudo haber presenciado o sabido David, por ejemplo: los encuentros de Don Francisco con su amante, la Coquena, en el burdel; las reuniones en la casa del editor; o la matanza de los “fabriqueños”. Los recuerdos que atraviesan la historia y la alimentan son utilizados como marcos simbólicos sustentados en la dualidad textual y extratextual (ficción-realidad) para crear un universo simbólico que permita comprender algunos aspectos que pudieron influir en la irrupción de la Revolución en Chihuahua. Así, el principal detonador es la brutalidad del padre de David, Ernesto (símbolo de los latifundistas). Sus abusos, la impunidad de la que goza y la creciente inconformidad del pueblo, sirven como caldo de cultivo para el posterior enfrentamiento revolucionario y el derumbe del *statu quo*.

El retorno a la casa paterna y la necesidad de David de comprender los acontecimientos recientes, entre ellos la muerte de su padre, lo llevan a rememorar los episodios más significativos de su vida. Lo interesante en el planteamiento es que si el regreso de David implica, por fuerza, el reencuentro con el pasado, la búsqueda del personaje es aún más profunda; dice David:

Decidí regresar a México para ver y vivir lo que está viviendo mi país... Sentí la necesidad de regresar a mis orígenes,

de saber quién era mi padre y quién soy yo. Están sucediendo cosas muy importantes y yo quiero saber cuál es mi lugar dentro de todo esto.

Así, se expresa de manera clara el papel que juega el proceso de reelaboración de la memoria para comprender el curso de las acciones de los personajes, pues el recuerdo conlleva una tensión entre lo que es preciso evocar y la perspectiva que del presente se tiene. El discurso memorístico empleado por Martínez Ortega ejemplifica la importancia de la existencia del pasado y, como diría Hobsbawm, que éste “es una dimensión permanente de la conciencia humana y, en consecuencia, un componente central de nuestros valores, instituciones, y demás elementos constitutivos de las sociedades humanas”⁴⁶³.

Algunos de los personajes que aparecen en el filme describen y narran el acaecer en la historia de la familia Domínguez y del pueblo, mostrando, además, un complejo entramado de interacciones familiares, sociales y económicas. De tal manera, el recuerdo de lo sucedido y las reminiscencias de la adolescencia de David, desencadenadas por las conversaciones con su tía Cuca, la visita a los sitios en los que creció o la presencia y los testimonios de Santos –leal sirviente de la familia–, son todos ellos elementos fundamentales en el proceso mnemotécnico y siguen una secuencia novelada. Los diálogos, las escenas, las secuencias y las situaciones que se describen en la película, siguen un relato en forma de novela realista, la cual pretende imitar a la realidad; de allí que esta película pueda ser considerada como histórica, cuyo valor subjetivo se establece a la medida de la necesidad de contarnos una historia desde un determinado punto de vista y de llevarnos a comprender los deseos presentes de los per-

463 Hobsbawm, Eric, *Sobre la Historia*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 23.

sonajes. Aquí la memoria se construye desde la óptica del narrador, por lo tanto, dicho pasado no puede ser concebido como un testimonio fiel de lo acontecido. El pasado es visto y reformulado a partir del entrelazamiento de los recuerdos de David, las evocaciones que hacen los personajes que lo circundan y las remembranzas introducidas por la instancia narrativa misma. No obstante, lo anterior no le resta valor al texto fílmico para acercarnos a la realidad histórica, lo que sin duda tendríamos que discutir es en qué medida, un trabajo cinematográfico como *El principio* puede ser considerado en estricto sentido película histórica.

La narración de los sucesos en *El principio* se sustenta en lo evocado, en la memoria. De tal forma, la recuperación de los recuerdos estará en tensión, necesariamente, con lo que en términos “objetivos” puede ser demostrado. Los recuerdos expresan lo que se cree que alguna vez fue y constituyen lo que se considera que es necesario recordar. Por el contrario, la historia pretende la verdad y, por lo mismo, pondera la supremacía de las pruebas para apoyar la reconstrucción que del pasado hace.⁴⁶⁴ Los elementos reales referidos en el filme no tienen pretensiones de verdad, sino miméticas. Lo narrado no son hechos históricos, sino elementos ficticios que representan algo más que lo estrictamente enunciado. Así, resulta problemático definir a *El principio* como película histórica; quizás sería más justo hablar de ella como una ficción con pretensiones históricas.

Por otra parte, con el hecho de que los recuerdos de David se reactiven en el momento en que los personajes que lo rodean, los evocan, o ante la presencia de determinados objetos y lugares, se expresa muy bien lo que los

464 Hobsbawm, Eric, op. cit.

teóricos de la memoria han señalado reiteradamente: que es en la sociedad donde el hombre adquiere sus recuerdos, donde los localiza y rememora.⁴⁶⁵ En este sentido, los recuerdos no le pertenecen únicamente a David, sino a todos. En la película aparecen otros personajes que desempeñan el papel de ser testimonios vivientes del pasado, pues su pura presencia garantiza el recuerdo, como Petrita, la “fabriqueña”, enloquecida desde los fatídicos acontecimientos cuando el cacique Ernesto y su hermano Francisco asesinaron a sus opositores; o como Santos y Petronila, de quienes señala la tía Cuca:

¡Pobre mujer! A veces tengo la sensación de que ya existía muchos años antes de que mi abuelo Juan se estableciera aquí en Chihuahua. Desde siempre los recuerdo en la familia, igualitos. Ellos no cambian. Nuestra familia desaparecerá y Santos y Petronila seguirán aquí lo mismo.

En el filme la idea que del pasado se hace, así como los saberes, usos y costumbres que le dan forma y lo reconfiguran, son transmitidos de generación en generación. La reformulación del pasado se da en un contexto repleto de valores, concepciones del mundo, de la vida, que el personaje recibe de sus antepasados, pero habla también de un contexto en el que éstos son seriamente cuestionados. Estamos frente a un momento de cambio, ante personajes que vislumbran un horizonte distinto, en donde la ruptura del orden social preexistente es inminente. En ese sentido es muy significativo el diálogo en el que Santos le entrega a David la pistola de su padre:

465 Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.

- Era de tu abuelo, luego fue de tu padre, el amo Ernesto. Ahora es tuya.
- ¿Y yo para qué la quiero? No sé usarla.
- No sabes dispararla, quieres decir. Tu abuelo sabía usarla, tu padre no.
- Guárdala allí, mientras averiguo para qué sirve.

Si el recuerdo es tan importante para la toma de posición ante la realidad y la definición de lo que se es, la necesidad de olvido aparece en el filme con la misma fuerza. La negación del pasado y la urgencia de olvidarlo para adquirir una nueva identidad se puede apreciar cuando, por ejemplo, el personaje Thomas Benton reniega de los Estados Unidos y su política bélica:

Quiero romper para siempre con toda esta sucia vida de mentiras y vivir de verdad. Lo primero es no aceptar la pensión; hacerlo sería aceptar mi pasado. También les envié todas mis medallas... Con lo que recibo por mis colaboraciones en el periódico y lo de las traducciones, más mis clases de Petrita, es más que suficiente para vivir como he decidido, modestamente pero con la conciencia tranquila.

O cuando la Tía Cuca le dice a David:

Apenas hace dos meses que me mataron a tu tío Jesús José en Ojinaga y mírame... ¡Pobre Cheché! No tuve tiempo pa' llorarlo y ¡qué bueno! Y así te digo a ti: tu padre está muerto y debes olvidarte de él. No remuevas más eso hijo, ¿pa' qué?

Los procesos memoria/olvido son propios del momento presente, no obstante estar articulados con un pasado que reactualizan y con ciertos marcos sociales que permiten su

reconfiguración.⁴⁶⁶ Además, la apropiación de la experiencia se encuentra indisolublemente ligada a la definición de sí mismo, experiencia que delinea también, lo que se es, pues al evocar el pasado nos damos cuenta de lo que hemos sido y al mirar el presente vemos lo que somos y alcanzamos a vislumbrar los “otros” que podemos llegar a ser. Este ir y venir entre pasado y presente manifiesta con claridad la crisis de las certezas existente en David; crisis provocada por la distancia de la casa paterna, la irrupción de la guerra y la ruptura definitiva del orden existente previo. Lo anterior lleva al personaje a redefinir su papel en el curso de la historia: frente a la guerra revolucionaria, hacia la conclusión del filme, David debe tomar partido y posicionarse ante la realidad.

La comprensión de las conductas mnemónicas no puede hacerse si no se las vincula con las operaciones del pensamiento y con las nociones de simbolización, de experiencia subjetiva o fenoménica y, también, de intencionalidad.⁴⁶⁷

De nuevo estamos frente a la idea de que la memoria tiene que ver más con las exigencias impuestas por el presente, que con la precisión con que pudieron o no acontecer los hechos: el pasado, en realidad, no se manifiesta tal cual es, sino que es reconstruido en el recuerdo.⁴⁶⁸

Es gracias a lo evocado como David elabora una idea de sí mismo y formula en un pasado reconocible sus posi-

466 Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.

467 Candau, Joël, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006, p. 14.

468 Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.

bilidades futuras. En *El principio* el pasado no se opone al presente, por el contrario, está acorde con las circunstancias de la época y en sintonía con las necesidades de los personajes. De tal forma, la memoria en el filme aparece como recurso discursivo para vincularla con la identidad en distintos niveles. Más aún, con la reconstrucción misma del pasado, la narración justifica la decisión final de David de unirse a la causa revolucionaria y abre la posibilidad de que una vez concluida la guerra, pueda resurgir con una nueva identidad, relacionada por ejemplo, con el hecho de ser pintor: “Yo sólo sé pintar y México no es un país para pintores... Ahora”. Le contesta la tía Cuca: “Esto tiene que acabar algún día, ya son muchos años de lucha. Tengo fe en que será pronto y entonces todos tendremos nuestro quehacer, ya verás”.

Desde el análisis del funcionamiento de la memoria en *El principio* de Martínez Ortega, podemos afirmar que este filme concreta la redefinición de los personajes o situaciones narradas, e incluso, va más allá del texto cinematográfico, hasta alcanzar la realidad extratextual. Dicha búsqueda tiene la intención de presentarnos una serie de rasgos identitarios, los cuales podrían adjudicarse a la sociedad regional del norte de México. Sabemos que la identidad se construye y resignifica en la práctica, o, como en este caso, en la representación ficcional, pues al interrelacionarse los personajes se reconocen y diferencian entre sí. Lo anterior le da a la identidad un carácter intersubjetivo y relacional. Alrededor suyo se articulan una serie de valores y prácticas culturales –delimitados por un tiempo y un espacio–, que los individuos de una sociedad comparten y, a su vez, los distinguen de manera significativa de los “otros”. La identidad surge y se reafirma en la medida en que se confronta con otras identidades en el proceso de la interacción social, situación que

queda explícita en la diégesis del filme, al construirse un tejido semántico en conflicto permanente.

En *El principio* las acciones de los personajes y sus posiciones se delinean con base en un sentido construido e interpretado colectivamente. En esa medida la identidad jugará un papel central, ya que el proceso de construcción de sentido está estrechamente ligado a ella.⁴⁶⁹ De hecho, la identidad es una parte constituyente de los imaginarios colectivos, por lo que puede ser entendida, también, como el marco de significado inmediato de la interacción social; marco significativo anclado en uno mucho más amplio, al que denominamos, de manera general, cultura.

¿Cuáles son los valores culturales que están en juego en la obra de Martínez Ortega y que se identifican con el contexto del director? Pensamos que a través de un acercamiento a la instancia familiar representada y a los vínculos emotivos que se manifiestan en el texto, seremos capaces de evidenciar algunos de esos rasgos discursivos e identitarios.

469 Sciolla, Loredana, "Teorías de la identidad", tomado de Loredana Sciolla, *Identitá*, Turín, Rosenberg Seller, 1983.



Narciso Busquets y Lucha Villa en *El Principio* (Gonzalo Martínez Ortega, 1972).

La inauguración de una sistemática textual preponderante en el filme forma parte de la primera secuencia, la cual ya hemos tocado líneas arriba: la madre anónima y su hijo entraron a la hacienda redefinida con la expectativa de encontrar al esposo y padre de esta pequeña familia, antes de ser asesinados. De tal forma, desde el inicio del filme resaltamos la ausencia significativa de la figura paterna y, en un plano mayor, la descomposición y desintegración del núcleo familiar. Sin embargo, la ruptura no sólo se da en este plano de lo familiar: el esposo y padre ausente es un militar federal como lo son los soldados, quienes violan a su mujer y asesinan a su hijo: hacia el interior del conjunto militar representado se generan las constantes de la traición y la desintegración, las cuales afectan la solidez de las diferentes comunidades. Nos encontramos entonces ante la crisis de estas agrupaciones – ya sean consanguíneas, fraternales o sociales– a lo largo

de la historia. Para reconocer cómo se manifiestan estas erosiones en los vínculos de los diversos grupos convocados en el filme, el acento sobre el cual nos enfocamos será el de la familia.

¿Cómo están siendo representados los vínculos familiares en *El principio*? ¿La representación familiar cumple con el modelo hegemónico que permea a nuestra sociedad? Creemos que la visión o actualización que vehicula la obra de Martínez Ortega acerca de la familia y su funcionamiento, parte, en gran medida, de la deconstrucción del mito de la Sagrada Familia dentro de la tradición judeocristiana. La narración de los orígenes familiares de Jesús cumple de manera puntual varias de las funciones esenciales que definen al concepto mítico: fundación, continuidad, transmisión de valores, identidad del conjunto social. El mito opera directamente en la conformación de la institución familiar y en el establecimiento de normas de conducta que rigen el matrimonio. El ideal religioso familiar se construye sobre la base de la armonía de sus componentes. Sin embargo esta armonía, este orden sugerido o impuesto, descansa sobre una distribución de roles muy específica: “Que las esposas se sometan a sus maridos como al Señor”,⁴⁷⁰ se sentencia.

Como es posible apreciar, la institución religiosa pregonaba una emblemática distribución diferenciada de los roles de género, donde la mujer ocupa un lugar de pasividad, sumisión y descalificación constante: ella es asumida como lo diferenciado, como la encarnación extrema de la otredad. La función que resta a la mujer, desde esta postura, es la de la procreación: “Multiplicaré tus sufrimientos en los embarazos. Con dolor darás a luz a tus

470 *La Sagrada Biblia*, México, La casa de la Biblia católica, 1972, Ef. 5:22.

hijos, necesitarás de tu marido, y Él te dominará”.⁴⁷¹ De esta forma el “ideal” de armonía familiar que vehicula el mito de la Sagrada Familia sólo es un espejismo, el cual intenta invisibilizar la violencia y el orden jerárquico radical sobre los que descansa. Aspectos que en la narración de *El principio* se hacen más que evidentes.

En la película es sistemático el cuestionamiento a ciertas figuras de autoridad, tanto en el plano social como al interior de las familias convocadas. Nos encontramos ante un texto donde priva la confusión, la traición y una constante resignificación del papel que juegan los personajes. Simultáneamente, existe en la narración una cierta añoranza de un pasado perdido, casi paradisiaco, donde privaba el orden y la armonía. La tensión semántica temporal se ve, además, vinculada con una ambigua noción de progreso. Para tratar de explicar esta dialéctica textual es necesario realizar un acercamiento más profundo a la constitución de los vínculos familiares, emotivos y sociales, los cuales vehiculan, en gran medida, las problemáticas textuales responsables de la estructuración profunda del filme.

El primer gran ejemplo de la manifestación textual de lo familiar es el que concierne a los Domínguez y a su historia en la región. El personaje fundador de la dinastía es Juan Domínguez, del que sólo sabremos en un momento mínimo de la narración. David, siendo adolescente, es testigo de la aparición del fantasma de Juan; sin mediar palabra alguna, su bisabuelo fantasmal desata un caballo para liberarlo. Resulta por demás significativo y paradójico que siendo este un filme con una asumida vocación rememorativa, la familia desconozca el sitio donde fue

471 *La Sagrada Biblia*, México, La casa de la Biblia católica, 1972, Gén. 3: 1-20.

enterrado el bisabuelo Juan y que, además, siendo un fantasma, les haga perder una de sus posesiones y se mantenga en secreto el lugar en el que enterró el dinero familiar. Juan Domínguez entonces aparece como un miembro familiar del pasado, en un destierro metafórico, aparentemente ajeno al presente. Pero el mutismo y olvido del antepasado Juan aparece como un signo vinculatorio generacional y, por tanto, central para colocar a la familia Domínguez en el lugar que juega en la comunidad. Don Francisco, heredero de Juan, en el presente narrativo, es incapaz de hablar y está confinado a una silla de ruedas. A pesar del respeto que le guardan en la región por su honorabilidad y generosidad, aparece casi, también, como un fantasma. Sólo vemos en él las lágrimas de rabia y descontento ante los actos injustificados de su hijo Ernesto. Don Francisco es quien realmente forjó la riqueza y bienestar de la familia al ser poseedor y constructor de la fábrica, el embarcadero, el rastro y las acequias. Hasta antes de su invalidez se había dedicado a gestionar en la ciudad de México la construcción de una presa, y como afirma Jesús José: “Los compromisos de Don Pancho eran con todos los de la región”.

Como es posible deducir, en esta poderosa familia de hacendados es notable la degradación que van sufriendo sus miembros y sus relaciones. La crisis familiar y regional que se narra es detonada, en gran medida, por el relevo generacional en las funciones de Don Francisco, al grado que su hijo Ernesto se refiere siempre a él como si ya estuviera muerto. Una idea que permea en este crítico relevo generacional es la del papel que jugará la familia en la región. Don Francisco planeaba regalar la fábrica a los obreros, situación a la que Ernesto se opone tajantemente:

¿Cuándo van a entender que eso era cuando mi padre?
Ahora soy yo el que lleva las cosas, el que hace los compromisos y el que determina los progresos que convienen a esta región.

Ernesto es la representación del macho exaltado, violento y sin capacidad de un liderazgo consensuado. Es claro que él se ve rebasado ante las demandas de sus obreros y campesinos, ya que intenta romper con la dinámica de diálogo y concertación que ejercía su padre con sus trabajadores. En la siguiente cita Ernesto le reclama a su padre:

Ahí tienes a tus muchachitos (...) pero tú tienes la culpa de todo. Les diste demasiado. Les permitiste demasiadas licencias y ellos no agradecen. No saben cuál es su lugar y ahora lo quieren todo. Quieren trepárseme al pescuezo. Pero yo no lo voy a permitir. Tú sabrías hablar con ellos y te harían caso, pero a mí no. Yo sólo sé tratarlos como se merecen: la patadas! ¡Qué sepan quién es el amo! ¿Por qué me miras de esa forma? ¿Qué harías tú? Dime, ¿qué debo hacer?

La diferencia entre padre e hijo estriba en la forma de conceptualizar y concretar la noción del progreso. Mientras Don Francisco ha de realizar mejoras en su comunidad, e incluso planeaba regalar, de manera por demás paternalista, la fábrica a los obreros, su hijo busca el progreso individual, sinónimo de lucro desmedido y abuso de autoridad. Ernesto, en el momento cumbre de su ruptura con la figura paterna, dice a sus trabajadores: “Las promesas de mi padre me las paso por los huevos”.

Don Francisco finalmente muere y la instancia narrativa nos ofrece una imagen plena de significado: en la pared cuelga una pintura del ahora finado, henchido de orgullo; en el centro de la pantalla Ernesto llora descon-

solado, cubriéndose el rostro; y en la parte inferior derecha se encuentra la silla vacía del padre. El dolor y la tristeza por su muerte se narran por medio de un contrapicado, con lo cual se magnifican las emociones y la instancia narrativa asume una postura deferente ante el personaje fallecido. A pesar del profundo cuestionamiento a Don Francisco, simultáneamente, en Ernesto son evidentes las marcas de una dependencia emotiva e intelectual angustiante hacia la figura paterna, conformando a un personaje atravesado por los conceptos semánticos conflictivos de la sujeción y la liberación:

Se murió mi padre, que era el único que sabía hacer las cosas en todo este pinche rumbo... Se me murió y no me dijo qué hacer, cómo resolver todos los problemas que me heredó (...). Tengo miedo de arreglarlos a mi manera porque no sé de otro modo, porque mi padre también me heredó la fuerza. Y a mí, a Ernesto Domínguez, ningún pendejo se me va a trepar al pescuezo.

Ernesto, siguiendo con la principal línea sucesoria de los Domínguez, tiene como hijo a David, producto de su matrimonio con Barbarita. Las disfunciones entre los padres e hijos se mantienen en la cuarta generación de la familia, ya que David, lejos de asumir el rol de hijo heredero primogénito, mantiene una búsqueda de ruptura con las tradiciones familiares: quiere convertirse en pintor, dejando de lado cualquier compromiso con el manejo de la riqueza familiar. La negación por conservar la línea sucesoria y sus responsabilidades aparecen como el resultado directo de la relaciones que guarda con su padre Ernesto. En los recuerdos juveniles de David siempre lo vemos en una posición de miedo y sumisión ante las explosiones de rabia y la violencia sistemática de Ernesto. Y si hasta aho-

ra, en la historia de los antepasados de David, las mujeres no tienen la más mínima presencia, en el presente, a él lo observamos manteniendo una relación muy cercana con su madre. Ella es su confidente y protectora, una aliada más para defenderse de la terrible figura paterna. De igual forma, podría tomarse como ejemplo de la rivalidad entre padre e hijo la relación que guardan ambos con el personaje de la Coquena: ella es la dueña del burdel del pueblo y amante de Ernesto. Sin embargo, también hay una pulsión erótica en la relación con David, pues, junto con las demás prostitutas, la Coquena acompaña a los jóvenes a bañarse y jugar desnudos, en la laguna de manera frecuente. Finalmente, la decisión de David de abandonar la casa e irse a estudiar a Francia, desarraigándose literalmente, nos habla de las constantes rupturas con el “territorio” paternal.

La erosión familiar se corrobora con mayor precisión en los personajes femeninos de la familia de Ernesto. Quica, la hija menor, se suma al movimiento reivindicativo de los obreros y campesinos dependientes de Ernesto: “Si están seguros de tener la razón contra mi padre no veo por qué dudar de mi posición. Yo estoy del lado de la razón y la justicia”, confirma, ahondando la ruptura familiar y señalando, de soslayo, la locura y excesos de su padre. Tras la represión brutal ordenada por Ernesto y Francisco, su hermano, hacia la población contraria a sus designios y el asesinato cobarde a Luciano, amante secreto de Quica, Barbarita y ella huyen de la hacienda para siempre. Así, la figura paterna aparece, en el caso de la familia Domínguez, como una constante conflictiva y una figura que raya en lo patológico: “¿no hay algo ‘tóxico’ en la misma idea de un padre, ese parásito mediador que somete al sujeto a una autoridad en el mismo proceso de

establecerlo como libre y autónomo?”, cuestiona Žizek.⁴⁷² Esta simultaneidad conflictiva nos parece estar siendo reproducida en el filme de Martínez Ortega, confirmando la dualidad semántica de la sujeción versus liberación.

Otra relación emblemática en la familia Domínguez es la de Francisco, tanto al interior de la propia familia, como entre él y la comunidad. Francisco es también poseedor de un carácter violento y prepotente. Es el alguacil del pueblo pero su compromiso no es el de respetar la ley, sino el de hacer valer su jerarquía familiar en la región. Junto con el iracundo Ernesto, orquesta la represión y matanza a los grupos opositores a su influencia. Pero su gran preocupación recae, finalmente, en el carácter de su hijo Amado. En la fiesta de bienvenida a Quica, Amado recita un poema de su autoría y este diálogo con Barbarita transcribe la postura de Francisco hacia la vocación artística y talento de su hijo: “¡Lo que me faltaba! ¡Un hijo... poeta! Y el primogénito, además”. Barbarita trata de convencerlo: “Pero es que no todos han de ser para el rancho. Es una lástima que este muchacho no se cultive”. Los temores de Francisco por no encontrar un “digno” sucesor en su familia los trata de remediar llevando al joven Amado al burdel de la Coquena y presentándolo ante los clientes como el futuro propietario del rancho. Ahí le ofrecen una mujer, como parte de un ritual de iniciación, pues “tiene que aprender a ser hombre, el muy pendejo”, dice su padre. Después del encuentro con la prostituta, las opciones de Amado se expanden y ahora sabemos que quiere ser cura. A través de la mediación materna, Francisco se entera y sentencia:

472 Žizek, Slavoj, *Primero como tragedia*, España, Akal, 2012, p. 55.

¡Vocación de cura o de poetas: vocación de maricones! Sólo los que son incapaces de emprender una tarea de hombres se hacen poetas o se van de curas (...). ¡Antes de tener un hijo maricón le meto un balazo!



Narciso Busquets, Alejandro Parodi y actores en *El Principio* (Gonzalo Martínez Ortega, 1972).

La última secuencia donde aparecen juntos Francisco y Amado es la que antecede a la matanza de los pobladores. Francisco llega con sus hombres armados a obligar a su hijo a sumarse a sus huestes: “Este jalón te haces hombre o ya no tienes remedio”, lo amenaza. Sin mediar palabra, Amado se aleja de su padre para mostrar su negativa. Francisco lo sigue y el hijo de rodillas llora. Francisco – ante la mirada expectante de los demás y sin dejar de verlos, en un gesto que extiende una lección y una prueba de su “hombría”– lo asesina con un balazo en la cabeza. La instancia narrativa corta tajantemente la escena y muestra el repicar incesante de las campanas de la iglesia, anunciando el inicio de la lucha y la represión: el asesina-

to de Amado señala la ruptura de los vínculos consanguíneos y sociales.

La fractura en el ámbito familiar de los Domínguez no sólo se presenta entre los hijos varones y sus padres. Cuca, la única hija de Don Francisco está casada con Jesús José y ambos apoyan las demandas laborales de los obreros para, después, reforzar la gesta revolucionaria. Cuca rompe con el estereotipo de la mujer sumisa y pasiva, en el plano político, para convertirse en agente del cambio que se gesta en la región. Incluso es necesario destacar que es ella la única en la familia sin descendencia y su búsqueda aparece comprometida en la continuidad de los ideales del padre. El personaje de Cuca representa la deconstrucción de los roles femeninos clásicos, para integrarla en un imaginario renovado.

Como es posible deducir, las vocaciones de los hijos o sus lazos afectivos (Quica se enamora de Luciano, un herrero pobre), problematizan de manera radical la sucesión y herencia de las propiedades de los Domínguez. El conflicto no sólo aparece afectando el orden jerárquico, sino que atañe al plano económico y social. Las reticencias para seguir los lineamientos de sus padres finalizan con la exclusión temporal o definitiva de los jóvenes, como ya se ha señalado. Las consecuencias resultantes del binomio sujeción versus liberación, en el plano de la diégesis, derivan, de manera casi obsesiva, en las conformaciones familiares. Los vínculos emotivos aparecen como inviables, ya que las historias están impregnadas por el signo de muerte, dando como resultado una visión desconsoladora del tejido social representado.

En general, el conjunto de las mujeres del filme tiene un final que nos parece muy significativo: quedan viudas (Cuca), sin pareja (la Coquena, Claudia Guadalajara), con hijos asesinados (la esposa de Francisco, la esposa del

“Güero”), o locas (Petrita). Pensamos que esta redistribución actancial e identitaria confirma un primer quiebre del orden patriarcal vigente, para señalar la emergencia de discursos y prácticas sociales renovados en el panorama ideológico de México en el siglo XX. Así, más que la desaparición del orden masculino representado, consideramos que en el texto de Gonzalo Martínez Ortega existe una sustitución simbólica del orden jerárquico para privilegiar un regreso a un pasado mítico fundador, cuyo proyecto lo diseñó don Francisco y el cual deberá de ser defendido por Cuca, su hija. No se trata de una mirada de vanguardia; la sustitución se manifiesta en el plano de la distribución de los roles de género, dejando sin cuestionamiento absoluto, precisamente, al orden primario que ejercía la familia Domínguez en Chihuahua.

El objetivo aquí es un progreso más comunitario, con relaciones de mayor horizontalidad entre los propietarios de la riqueza y sus trabajadores, sin que los terratenientes pierdan sus privilegios jerárquicos. Esta visión de las relaciones económicas y laborales más justa no deja de contener un componente retrógrado o conservador. La contraparte discursiva en el filme la escenifican los grupos denominados los “fabriqueños”, rancheros, ganaderos y maestros. Estos subgrupos se encuentran divididos, luchan por cohesionarse y alcanzar el concepto de un progreso que difiere del propuesto por la familia de hacendados. La familia Domínguez de Chihuahua, entonces, se define como un microcosmos en relación a la instancia mayor que resulta ser la situación del país. Si bien en ningún momento son presentados los acontecimientos nacionales, nos enteramos de ellos a través de las descripciones de los personajes de la región. Lo que resulta interesante resaltar es la similitud y consistencia semántica que se manifiesta entre un espacio y otro, una especie de

relación especular directamente relacionada con una re-conformación identitaria. Así, son comunes al espacio regional y nacional el binomio sujeción versus liberación y una profunda desestabilización de la figura paterna o de jerarquía. Porfirio Díaz es narrado en inminente peligro de ser derrocado, e incluso, Ernesto lo descalifica, como lo ha hecho con su padre: “Me importa madre que caiga el viejo o no. Lo que me importa que no se caiga es esto, lo mío”. Las voces disidentes en el espacio de la familia Domínguez se nutren de ese exterior también en crisis. Flores Magón es citado por los maestros del lugar como el inspirador de los valores de la clase trabajadora en rebeldía ante las injusticias de los terratenientes. No se trata de una visión o de unos valores volcados hacia el pasado, como es el caso de la parte “progresista” de la familia Domínguez, se trata de valores que resultan inéditos en el devenir de la región. Civismo, democracia, libertad de expresión, derecho a una vivienda, a educación, al vestido y a la alimentación son los conceptos que animan las reuniones de los descontentos y que imprimen en el texto un proyecto de sociedad renovado, con vocación de futuro. La razón y la justicia son los detonantes para exigir mejores salarios y restricciones a las jornadas de trabajo. Y para el plano especular nacional se defiende la postura anti-reeleccionista como instrumento para garantizar la destitución-sustitución del padre simbólico y responsable de los padecimientos del país: Porfirio Díaz. Es muy probable que esta reiterativa compulsión textual de añoranza-supresión en la figura paterna pueda tener una lectura de tipo psicoanalítica. Sin embargo lo que resulta pertinente para nuestro análisis es la persistencia en la denuncia de los abusos de las figuras de autoridad, elaboradas por el conjunto de personajes masculinos. Incluso es de destacar que en el grupo de hombres casi todos resultan,

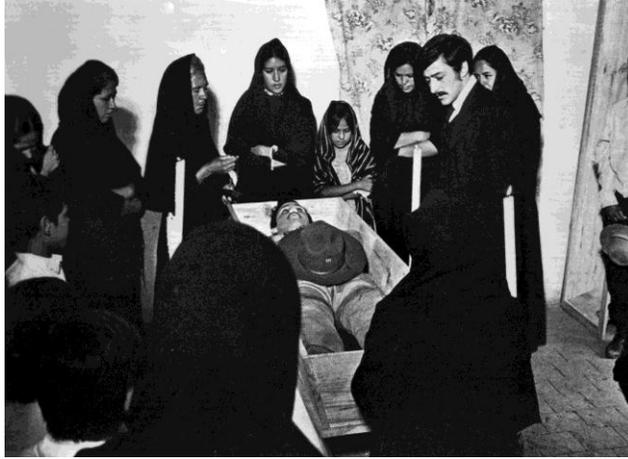
al final de la narración, asesinados (Don Francisco, Ernesto, Thomas, Luciano, Juan Bejarano, el maestro Leobardo), contraponiéndose al conjunto femenino, el cual sobrevive a la revuelta, ya como soporte a las demandas revolucionarias, ya desde el exilio obligado.

En *El principio* las diferencias en los ideales son insalvables; aparece como solución última la desaparición radical de los enemigos. El núcleo familiar y la composición regional son conjuntos profundamente erosionados. Los pactos consanguíneo y social no son capaces de preservar los vínculos mínimos de convivencia, ya que sus personajes están subordinados a una serie de ideales exclusivos y requerimientos inflexibles. Si bien su presencia es incuestionable, el movimiento revolucionario aparece más como un eco, pues las propuestas se enfocan por preservar un orden autogestivo local o por el retorno a un modelo de control político y social basado en la jerarquía y “buena voluntad” de las familias poderosas del estado: la idea de nación está supeditada a las lógicas sociales y culturales de la sociedad regional.

Por otra parte, un hecho por demás significativo es la presencia de una clase social emergente en el conjunto de actores sociales convocados en el filme: se trata de la clase social conformada por artistas e intelectuales, asumidos como miembros de una nueva generación de mexicanos y como detonadores de un cambio impostergable. Ellos intentan incidir como opción reconciliadora de las fracturas internas y externas de la sociedad. Si bien ésta es una presencia sugerida pero nunca desarrollada narrativamente, es insoslayable el rol central que juega, sobre todo en el personaje de David, quien se define como pintor, y de manera secundaria, en el reticente y malogrado Amado, con vocación de poeta. El panorama social entonces no se restringe sólo a la lucha entre terratenientes, obre-

ros y campesinos. No es gratuito, tampoco, que el filme postergue el final del movimiento revolucionario, ya que la narración concluye con las imágenes de adhesión de David a las huestes contestatarias, cabalgando hacia un destino que los espectadores no conoceremos. Tampoco es gratuito el título que define a la película: *El principio*. Con él se sugiere, precisamente, el inicio de la caída del antiguo régimen y el inicio de un nuevo orden social. Para el crítico Eduardo de la Vega Alfaro los paralelismos del personaje de David Domínguez con David Alfaro Siqueiros⁴⁷³ son por demás evidentes: ambos son chihuahuenses, pintores, estudian en el extranjero, se suman a la causa revolucionaria, están profundamente comprometidos con las causas reivindicatorias del pueblo mexicano y actúan en contra de un sistema basado en prebendas escandalosas y una jerarquía inamovible.

473 David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, 1896-Cuernavaca, Morelos, 1974), pintor mexicano, cuya vida y obra reflejan el espíritu de la revolución social y cultural que sacudió a México en el siglo XX. Considerado uno de los más importantes exponentes del muralismo mexicano, al lado de Diego Rivera y José Clemente Orozco, fue miembro del Partido Comunista. Por sus creencias y activismo político estuvo exiliado en diversas ocasiones y otras tantas, preso. Durante el mandato de Adolfo López Mateos estuvo recluido en el palacio de Lecumberri de 1960 a 1964, acusado de organizar disturbios estudiantiles de extrema izquierda. Fue galardonado con múltiples reconocimientos entre los que destacan: el Premio Lenin de la Paz (1966) y el Premio Nacional de Bellas Artes de México (1966). Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, Tomo 1, México, Editora Mexicana, 1978, p. 446. De la Vega Alfaro nos hizo esta observación durante el 6to. Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional celebrado en Morelia, Michoacán.



Fernando Balzaretto (de pie) y otros en *El Principio* (Gonzalo Martínez Ortega, 1972).

La conceptualización que hace Foucault acerca de los sistemas ordenados sobre el predominio y la verdad impuesta, resulta pertinente en el caso de la obra de Martínez Ortega y las jerarquías e ideales convocados. Para Foucault el hombre occidental se posiciona en el mundo desde una representación jerarquizada.⁴⁷⁴ Este acto conlleva la puesta en juego de un sistema de clasificación, cuyo objetivo es imponer visiones unilaterales de la realidad, diseñar categorías capaces de producir efectos de discriminación o subordinación. Así, la clasificación jerárquica representada introduce la práctica de la diferencia y la modelación de los seres y sus acciones. Desde esta perspectiva las relaciones sociales y sus representaciones aparecen como el producto de un enfrentamiento interminable, donde aquellos que son eventualmente sometidos no

474 Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1991.

pertenecen a los estrechos círculos de lo integrado, donde la extrañeza ante la diferencia es generativa y, donde, incesantemente, se recrea y se satura la identidad ajena, hasta erradicarla. Se lucha por un ideal sobre la base de la supresión radical de los “otros”. Si bien “no es suficiente con buscar componentes tóxicos contingentes en un (otro) sujeto, porque el sujeto como tal es tóxico en su propia forma, en su abismo de otredad”,⁴⁷⁵ el problema de los modelos sociales representados o reales estriba en la violencia con la que actúan en contra de las diferencias y sus manifestaciones, lo cual es el caso de *El principio* y de la sociedad mexicana desde, al menos, el siglo XIX.

La última parte de este acercamiento a la obra de Martínez Ortega intenta establecer los lazos que unen la ficción con el llamado mundo real. Desde la perspectiva metodológica de Cros, las relaciones están dadas sobre la estructuración de ciertas constantes semióticas afines a la realidad textual y extratextual.⁴⁷⁶ Los binomios sujeción versus liberación y el de la añoranza versus supresión que circundan a las figuras de autoridad, cumplen con una función, la cual pertenece a un espacio de mayor envergadura: el de la conformación dominante ideológica de la nación mexicana. Los procesos de la memoria representada en el filme y los estrechos vínculos que se derivan con la identidad contextual, así como la familia y la sociedad chihuahuense narradas, nos parecen que funcionan al unísono como una inmensa metáfora de la realidad extratextual.

Los estudios de la novela histórica de Georg Lukács⁴⁷⁷ han demostrado que, de manera estructural, cuan-

475 Zizek, *Primero como tragedia*, España, Akal, p. 55.

476 Cros, Edmond, *Idiosemas y morfogénesis del texto*, Frankfurt, TKKL-TCCL, 1992.

477 Lukács, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1966.

do se narran hechos históricos o del pasado se están transmitiendo valores ideológicos pertinentes al presente desde donde se narra y no tanto a las situaciones del ayer que constituyen la anécdota.⁴⁷⁸ Esta visualización nos parece trasladable al hacer cinematográfico histórico, precisamente a la obra de Gonzalo Martínez Ortega. Sabemos que los trazos ideológicos que definen y conforman a una sociedad son de una persistencia de muy larga duración. Los cambios que en ellos pueden manifestarse son muy difíciles de operar y de constatar. La siguiente cita proveniente de la película de Martínez Ortega nos parece que ejemplifica claramente lo anterior:

En la política actual abunda el militarismo, la nación está cansada de acicates y machetes. Así como también hastiada de sotanas y sobrepellices. La nación no quiere sufrir más la pesadumbre del militar, ni la del fraile. No apetece más la presión de esas dos clases que siempre han vivido en consorcio para arrebatarse las libertades y disponer a su antojo de las vidas y haciendas de los ciudadanos.

Este descontento y la postura ideológica subyacente aparecen como pertinentes para el movimiento revolucionario narrado en el filme; pero también para el movimiento estudiantil del 68, contexto histórico y social en el que se produce la película, y más allá de él, extendiéndose hasta el primer decenio del siglo XXI en nuestro país.

La realidad mexicana está profundamente marcada por las prácticas represivas, concretadas en la masacre del 68 y extendidas, de *facto* e ideológicamente, a través de una sociedad mexicana en pleno intento de transforma-

478 De la misma forma actúa el recurso de la memoria en el filme: da soporte al presente narrado y al futuro que se vislumbra.

ción. Así, se transcribe la aspiración de una sociedad por adquirir una identidad renovada, dejando atrás prácticas despóticas, irracionales, violentas e intolerantes que caracterizan a las figuras de autoridad institucionales. De esta manera, la película *El principio* además de leer los acontecimientos revolucionarios, ofrece un testimonio de su propia temporalidad. Texto y contexto comparten la urgencia y necesidad de la transformación y cuestionamiento a las formas caducas de ejercicio del poder, por medio de un nuevo posicionamiento identitario emergente.

En tal dirección, nos parece que la obra de Gonzalo Martínez Ortega revela de manera puntual algunas de las coordenadas ideológicas que definen a nuestro país desde, al menos, hace 100 años. Los movimientos contestatarios de la guerra revolucionaria, el movimiento estudiantil y social de 1968 y la guerra civil que comienza a visibilizarse desde los últimos años del siglo XX, han sido y serán generados por el profundo descontento y cuestionamiento a las políticas sociales y económicas implantadas por la oligarquía nacional. En los últimos 100 años de México lo que está en juego es la posibilidad de una nación viable y justa, como no lo ha sido.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, José Rogelio (dir.), *Enciclopedia de México*, México, Editora Mexicana, 1978.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.
- Braudel, Fernand, *Escritos sobre historia*, México, FCE, 1991.
- Candau, Joël, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.

- Cros, Edmond, *Idiosemas y morfogénesis del texto*, Frankfurt, TKKL-TCCL, 1992.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1991.
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- Hobsbawm, Eric, *Sobre la Historia*, Barcelona, Crítica, 2004.
- *La Sagrada Biblia*, México, La casa de la Biblia católica, 1972.
- Lomnitz, *Las salidas de laberinto: cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1995.
- Lukacs, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- Roberts, Brian, “Estado y región en América Latina”, en *Relaciones*, Núm. 4, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1980.
- Sciolla, Loredana, “Teorías de la identidad”, tomado de Loredana Sciolla, *Identitá*, Turín, Rosenberg-Seller, 1983.
- Van Young, “Haciendo historia regional: consideraciones metodológicas y teóricas” en Pedro Pérez Herrero, *Región e historia en México*, México, UAM, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1991.
- Zizek, Slavoj, *Primero como tragedia, después como farsa*, España, Akal, 2012.

Referencias de páginas web

- http://www.youtube.com/watch?v=Gw8LPn4irao&playnext=1&list=PL7BC3B13F6E93ECDE&feature=results_main, consultada el 14 de septiembre de 2012.

III. Otras representaciones fílmicas regionales

Los “harbanos” en el cine. *El baisano Jalil* y *El barchante Neguib*: los libaneses a través del imaginario cinematográfico y su realidad histórica en la ciudad de México de los años cuarenta

Evelia Reyes Díaz

En 1942 se estrenó en la ciudad de México *El baisano Jalil*. No era la primera vez que aparecía un personaje con tintes “arabescos” en cintas mexicanas, pero sí la primera ocasión en que era el protagonista. La película es una comedia que retrataba la relación entre una familia extranjera, específicamente libanesa y su relación con una familia burguesa mexicana venida a menos.

Debido al éxito de *El baisano...* su director, Joaquín Pardavé, trató de repetir la fórmula haciendo cintas cuya trama tenían como eje la historia de algún extranjero y su interacción con la sociedad mexicana, como fueron *Los hijos de don Venancio*, *Los nietos de don Venancio* y por supuesto *El barchante Neguib*.

Las cuatro cintas mantienen la línea melodramática y cómica de la época: rescatan la importancia de los valores familiares, hacen un llamado a la unidad y cordialidad entre seres humanos, sin importar la nacionalidad. Sin embargo, el rescate del imaginario colectivo y del estereotipo que se hizo cinematográficamente sobre dos comunidades extranjeras implicó algo más que el interés por tener éxito en la pantalla.

El siguiente ensayo se centra específicamente las cintas *El baisano Jalil* y *El barchante Neguib*. Planteo como hipótesis que la elección de la comunidad libanesa como protagonista del filme no fue circunstancial, sino que evidencia las relaciones políticas y sociales entre libaneses y mexicanos, que a su vez, reflejan la nueva posición del gobierno avilacamachista respecto a los extranjeros.

El objetivo general es reconocer y analizar tales relaciones, teniendo dos puntos de análisis: primero, la “realidad histórica” (si se me permite llamarle así) de la comunidad libanesa en la ciudad de México, pues es la base del estereotipo que será representado en la pantalla. Segundo: el contexto político y social en que aparecen ambas películas y que es reflejado en las mismas.

Libaneses en México: entre la aceptación y el conflicto

La recepción de extranjeros al país se promovió durante el porfiriato pero bajo ciertas premisas: se favoreció la entrada de los extranjeros con posibilidades económicas de inversión, y que cumplieran con los rasgos fisionómicos que se consideraban benéficos para el mestizaje en México; en otras palabras, se prefirió y fomentó la llegada de europeos y estadounidenses a distintos territorios del

país. Para decepción de sus creadores, estas políticas migratorias no tuvieron el éxito esperado.

Durante el periodo armado revolucionario, la entrada de migrantes al país se redujo considerablemente; más aún, fue un periodo en el que aquellos que tuvieron la posibilidad de salir, lo hicieron. Por el contrario, en los años posteriores hubo un aumento en la entrada de extranjeros de diferentes nacionalidades ya sea para establecerse en el país o para pasar por él, intentando llegar a los Estados Unidos; sin embargo, las circunstancias a las que se enfrentaron en los años posrevolucionarios se contrapusieron al buen recibimiento que hubo en épocas anteriores: el proyecto nacional había cambiado y la presencia extranjera en el país dejó de ser bien vista.

El punto más alto de la emigración libanesa y de la recepción en el país coincide con los años de la posrevolución en México: la década de los 20 y 30 del siglo XX.⁴⁷⁹ Tuvieron como contexto internacional el proceso de desaparición del Imperio Otomano, el periodo entreguerras y la intervención, aún más férrea, de Francia, razones por las cuales los libaneses salieron de su país.⁴⁸⁰

479 Archivo General de la Nación (AGN) SC201, Migración de libaneses.

480 Hago un pequeño contexto histórico de la inmigración libanesa a México. A finales del siglo XIX y principios del XX, Líbano vivió una etapa de inestabilidad económica y política: guerras internas, invasiones por parte de Francia, pobreza, conflictos religiosos y otros aspectos que provocaron que varios de sus habitantes migraran hacia América buscando mejorar su calidad de vida y huyendo de los ataques de los nuevos grupos en el poder. Su ruta migratoria era salir de Beirut o Trípoli hacia puertos europeos donde incluso había ya agencias que les enviaban a América. Los emigrados de Beirut y las zonas cristianas maronitas de Líbano, cuya mayoría era cristiana, migraron a países latinoamericanos. Su inmigración no era sobresaliente en número y varios de ellos llegaron con la intención y el capital para convertirse en empresarios textiles. Los dos puntos principales de recepción fueron

Los libaneses entraron a México principalmente por los puertos de Laredo, Tampico, Veracruz y Progreso.⁴⁸¹ De ahí, tenían dos opciones: tratar de trasladarse a Estados Unidos o emprender algún negocio amparados en las redes sociales que su propia comunidad había armado en distintas regiones. La mayoría de estos primeros inmigrantes tenían un capital económico que les permitió hacer pequeñas inversiones en el país, principalmente en la zona de Yucatán, Puebla, la zona de la Laguna y la ciudad de México. Destacan también algunas comunidades que se instalaron en Guadalajara, Tamaulipas y algunas ciudades del centro y Bajío del país.⁴⁸² Su habilidad para los negocios fue uno de los aspectos favorables para que durante el porfiriato se permitiera su entrada.⁴⁸³

Durante los años posrevolucionarios la figura del extranjero estuvo en medio de una paradoja que no podía eludir: por un lado, los gobiernos en turno necesitaban del capital extranjero; por el otro, los nuevos líderes y gobernantes crearon imágenes negativas de los inmigrantes, mismas que se reflejaron en las leyes y normativas de la época. Tal es el caso del Artículo 33 constitucional, aprobado el 29 de enero de 1917. Según la discusión del Constituyente, el objetivo del artículo era dejar a los ex-

Yucatán y Puebla, donde pronto se integraron a la élite económica del lugar. Además de ellos, también llegaron libaneses cuya intención era probar suerte y de ser posible, cruzar a los Estados Unidos, cosa que sólo pocos lograron. Ver: Inclán Rubio, *Inmigración libanesa en la Ciudad de Puebla, 1890-1930: proceso de aculturación*, pp. 173-182. También: Ramírez, Luis Alfonso “De buhoneros a empresarios: la inmigración libanesa en el sureste de México”, pp. 451-486.

481 Alonso Palacios, *Los libaneses y la industria textil en Puebla...*, p. 50.

482 AGN, SC201, Migración de libaneses.

483 Alonso Palacios, op. cit., p. 54.

trajeros al margen de las cuestiones políticas.⁴⁸⁴ La propuesta inicial tenía dos precedentes: el Artículo 33 de la Constitución de 1857 y la propuesta carrancista, que se diferenciaba del anterior al proponer la expulsión sin previo juicio en caso de que a algún extranjero se le denunciare como pernicioso o dañino a la patria, o peor aún, se inmiscuyera en asuntos políticos.⁴⁸⁵

En su redacción final el Artículo 33 dejó en claro dos puntos: uno, el presidente tenía la facultad de expulsar al extranjero *non grato*; y dos, éstos no podían inmiscuirse en política.⁴⁸⁶ En los debates en Querétaro se nota cierto fervor de parte de la élite política revolucionaria por limitar la presencia extranjera, principalmente en aspectos políticos y económicos. El ejemplo más recurrido tanto en la discusión del Artículo 33 como del 30 (que habla de la naturalización) fue el de José Yves Limantour, mexicano de nacimiento y de ascendencia francesa, que tuvo gran influencia política y financiera durante el porfiriato. El debate dejó entrever los tres puntos más relevantes que querían fortalecer como nueva élite política respecto a su idea de nueva nación: primero, la soberanía política de-

484 Debates sobre el Artículo 33 de la Constitución Mexicana de 1917, véase en Marván Laborde, *Nueva edición del diario de debates del Congreso Constituyente de 1916-1917*, pp. 1237-1253.

485 *Ibidem*, p. 1241.

486 El presidencialismo puede ser una de las explicaciones de cómo fue la postura legal de los gobiernos mexicanos desde la época de Díaz hasta Cárdenas. Esto fundamentaría que durante estos años la idea que ellos y sus allegados tenían de la “nación” y su “soberanía” marcó la relación con las diferentes comunidades extranjeras, promoviendo un acercamiento o el rechazo, según interesara al gobierno en turno. Aquí se puede citar a Goodspeed, refiriéndose a cómo la personalidad del Presidente es parte fundamental de los lineamientos del gobierno en turno. Goodspeed, Stephen Spencer, “El papel del jefe del ejecutivo en México”, *Problemas agrícolas e industriales de México*, VII: 1, enero-marzo de 1955, pp. 15-136.

bería ser resguardada ante la presencia extranjera; segundo: de igual forma se debería defender la económica mexicana. Por último, el amor a la patria o nacionalidad, este último como elemento cultural propio de los aquí nacidos.

Así, se finalizó la apertura hacia los extranjeros que hubo durante el gobierno mexicano en el porfiriato. En los años posrevolucionarios, la política migratoria llegó a limitar e inclusive a excluir la presencia de las comunidades extranjeras en el país, a sabiendas de la necesidad del capital no mexicano. Las campañas nacionalistas impulsadas por el gobierno federal a través de diversos programas e instituciones provocaron diversas reacciones xenofóbicas hacia algunas colonias extranjeras, ocasionando que éstas buscaran la manera de adaptarse e integrarse a la sociedad mexicana de manera casi forzada. Tal fue el caso libanés.

Las políticas migratorias y las leyes de migración – como la de 1926 y 1932– delimitaron las características de quienes podían entrar o no al país, además de que decretaron su vigilancia formal por parte del gobierno mexicano mediante la creación del Registro Nacional de Extranjeros, del cual se haría cargo la Secretaría de Gobernación.

Tales políticas sirvieron como comodín para que muchos gobiernos, fuesen estatales o municipales, pudieran recurrir a ellas según les fuese conveniente. A nivel federal el Artículo 33 así como las leyes de migración marcaban la pauta de los gobiernos posrevolucionarios, mismas que se topaban con la puesta en práctica, que corría a manos de intereses regionales. En otras palabras, la inclusión o exclusión de los inmigrantes dependía de las relaciones que lograban hacer a niveles locales, a pesar de las delimitaciones e imposiciones de los gobiernos federales.

Los libaneses en la ciudad de México

Los libaneses fueron, como todas las comunidades extranjeras, una comunidad diversa, sin embargo, la mayoría de la historiografía ha enfocado sus estudios acerca de las élites económicas que se consolidaron desde el porfiriato, es decir, las de las ciudades de Mérida y Puebla. Estas dos fueron por varias décadas las ciudades en las cuales la población libanesa tenía un peso importante tanto en materia económica como social, puesto que la mayoría de estos inmigrantes habían llegado con el capital suficiente para ser parte importante de las industrias locales, integrándose pronto a la élite social.

Por el contrario: en localidades como Torreón o Tampico, los libaneses se enfrentaron al descontento que su presencia generaba en los lugareños. Los enfrentamientos sociales comenzaron durante el periodo revolucionario, momento en que los libaneses comenzaron a sentir cierto rechazo hacia su persona. Si bien no hubo ataques xenofóbicos violentos como sucedió con los chinos en Torreón, sí vivieron la discriminación y exclusión promovida por algunos sectores.⁴⁸⁷

Según Pansters, hacia finales de los años 20 e inicios de los 30, los libaneses aprovecharon la coyuntura política para aliarse al nuevo régimen. Si se recuerda que la constitución prohibía la participación de extranjeros en actividades políticas, los libaneses poblanos lograron entablar relaciones con la también élite local, acercándose y ofreciendo su capital para los intereses revolucionarios.⁴⁸⁸ Así,

487 Alfaro-Velcamp, *So Far from Allah, So Close to Mexico. Middle Eastern Immigrants in Modern Mexico*, pp. 39-44.

488 Pansters, *Política y poder en Puebla. Formación y ocaso avilacamachista, 1937-1987*, pp. 127-132.

principalmente de la mano de Miguel E. Abed,⁴⁸⁹ los libaneses se asumieron como parte de la fracción revolucionaria extranjera, como alguna vez fueron los franceses para los porfirianos. El ejemplo de esta minoría y élite libanesa sería pronto retomada en varias partes del país, tales como Veracruz y la ciudad de México, donde se fundarían clubs y se continuaría con la publicación de revistas en donde se demostraría la identidad mexicano-libanesa, enfatizando así, su valiosa aportación al país.

En la ciudad de México, a diferencia de otras regiones, si bien pesaron las construcciones culturales afines o xenofóbicas a esta comunidad extranjera, pesó más la manera en que interactuaron con los lugareños. De igual forma, pareciera que el hecho de ser la capital, y por ello ser la receptora de más población extranjera, permitió que pasaran si no desapercibidos, cuando menos no discriminados o atacados como sucedió en otras regiones.⁴⁹⁰

La población libanesa en la capital del país es un caso más que llamativo: se trata de la comunidad más grande, al mismo tiempo que es la que no cuenta con un estudio específico al respecto.⁴⁹¹ La presencia de libaneses en la ciudad más poblada del país se rastrea con cierta dificultad, pero con importantes resultados: se trata de la comunidad libanesa más heterogénea del país. Se puede

489 Miguel E. Abed era uno de los principales empresarios poblanos-libaneses. En su interés por promover la relación libanesa-mexicana, fundó y difundió *Libano*, una revista que seguía los pasos de *Emir*, en su interés por conservar la herencia libanesa e integrar a los jóvenes descendientes a la cultura mexicana. Además, funcionaba como principal medio de expresión de su “mexicanidad” o identidad mexico-libanesa.

490 Inclusive la comunidad china recibió menos ataques en la ciudad de México que en otros lugares del país. AHDF, Registro y Serie de extranjeros.

491 González Navarro y Alfaro-Velcamp son quienes toman de referencia a la ciudad de México.

dividir básicamente en, por un lado, aquellos que conformaron una élite cultural, coincidiendo con la económica, mientras que por el otro estaban quienes se asimilaron lo más posible entre las calles del centro histórico de la ciudad de México.

Los Registros de Extranjeros del Archivo Histórico del Distrito Federal indican que gran parte de la comunidad libanesa de la capital del país estaba concentrada en las colonias céntricas y en las calles de lo que hoy es el centro histórico: observamos a varias familias libanesas que vivieron en la calle de las Capuchinas, así como la de Lecumberri.⁴⁹² Pronto crearon espacios de convivencia y religiosidad, como sucedió en Iglesia de Nuestra Señora de Balvanera (esquina de Correo Mayor y San Agustín, hoy, República de Uruguay), donde se estableció el primer lugar en México donde la comunidad maronita rendía culto (y hasta la fecha lo hace) a San Charbel.⁴⁹³

La gran mayoría de ellos fueron comerciantes que desde los años de la Revolución fomentaron las redes comerciales que después sustentarían su fortaleza económica: vendiendo en abonos. Comprando en la capital llegaron a pueblos lejanos, a las capitales, hasta las colonias populares, llevando productos de amplio consumo, desde corsetería, lencería y mercería hasta colchones y muebles para la casa.⁴⁹⁴ Se les puede localizar como grandes comerciantes y empresarios, así como en la cárcel de Lecumberri,

492 AHDF, GDF, SG, Serie: Registro de Extranjeros (nacimientos, defunciones y matrimonios), Caja 6, Exp. 171 y 174.

493 Archivo Histórico del Distrito Federal, Carlos Sigüenza y Góngora (AHDF), Gobierno del Distrito Federal, Secretaría General, Serie: Registro de Extranjeros (nacimientos, defunciones y matrimonios), Caja 6, Exp. 171 y 174.

494 Inclán Rubio, *Inmigración libanesa...*, pp. 4-8.

acusados de abuso de confianza y de daños a la propiedad.⁴⁹⁵

En los mismos documentos se observa que muchos castellanizaron su nombre, circunstancia a la que Zidane Zeraoui responde argumentando que probablemente cambiaron sus nombres por miedo a las autoridades y a ser rechazados por los capitalinos ahí asentados.⁴⁹⁶

Los libaneses de clase media y sobre todo los de clase alta, formaron clubes culturales y sociales⁴⁹⁷ en los cuales comenzaron la defensa y promoción de una identidad mexicolibanesa expresada en revistas como *Emir* o *Al Gurbal*, en las que se hacía difusión de la cultura libanesa, así como de cuáles eran los aportes libaneses a la cultura mexicana. Una de las contribuciones de las que más se sentían orgullosos era la participación libanesa en la industria cinematográfica, teniendo como principales expositores (en esos años) a Miguel Zacarías y a Antonio Helú, directores y productores, quienes participaban ocasionalmente en la revista.

495 AHDF, Fondo Lecumberri.

496 Zeraoui, Zidane, "Los árabes en México", pp. 262-264.

497 Me refiero al Centro Libanés, fundado en 1941 precisamente por Miguel E. Abed, con el respaldo de Manuel Ávila Camacho, durante su mandato como presidente.

El baisano Jalil y El barchante Neguib: la construcción del imaginario cinematográfico y el estereotipo del libanés en el cine mexicano

El baisano Jalil y las alianzas mexicolibanesas

En 1942 se filmó *El baisano Jalil*,⁴⁹⁸ comedia protagonizada y dirigida por Joaquín Pardavé. La película hace referencia a un comerciante libanés que poseía un gran capital económico gracias a sus negocios al menudeo y que se ve humillado constantemente por una aristocrática familia mexicana que aún preservaba su prestigio social pero que vive llena de deudas. La trama gira en torno al romance entre los hijos de ambas familias, cómo la aristocrática familia mexicana se niega al matrimonio, pues aun sabiendo su pobreza, no considera digno al joven extranjero. La película cuenta cómo logran los libaneses sobreponerse a las constantes burlas de los mexicanos, recuperando su orgullo y al mismo tiempo dando una lección de tolerancia.

La película es una adaptación de *El gringo Baratieri*, obra de teatro costumbrista de Antonio Novión escrita en la década de los 20, en la que retrataba cómo los argentinos trataban a los italianos. En México la obra se presentó en varias ocasiones en los mismos años, hasta que en 1938 Antonio Fernández Bustamante estrena en el Teatro Fábregas de la ciudad de México la adaptación, titulada *El baisano Jalil*.

Según García Riera, para Fernández Bustamante y Pardavé “cualquier extranjero daba lo mismo; sobre todo, un tipo que debe decir en algún momento (conmovido): “¿no quiero a México como si fuera mi propia patria?” y

498 *El baisano Jalil*, Dir. Joaquín Pardavé, México, 1942, 95 min.

en otro (dolido): “el sol alumbra en el Líbano lo mismo que en esta bendita tierra”.⁴⁹⁹

Si basamos esta afirmación de García Riera sólo en la adaptación y lo “que en ella refleja” podríamos asegurar lo mismo: es la historia de un extranjero maltratado pero agradecido con México. Sin embargo, parece que Fernández Bustamante tuvo un mayor tino al momento de elegir qué extranjero protagonizaría la puesta en escena. Tuvo entre sus opciones a los judíos, a los rusos (como Trosky, por ejemplo) o incluso a los españoles (un año antes habían sido recibidos en México los entonces conocidos como “Niños de Morelia”) ¿Por qué fue un libanés?

Tras la puesta en escena en el Teatro Fábregas, Miguel Zacarías termina haciendo una especie de reseña e interpretación de la adaptación, misma que fue publicada en *Emir*, en septiembre de ese año.⁵⁰⁰ En el artículo, Zacarías felicita la adaptación de Fernández, pues no se limita a divertir al público, sino que le permite conocer la vida cotidiana de “un grupo humano muy importante en la vida económica nacional”, además de que promueve la asistencia al teatro. Tras la felicitación, Zacarías, de ascendencia libanesa, comienza a hacer un análisis acerca de Halil (sic) haciendo una comparativa un tanto apasionada sobre el estereotipo usado en la adaptación con la realidad de su comunidad.

499 García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 2, pp. 263-264.

500 Miguel Zacarías “Carta que es un verdadero estudio. El señor Miguel Zacarías al comentar la obra EL BAIANO JALIL ha hecho este interesante artículo, al que damos por merecerlo en el lugar de honor en nuestra Revista”, *Emir*, Año 2, Núm. 16, septiembre de 1938, pp. 1-3. El artículo no dice quién es el protagonista de la puesta en escena.



Emir, Año 2, Núm. 16, septiembre de 1938, p. 1.

En el escrito, Zacarías más que hablar de la obra, hacía hincapié del estereotipo usado en ella. Comienza señalando lo duro del proceso de asimilación entre el libanés (que en muchas ocasiones llegó al país sin saber hablar español) y cómo trató de irse integrado. Lo anterior lo hace a partir del tono cómico que Fernández hace del acento y mala pronunciación que Jalil, pero sobre todo su esposa Suan, tienen del español. Si bien reconoce que esta adaptación no es con mala fe, tiene por defecto el desconocimiento real de una comunidad extranjera que se fue reconstruyendo en el país. Por ello, repara entonces en dos libaneses: el Líbano, trabajador y migrante (o ex migrante, si se me permite el término) que en ese momento tenía sobre sí distintos conflictos políticos y bélicos. El otro es el libanés de América, alejado de sus orígenes y que busca recuperarlos a la vez que trata de ser parte de su nueva tierra (como lo es Jalil). Termina la carta gustoso de la adaptación de la obra, pero puntualizando el gran desconocimiento que el mexicano tenía (y mantiene) del

libanés, al verlo como un ser “exótico e incivilizado” (como incluso lo mencionan en la obra) por no saber pronunciar bien el español.⁵⁰¹ Después de este artículo, aparece un texto de Fernández Bustamante invitando a los libaneses a ver la obra, en la cual se habla de ellos con cariño y respeto.

Coincidiendo con Zacarías, la obra peca de varios errores en cuanto a la caracterización: si bien es mencionado claramente que Jalil es un libanés, la obra es una mezcla de estereotipos árabes que el mexicano tiende a confundir, incluso cuando se trata de asuntos burocráticos. Incluso esto es observado en los registros, cuando la posición política del sujeto (llámese sirio libanés o sólo libanés) alteran los resultados de los censos y documentos. Así, en los primeros treinta años del siglo XX hay árabes, turcos, sirios, libaneses y demás nacionalidades confundidas todas como una sola. Lo mismo sucede con la cinta: Jalil es un libanés que habla como árabe, canta canciones rusas (Emilio Tuero cantó “Scherezada”, de Rimski Korsakov) que suponen ser orientales. Eso no quita que el libanés que se trató de reflejar en la obra sea aquel que vivía en el centro de la ciudad de México. Si bien con su esfuerzo y habilidad comercial logró ganarse un capital importante, se esforzaba por integrarse a la cotidianidad mexicana, tal y como Jalil y Suan tratan de hacer en la fiesta de la familia Veradada. Más aún, la película demuestra cierta actitud xenofóbica incluso hacia los descendientes, como pasa con Selim (Tuero) quien también es despreciado sin importar si él habla bien o no el español.

Por el texto de Fernández sabemos que la obra se hizo con cierto respeto e incluso con interés de agradar a tal

501 *Ibidem*, p. 3.

comunidad. Era lógico saber que Fernández comprendía que en el sexenio cardenista la posición ante los extranjeros estaba cambiando y en medio de un nacionalismo económico se abrían las fronteras culturales y sociales, y pronto, a nuevas alianzas entre las élites triunfantes. Dicha situación, como ya se mencionó, era ya palpable en Puebla: el cacicazgo avilacamachista tenía como aliados directos a la élite empresarial libanesa, de la mano de Miguel E. Abed, quien en 1941 fundaría en la ciudad de México el Centro Cultural Libanés, inaugurado por Manuel Ávila Camacho.

Supongo que la adaptación teatral fue un éxito, pues cuatro años más tarde fue llevada al cine. Su productor fue Gregorio Walerstein, de nacionalidad judía, que se mostró interesado en llevar a la pantalla una obra que representara cómo vive el extranjero en el país.⁵⁰² La producción de la cinta demuestra que la elección de la nacionalidad no fue fortuita y que fue definida por una serie de relaciones de poder económico que se pudo dar a finales de los años 30 e inicios de los 40:

The producers were Jewish, the story written by a Jewish author about an Italian family in Argentina, the main actor and director a child of Spanish immigrants the question remains: were there any connections between the cast and

502 Al preguntársele por qué no prefirió una adaptación en la que en vez de un libanés fuese un judío, él sólo contestó: “en los cuarenta... en esa época los judíos en los países latinoamericanos, eran los descendientes de quienes mataron a Cristo”, definiendo una de las actitudes de rechazo de los mexicanos hacia los ellos. Ver: Smullin Brown, *The Lebanese of Mexico, Identifications in Aspects of Literature and Literary Culture*, p. 120. Por cierto, a los libaneses, en el desconocimiento sobre su origen, se les llegó a confundir con judíos.

crew of *El Baisano Jalil* and any members of the Lebanese community? There is at least one.

This Pardavé film, based on that story by an Argentine playwright of Jewish ancestry about an Italo-Argentine family, was adapted by Joaquín Pardavé from a script by Adolfo Fernández Bustamante, and Fernández himself was a friend and artistic collaborator with the son of a Levantine immigrant, a man who was, as Carlos Monsiváis called him, “su gran amigo” (“his great friend,” 16, my trans.). In 1935 Fernández wrote a crime comedy, *El crimen de Insurgentes*, with a noted author of detective stories. This fellow writer was Antonio Helú, the brother of Carlos Slim’s mother and the son of Arabic journalist José Helú, the founder of *Al-Jawater/ Las Ideas* and the Lebanese League.⁵⁰³

La presencia en la producción y la adaptación de Walers-
tein y Helú demuestran la importancia política y econó-
mica de ciertas comunidades extranjeras. Sin embargo,
podemos apuntar a algo más: la autoimagen del hijo del
migrante, tal como lo eran ellos, incluyendo a Pardavé.

503 Smullin Brown, *The Lebanese of Mexico, Identifications in Aspects of Literature and Literary Culture*, pp. 132-133.



Los padres inmigrantes libaneses y su hijo, mexicano-libanés, parte de la élite que se reconcilió con las autoridades posrevolucionarias. *El bai-sano Jalil*. Dirección: Joaquín Pardavé, México, 1942, 95 minutos.

Selim, a diferencia de los otros personajes, es una figura poco cómica. Se trata de un joven apuesto, inteligente, culto, bilingüe y encargado de llevar la administración del negocio de su papá. No representa al estereotipo libanés o mejor dicho, árabe, sino probablemente a una versión más real de los hijos de migrantes de la época; es decir, se trata de la figura de los productores de la cinta. Dudo mucho que este personaje haya sido conscientemente retratado como tal, sin embargo, al igual que los hijos de Neguib, Selim es una figura representativa de quienes tuvieron que vivir a la sombra del estereotipo y del imaginario de la nacionalidad de sus padres.

***El barchante Neguib* y el melodrama mexicano**

Tres años después y ante el éxito de esta película, Pardavé filmaría *El barchante Neguib*,⁵⁰⁴ cuya premisa es una familia libanesa que sale de la provincia (me parece que de Guanajuato) para ir a la ciudad de México en la búsqueda del hijo mayor. A diferencia de los Jalil, los Neguib son ubicados inmediatamente en la zona del centro, en la cual el padre pronto se hace de un pequeño local en un tianguis. Sin decir más detalles, se puede suponer que se trata de la zona de Tepito. La producción volvió a ser de Walerstein y se trató de una obra original.⁵⁰⁵

A diferencia de la anterior película en la cual el centro de la trama es la relación entre los mexicanos y los libaneses, esta cinta tiene como eje el drama familiar. En esta ocasión se puede coincidir con García Riera que se trata de la historia de un extranjero agradecido con el país y que ahora repite la nacionalidad debido al éxito de la película predecesora, pues, aceptémoslo: en la comedia el estereotipo y el cliché son buenas combinaciones para agradar al público.

En esta ocasión Pardavé y Carlos de Orellana pusieron atención en los libaneses de clase media y baja, quienes eran la mayoría de la comunidad. Si bien sigue siendo el estereotipo del libanés dándole un giro cómico, con todavía confusiones acerca de los rasgos culturales de esta comunidad, es llamativo cómo retratan su cotidianidad: la competencia en el negocio del ambulante y sobre todo: su habilidad para el comercio. Incluso, cómo es que van

504 *El barchante Neguib*, Dirección: Joaquín Pardavé, México, 1945, 90 minutos.

505 García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 3, p. 311.

introduciendo los “abonos”.⁵⁰⁶ Otro elemento que debe resaltarse en la cinta es cuando Neguib, al estar conviviendo con la familia vecina, menciona que él fue parte de las tropas revolucionarias. El dato deja de ser una curiosidad al reconocer la participación de varios libaneses en las tropas revolucionarias del norte.⁵⁰⁷

Al ser un melodrama, lo que le importa a Pardavé es resaltar los valores familiares. En *El baisano...* también fue parte importante de la trama; en esta cinta la unidad entre padres e hijos, así como entre hermanos es lo esencial. A ello se le agregará el agradecimiento a una nación extranjera, a la cual él, Alfredo (o Farid), traicionó al convertirse en delincuente, poniendo en vergüenza al resto de la familia, quienes eran reconocidos como buenos y honrados trabajadores.

Esta cinta carece de la trama política que pudo tener la anterior. No sé, por ejemplo, cómo no hicieron referencia a la posibilidad de una expulsión a Farid basándose en el Artículo 33 (expulsión de extranjeros indeseables). Sin embargo, en el aspecto social y cultural, sobresale igual que *El baisano...* pues retrata más cercanamente a los libaneses de clase baja que no tenían mayor seguridad que su trabajo y sobre todo, pasar desapercibidos, casi invisibles entre los mexicanos, evitando así, alguna posibilidad de expulsión.

506 En *El baisano...* también hay una escena donde se recrea esto y de hecho es con la que abre la película: Jalil yendo de puerta en puerta a vender artículos para el hogar.

507 Alfaro-Velcamp, *So Far from Allah, So Close to Mexico. Middle Eastern Immigrants in Modern Mexico*.

Apuntes finales

Me es importante hablar de la construcción del imaginario cinematográfico basada en los estereotipos de los extranjeros, puesto que no creo que sean fortuitos. La figura del libanés, por ejemplo, pudo haberse caracterizado de otras formas, quizá la más común era la del comerciante avaricioso que explotaba a los mexicanos, que era el imaginario social de la época.

Por el contrario, la caracterización cómica de esta comunidad permitió seguramente un acercamiento entre los libaneses, nueva élite extranjera cercana al poder, y los mexicanos. No estoy asegurando que las cintas se tradujeran en la práctica a una mejor relación intercultural, pero seguramente ayudó una imagen bonachona de quienes comenzaban a dominar la escena económica.

Si bien la película exagera el estereotipo del libanés, sobre todo convirtiéndolo en una síntesis burlesca de las diversas comunidades venidas de medio oriente, marca varios puntos sobre cómo era la relación entre mexicanos y libaneses. A pesar de ello la película no deja de mostrar un poco la forma en que los mexicanos se observaban a sí mismos en relación con la cantidad de extranjeros que estaba llegando o había arribado de manera reciente al país.

Las dos cintas reflejan algo más que una comedia familiar. Por una parte en la pantalla reflejaban la xenofobia de bajo perfil que sí llegaron a sufrir los libaneses capitalinos: el tener que cambiar sus nombres, negociar con sus vecinos, el que les denigraran como “exóticos o incivilizados” era moneda cotidiana entre ellos, a pesar de su nivel económico o contra éste. Algo que no visibilizaron las películas es la posibilidad de la expulsión mediante el

Artículo 33 constitucional, lo cual también era algo común entre ellos, según Pablo Yankelevich.

Por otro lado, los filmes son producto directo y posible de las circunstancias políticas y sociales. De la renovación de relaciones entre la élite política posrevolucionaria y las élites económicas extranjeras, alejadas durante los años 20 y reencontradas en un contexto de nacionalismo político y dependencia económica.

Fuentes utilizadas

- Archivo Histórico del Distrito Federal, Carlos Sigüenza y Góngora. Serie: Registro de Extranjeros.

Referencias bibliográficas

- Alfaro-Velcamp, Theresa *So far from Allah, so close to Mexico. Middle eastern immigrants in modern Mexico*, University of Texas Press, USA, 2007.
- Alonso Palacios, Angelina: *La industria textil y la inmigración libanesa en Puebla*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Licenciatura en Historia, 1978.
- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Universidad de Guadalajara/ Gobierno de Jalisco/ Secretaría de Cultura/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía, Volumen 2 y 3, México, 1992.
- González Navarro, Moisés, *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero, 1821-1970*, El Colegio de México, Vol. III, México, 1994.
- Goodspeed, Stephen Spencer, “El papel del jefe del ejecutivo en México”, en *Problemas agrícolas e industriales de México*, VII: 1, enero-marzo de 1955, pp. 13-208.
- Knight, Alan S. *Nationalism, xenophobia and revolution: The place of foreigners and foreign interests in Mexico, 1910-1915*, tesis doctoral, marzo, Oxford, 1974.
- Inclán Rubio, Rebeca, “Inmigración libanesa en la Ciudad de Puebla, 1890-1930: proceso de aculturación”, tesis para obtener el grado Li-

cenciada en Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1978.

- Lomnitz, Claudio, *El antisemitismo y la ideología de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- Martín-Guzmán, Roberto, Zidane Zéroui, *Arab immigration in Mexico in the Nineteenth and Twentieth centuries. Assimilation and arab heritage*, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Augustine Press, Monterrey, 2003.
- Marván Laborde, Ignacio, *Nueva edición del diario de debates del Congreso Constituyente de 1916-1917*, México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2006, CD-ROM.
- Páez Oropeza, Carmen Mercedes, “Los libaneses en México: asimilación de un grupo étnico”, tesis para obtener el grado de Maestra en Ciencias Antropológicas con Especialidad en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1976.
- Pansters, Wil G. *Política y poder en Puebla. Formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista, 1937-1987*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Ramírez, Luis Alfonso, “De buhoneros a empresarios: la inmigración libanesa en el sureste de México”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, Vol. 43, Núm. 3, Yucatán: una peculiaridad no desmentida, enero-marzo 1994, pp. 451-486.
- Ramírez, Luis Alfonso, *Secretos de familia. Libaneses y élites empresariales en Yucatán*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- Secretaría de Gobernación, *Compilación de la legislación migratoria en México, 1821-2000*, Secretaría de Gobernación/Instituto Nacional de Migración, México, 2000.
- Yankelevich, Pablo, “El Artículo 33 constitucional y las reivindicaciones sociales en México posrevolucionario”, en Delia Salazar (coordinadora), *Xenofobia y Xenofilia en la historia de México. Siglos XIX y XX. Homenaje a Moisés González Navarro*, Secretaría de Gobernación/Instituto Nacional de Migración/Centro de Estudios Migratorios/Instituto Nacional de Antropología e Historia, DGE Ediciones, México, 2006, pp. 357-378.
- Yankelevich, Pablo, “Extranjeros indeseables en México (1911-1940). Una aproximación cuantitativa a la aplicación del Artículo 33 constitucional”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, Vol. 53, Núm. 3, enero-marzo de 2004, pp. 693-744.
- Zeraoui, Zidane, “Los árabes en México: el perfil de la migración” en Ota Mishima, María Elena (coordinadora), *Destino México. Un estudio de*

las migraciones asiáticas a México, siglos XIX y XX, El Colegio de México, México, 1997, pp. 257-303.

Referencias filmográficas

- *El baisano Jalil*, Dirección: Joaquín Pardavé, México, 1942, 95 minutos.
- *El barchante Neguib*, Dirección: Joaquín Pardavé, México, 1945, 90 minutos.

Otros:

- Revista *Emir*, de 1937 a 1945.

Ambientes y atmósferas como analogía del habitante: la simbiosis en el cine mexicano de ambiente urbano (*Los olvidados*, 1950)

Obed González Moreno

Yo es otro cuando se encuentra en la soledad del mundo
y esa soledad es el encuentro con ese otro
donde se confirma como yo.

Del libro inédito *Un enrarecido de rostros es el poema*

De los ambientes y atmósferas como analogía del habitante

El cine es una manifestación artística, un ojo donde nos encontramos con los otros “yos” que somos a través de la percepción sensible, que posee implícita una corriente de energía que no provee con exactitud los datos obtenidos en relación a los datos recibidos, pero sí con semejanza en ellos.

Mediante el cine no sólo observamos los otros natos que somos, sino también los tiempos y lugares que concurremos y hemos sido, de esta forma nos introducimos en el terreno de lo semiesférico. Los humanos estamos cons-

tituidos por símbolos y el lenguaje de la misma forma se constituye. Uno de los primeros lenguajes que experimentamos es el de las sensaciones, percibimos con todo el cuerpo al ser lanzados al mundo. Somos símbolos navegando entre ambientes y atmósferas de tiempos y lugares donde habitamos. Éstos nos van proporcionando creencias, idiomas, costumbres, hábitos y actos, lenguajes. Se crea una simbiosis entre ellos y nosotros.

Justificación

En un texto anterior escribí con relación a la cinta que analizaré en el presente escrito, sólo que en aquella ocasión expuse mi tesis de manera subjetiva y en otro contexto. En esta ocasión disfruto de la oportunidad para analizarla de una forma más objetiva y profunda, proporcionándole un análisis semiótico para extraer y exponer de ella aquello que los antiguos mexicanos llamaban ollín y que es la emoción, movimiento lanzado hacia el exterior... la historia.

***Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel: La corrida donde México participa como personaje colectivo de la orfandad del mundo**

Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos.

Cartel introductorio a la cinta *Los olvidados*

El filme comienza con el discurso, un discurso que nos refiere a las arengas realizadas a finales de los años 40 y principios de los 50 en México, una disertación que pondera al modelo keynesiano que preveía que la economía fuera de tipo proteccionista, donde el Estado intervenía

directamente en la economía del país. Este modelo se preocupó por el crecimiento de la industria y la construcción del capital básico para su expansión, pero que en el fondo ocultaba la ausencia de calidad, eficacia y operación real en términos de costos, consiguiendo una inoperante, insuficiente e incompetente industria propia a nivel internacional, pero que se ratificó a manera de esperanza nacional como lo denota el historiador del Colegio de México Luis Aboites Aguilar:

Industrializar el país se convirtió en la gran prioridad gubernamental. Se consideraba que la modernización de México dependía de la multiplicación de fábricas, técnicos y obreros. Había la convicción de que estas innovaciones tecnológicas permitirían índices más altos de productividad del trabajo, lo que a su vez posibilitaría mayores ganancias para los empresarios, mejores salarios para los obreros y más impuestos para la hacienda pública. La apuesta por el mercado interno como motor de la economía, que ya se había expresado desde la década de 1930, quedó ratificada.⁵⁰⁸

Esta cuestión a la postre también se reflejó en la educación y por ende en los valores morales y conductas sociales. Grandes disparidades económicas y culturales se suscitaron en la sociedad y se observaron más en el centro de la república, en la capital, porque ésta era la imagen del gran triunfo de la Revolución, por lo mismo Buñuel comienza el filme con el discurso (en la voz de Ernesto Alonso), pero un discurso contrario al alemanista, como expresándonos que en las grandes urbes es más importante la apariencia que la esencia:

508 Aboites Aguilar, Luis, *Nueva historia mínima de México*, México. SEP/COLMEX, 2004, p. 273.

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela: semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal, por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad.

Tras el discurso, Buñuel nos muestra la espalda de la ciudad. Ese oscuro esqueleto encorvado donde se va acercando a nosotros por medio de gritos y mugidos, como una tolvanera de ignorancia, una tierra baldía de esperanza. Sobre aquel renunciado lugar el rostro del Cacarizo (Efraín Arauz) se mimetiza con las fachadas de aquellas erosionadas y granuladas casas que rodean esa arena dramática donde se cornean unos jóvenes entre los vestigios de un México anterior, metaforizándonos de una filmográfica manera el director, la ausencia paterna como nos lo hace patente Enrique Guarnier:

El padre es un hombre que generalmente abandona a la madre o que permanece ausente en el hogar y el desarrollo de una corrida de toros sería concordante con una situación edípica negativa.⁵⁰⁹

Esta reflexión de Enrique Guarnier es una premisa que vamos a observar en disímiles ocasiones durante el desarrollo de la cinta, en distintas formas a través de las conductas y actos de ciertos personajes, comenzando por la

509 Guarnier, Enrique, *Tauromaquia: teoría y técnica taurina*, México, INBA/SEP, 1987, p. 141.

palomilla del barrio. La cinta se estrenó en noviembre de 1950, aunque algunos aseguran que fue en octubre.

El punto clave de la esencia del filme: El primer apodo nombrado

Luis Buñuel, como artista del surrealismo, trabaja con el inconsciente individual y lo convierte en colectivo. Desde el primer apodo o apelativo que nombran: “Solomillo” – que es casi imperceptible en el arranque de acción– se prevé la esencia de la cinta. Se escucha salir de la boca de algún otro olvidado: “¡Órale, Solomillo!”, dirigiéndose al chamaco que está tomando el lugar del animal, el de la bestia, el del toro. Este apelativo alude a una parte de carne que queda debajo del lomo de la res, que también denota ser “un pedazo de buey” o “un pedazo de animal”. Este personaje Buñuel lo expone frente a nosotros con un *close up* donde se ve la cara del imberbe bufando como un animal salvaje, el cual tiene que ser capoteado por otro y que ese otro es la representación del mismo Estado. Con este apelativo Buñuel maneja lo fonético. Si sólo le cambiamos la “ll” por una “y” suena igual, pero se escribe: “Solomiyo” y ya nos denota la soledad, la orfandad del niño: “Solo mi yo”, sólo él y su yo. La profunda e insondable soledad del ser, a la vez que nombra la soledad de todos los que habitamos la ciudad de México. Lo profundo de este apelativo nos expresa toda la sustancia social, económica, política, educativa y cultural que padecen como una enfermedad en metástasis las grandes urbes del mundo, pero con lo folklórico del apodo que nos refiere a la semiósfera de la Ciudad de México y que va creando ambientes y atmósferas que se convierten en una simbiosis junto con sus habitantes. La soledad de la modernidad.

Luis Buñuel en el arranque de la acción nos muestra esa necesidad de sentirse existente a través del “Cacarizo”, la necesidad de reconocimiento, el comunicarle a los demás que se existe, no importa el medio, el fin lo justifica. La manera de hacerlo es ofreciéndoles cigarros a sus compañeros, manifestándonos esa ausencia paterna, esa necesidad de suplir la atención del padre a través de otros y que nos la simboliza con esos cigarros, el vicio del adulto, las vacuas conductas de los varones de aquel lugar y de aquel tiempo, los usos y costumbres de un pueblo huérfano por la educación. Sobre la ruina de una columna – que todavía tiene el número (93) para externarnos Buñuel que antes perteneció a una de las casas adineradas del tiempo porfiriano y que en la cinta aparece como algo olvidado– un rapaz observa desde arriba aquella arena en donde adolescentes cambian de humanos a bestias al pasarse los cuernos unos a otros, ese niño sobre aquella columna es la representación de aquel que ve los toros desde la barrera y mira más claro, por lo mismo cuando el “Cacarizo” le ofrece un cigarro éste le contesta: “¡Tenkius, yo no le hago, me da tos!”. El lenguaje del niño también nos denota el expresar del capitalino de las orillas de la ciudad de aquellos años, donde se mezcla el español con el inglés, pero un inglés muy a la mexicana. Nos manifiesta ese híbrido que es la ciudad de México, como exteriorizara del país en alguna ocasión Don Porfirio Díaz: “México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos”.

Buñuel, anterior a la filmación, se dio a la tarea de recorrer –junto con Luis Alcoriza y Edward Fitzgerald, quienes eran coguionista y escenógrafo de la cinta– varios barrios de la periferia del Distrito Federal para llenarse la mirada de la realidad surrealista de este México fragmentado, parecido a aquellos poemas realizados en los cafés parisinos por los escritores surrealistas, este México que

semeja un “cadáver exquisito”, esa estructura literaria derivada del dadaísmo que realizaban los poetas por medio del inconsciente y que más que ser algo estructurado es un derrame de la ocurrencia en el país.

El “Cacarizo” representa esa herencia de la cultura del macho mexicano que en aquellos años era para algunos adultos las “virtudes” de ser hombre; esto lo podemos observar cuando le ofrece un cigarro a otro compañero. Al negarse el otro a recibirlo, en las palabras del Cacarizo se refleja la tradición del macho mexicano: “¡Voy, tan grandote y tan gacho, mariquita!”. Y reafirma esta actitud Pedro (Alfonso Mejía) cuando le responde el muchacho que no quiere fumar porque tiene que ir a trabajar y él replicarle: “¡El trabajo es pa’ los burros!”.

A mediados del siglo pasado la Ciudad de México era el espejismo del país, cientos de personas del interior de la república arribaron hacia el centro cobijándose bajo el sueño del milagro mexicano. En la década anterior a la realización del filme el país había pasado por un aparente estado de estabilidad y crecimiento económico, donde el llamado de Lázaro Cárdenas a la unidad nacional durante los 30 fue retomado y apuntalado por Ávila Camacho. Un llamado a la unidad nacional que dejó muchos huecos en su planteo y la Ciudad de México no fue la excepción. Con el aparente crecimiento económico la llegada de migrantes de otros estados a la ciudad, se fue extendiendo y también transformando el Distrito Federal en una ciudad de desconocidos, de soledades, de olvidados.

El modelo keynesiano en un país como México sólo podía ser una vana esperanza de desarrollo. El modelo en países de primer mundo funcionó por cuestiones que difieren mucho con relación a México, como las disparidades en cuestión educativa, cultural y política. El índice de analfabetismo era más alto en el país que en aquellos

donde tuvo éxito y si a ello le agregamos que la nación no contaba con una base anterior de proyecto de Estado bien definida y que gran parte del siglo XIX estuvo volcado en sangre, muerte y destrucción, y que la Revolución era algo cercano todavía, se percibía muy difícil que funcionara como proyecto económico. El mismo modelo se usa a la fecha pero con variantes en su estructura; es mejor dicho: un neokeynesianismo. Lo semiosférico es parte fundamental de las sociedades. Estructuras constituidas para cada lugar y tiempo permiten el desarrollo de las sociedades, proyectos constituidos con lo que pertenece a ese tiempo y lugar. Sistemas creados para otro tipo de culturas implantan códigos que no son compatibles con ciertos lugares y tiempos de ciertas sociedades ajenas a estos códigos que lo único que causan son falsa esperanza, estancamiento y frustración.

A partir del siglo XX México sí logró un proceso de construcción nacional, mas no un progreso concreto; sin embargo sí hubo muchos logros y a pesar de los defectos y errores del sistema se produjo un cambio visible, sólo que se exageró más la parte de la imagen. Uno de los defectos más notorios fue centralizar el poder político, social y económico y no expandirlo con equidad; el mismo centralismo afectó también lo circunvalante del Distrito Federal creando agudos cinturones de miseria que se transformaron en contenedores de pobreza, violencia y delincuencia. Este efecto causó un retroceso en ciertas cuestiones que se habían superado a través de un proceso lento, pero concreto como lo apunta Luis Boites Aguilar:

Como resultado, el gobierno federal tenía cada vez más recursos y ciertamente más obligaciones que los estados y municipios. La paulatina pero sostenida federalización educativa, entendida a la vieja usanza como expansión del gobierno federal, muestra ese reacomodo entre el centro federal, los

estados y los municipios. En los estados se vivió un fenómeno equivalente: se despojó a los municipios de las principales fuentes tributarias. En términos generales, los municipios eran mucho más pobres en 1950 que en 1910.⁵¹⁰

Al transcurrir el filme en su totalidad, el Solomillo (*Solo mi yo*), aunque está presente, nadie se percata de su existencia.

Buñuel y el toro como representación del macho dentro del filme

Luis Buñuel, nacido en un país con tradición taurina, y un acérrimo español por convicción, no podía dejar fuera del filme su conocimiento y sentimiento con relación a la fiesta brava y al animal que es protagónico y trágico: al toro, que dentro de los ritos antiguos como el de Apis en Egipto, Mitra en Persia o el mito de la bestia del Rey Minos en Creta, representa fuerza, poder, virilidad, muerte y resurrección. El mito de Teseo y el minotauro es tratado en el relato *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges. El escritor nos manifiesta a un ser que habla desde el fondo, el minotauro es el inconsciente del humano, navega en los oscuros laberintos de la psique. La bestia de Minos es un humano con cabeza de bestia, es un ser que se acciona a través de pulsiones, del instinto. Por lo mismo en el mito todo el que entra ahí se esconde de él, temen enfrentarlo, el único que lo derrota es Teseo porque éste lo enfrenta y esta acción es también el enfrentarse en la soledad del mundo a sí mismo, es el desafío del hombre contra sí. El humano ante esta acción es el único quien se puede liberar, no hay nadie más. Por consecuencia al final del relato

510 Aboites Aguilar, Luis, *Nueva historia mínima de México*, México, SEP/COLMEX, 2004, p. 279.

Borges suministra un giro y parece que el que relata la historia es Teseo, no el minotauro; lo realiza de una forma ambigua, como bifónica:

¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

Quien relata la leyenda en *La casa de Asterión* y que es un ser reflexivo —y hasta a veces travieso— no nos proporciona la imagen de una bestia, aunque nos lo denota por medio de sus experiencias y sensaciones que sí lo es. Si analizamos a fondo observaremos que quien relata la historia es Teseo, porque él mismo es el minotauro. Ese ser doble que somos, el Eros/Tanatos que habita dentro. Borges nos manifiesta que Teseo se enfrenta a su parte salvaje, instintiva, animal, esa que se aloja en el inconsciente pero que logra aceptar para vencerlo. Lo mismo Buñuel ejecuta con nosotros, a él no le interesa el discurso, sino enfrentarnos a nosotros mismos con esos otros que somos. A través de la cinta nos zarandea por dentro para poder extraernos aquello que nos ulcera y lastima y que son nuestros propios actos observados por medio de las acciones de los personajes y de la arena dramática donde se despliegan esos actos, que es la misma ciudad, donde analogando al ciego, cerramos los ojos para no ver, pero terminamos observando a través de las sensaciones y las emociones lo que no deseábamos observar, que es la orfandad donde habitamos, donde somos unos olvidados de nosotros mismos al desviar la mirada de aquellos otros

pensando que son ellos los olvidados sin percatarnos que nos están diciendo desde el interior de la pantalla que saben que existimos, pero no saben quiénes somos y que al quedar la pantalla en lo profundo de la oscuridad tanto ellos como nosotros volveremos a ser los mismos olvidados de siempre.

El toro es la representación simbólica del semental que en el inconsciente del varón es un sueño a alcanzar, es la pasión roja, la violenta danza en el acto de amar, el artístico salvajismo que dentro de la corrida es vencido por la femineidad, esa otra parte del varón que mantiene en la oscuridad de sí; es la sensibilidad obturada, que aun denotando esa femineidad se niega a ser expresada y que es la herencia del macho hacia las nuevas generaciones como se lo hace saber Carmelo –el ciego– a un integrante de la pandilla delincinencial, “El pelón”, quien se le acerca para robarle: “No se me acerque escuincle que le huelen las narices a toro”.

Esa herencia que deja afuera la parte sensible del hombre, la parte femenina y que es una parte que se niega por una cuestión social, que no puede ser expresada hacia los demás porque fomenta la creencia de que el hombre pierde fuerza y el respeto por parte de otros machos, asimismo también se refleja en la fiesta brava a través del rito como lo observa Enrique Guarnier:

El burel es un elemento masculino agresivo con atributos fálicos y el torero el femenino, puesto que su vestido (colores claros, bordados, medias, zapatillas de bailarina) y sus poses son más propias de la mujer que del hombre.⁵¹¹

511 Guarnier, Enrique. *Tauromaquia: teoría y técnica taurina*, México, INBA/SEP, 1987, p. 141.

La ausencia paterna dentro del filme

El filme en lo que más enfatiza es en la orfandad, que es una palabra muy cercana al olvido. La cinta bien podría llamarse “Los huérfanos”. Es la orfandad de un sistema que abandona en los laberintos de su estructura a sus niños y jóvenes, orillándolos a la violencia y al crimen, a la destrucción, como lo deduce el poeta Hugo Medina:

Podemos destruirnos. El poder nos ha mostrado su rostro más colérico, como el Zeus implacable y amenazante de Hesiodo, pero también ha sabido ocultar su presencia en los sectores más pobres de la población mundial, en la enajenación juvenil y en las instituciones sociales. Pero la expresión más terrorífica del poder es que nos convierte en seres solitarios. La soledad es una de las maneras de control social más eficaz que ha ideado el mundo actual para perpetuarse. Que nuestra época sea recordada por la lejanía en que vivían los hombres. En nuestra soledad vivimos el poder.⁵¹²

Observemos a fondo y notaremos en el filme la ausencia paterna. No existe la imagen del padre dentro del guión, sólo la del progenitor de Julián que a la vez es una negación simbólica de la misma imagen paterna. El alcoholismo que lo domina no le permite ni siquiera pensar en sus funciones; esto lo podemos confirmar cuando le dice a Julián que no lo juzgue y él le responde: “No lo juzgo, pero le puede pasar algo malo y la jefa lo está buscando”. El alcohólico pasa a ser también hijo, el hijo de su propia esposa y hermano menor de su propio hijo, es la prueba fehaciente de aquel que no encontró el ideal paterno y por consiguiente se percibe como un huérfano en la vida.

512 Medina Hugo, *La soledad y el poder*, México, Instituto de Cultura de Sonora, 2010, p. 26.

Esta ausencia paterna la podemos observar en todo el filme, en las conductas, en el lenguaje, en las costumbres. Se denota en la propia estructura familiar. Todos son abandonados por alguien que los engendró pero no los crió y se observa de la siguiente forma:

- “El Cacarizo” y su hermana Mercedes (Alma Delia Fuentes) viven con su abuelo, a quien el adolescente no respeta. Son abandonados por el padre a consecuencia de una madre hipocondriaca y chantajista.

- El padre de Julián es la misma negación de la imagen paterna, puesto que no ejerce sus funciones como tal y de ser padre pasa a ser hijo por su dependencia hacia el alcohol.

- Pedro (Alfonso Mejía) es un niño huérfano de padre. Su mamá (Stella Inda) en una escena le comenta al “Jaibo” que el padre de Pedro murió cinco años antes. Buñuel realiza un acercamiento al retoño más pequeño para darnos a entender que los tres hermanos de Pedro son hijos de otro u otros hombres. Pero Pedro –comenta ella en la delegación– es producto de la violación.

- “El Jaibo” (Roberto Cobo) es sólo la consecuencia de un momento de placer, de un momento de instinto sexual revuelto con inconsciencia. No sabe quién es su padre, es un rechazado de lo concebido. Él mismo es un abandonado del mundo, es la misma calle, la crueldad de las banquetas. Todos los demás personajes de la pandilla ni siquiera se sabe si tienen padres.

- “El Ojitos” (Mario Ramírez) es uno de tantos niños abandonados a su suerte en las calles de la ciudad, esa repetitiva historia que se reencuentra constantemente como lo confirma el ciego –vaya paradoja– mirando a la historia: “No regresará. Esas cosas pasan todos los días, hay mucha miseria y las bocas estorban”.



Imagen 1. Escuela Revolución en Calle de Los Niños Héroes en la Colonia Doctores. Fotografía tomada del libro *Yo, el ciudadano*. López, Nacho, México, FCE, 1984, p. 37.

En el México de mediados del siglo XX, para el macho, la orfandad es el poder del falo. El falo en México simboliza poder, sumisión, humillación, posesión, posición y grandeza, y estas son algunas de las “virtudes” que busca cualquier sistema político como base para la instauración de su régimen y que es parte de la actitud de su sentido paternalista y a la vez violenta. Observamos esta tradición dentro de la cultura mexicana que a la fecha se ha disipado como una enfermedad donde ni la miseria ni la necesidad económica o la ignorancia escolar son justificantes. Ahora es una necesidad de ser visto, se destruye por vicio, por reconocimiento, por saberse vivos. En la década de los 50 Nacho López nos muestra a través de la fotografía –como un antecedente de la actualidad– esa violencia que se ejerce entre adolescentes en una estampa de la educación mexicana de aquel tiempo, que fue captada en las afueras de la Escuela Primaria Revolución ubicada en la Colonia de los Doctores (1959).

La anterior fotografía es tomada del libro *Yo, el ciudadano*, donde las palabras también nos muestran esa actitud que Buñuel nos presenta en el filme:

En la periferia, sobre el caos cuadriculado, los desplazados. Los que viven bajo techo de lámina y cartón. La miseria es confidente y al ciudadano se le concede, junto a la lotería, la libertad para morir de hambre.⁵¹³

Esta es la visión de dos artistas que confluyen sobre un mismo tema y que es la realidad de un México que comenzaba a divisar una cultura social separatista. Es la visión del Neo Anáhuac, la oscura bruma de la región más transparente de la cual escribió como una invitación a México Alfonso Reyes en 1915 y nueve años después de la exposición de la cinta Carlos Fuentes representó a través del verbo de Ixca Cienfuegos:

¡Oh derrota mía, mi derrota, que a nadie sabría comunicar, que me coloca de cara frente a los dioses que no me dispensaron su piedad, que me exigieron apurarla basta el fin para saber de mí y de mis semejantes!

513 López, Nacho, *Yo, el ciudadano*, México, FCE, 1984, p. 13.



Imagen 2. Bellas Artes. Fotografía tomada del libro *Yo, el ciudadano*, p. 12.

Nacho López al igual que Buñuel nos retrata el México de mediados del siglo XX, ese mundo que existe detrás de las colosales construcciones del México moderno. En *Yo, el ciudadano*, trabajo prologado por Fernando Benítez, López nos narra el trajinar de la ciudad desde que comienza el día, la introducción al ritual para penetrar en la tarde y culminar en la noche, y que se concibe como una burbuja frágil y quebradiza.

Nacho López a través de imágenes nos presenta el modo de vida de aquellos que viven a la sombra de los rascacielos o del Palacio de las Bellas Artes y de la Torre Latinoamericana, que son un representativo del desarrollo y nacionalismo mexicano donde se contrasta la arquitectura moderna con el llanto infante que vive en la espalda de la ciudad de los palacios, como también lo hace Luis Buñuel.

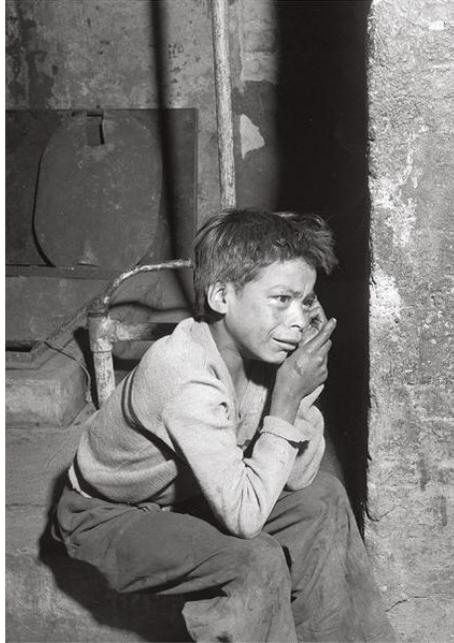


Imagen 3. Colonia Roma. Fotografía tomada del libro *Yo, el ciudadano*, p. 36.

Gabriel Figueroa fue el fotógrafo de la cinta y debía ape-
garse a un guión, aunque esto no es obstáculo para expe-
rimentar con su talento, pero Nacho López con algo real,
sin un guión establecido por encargo, a través de lo inter-
nado dentro de la fotografía, nos acerca aún más descar-
nadamente a esta ciudad, huérfana por el estado:

El ciudadano se vuelca en epilepsias reglamentando sus re-
flejos con la síncope de las señales de tránsito. La bomba
atómica en el neón y la mirada adulta del niño vendedor de
noticias demagógicas... el tolete, el gas y las protestas. Fuer-
zas oscuras atentan contra la seguridad y el orden de un es-

tado de cosas que aseguran y ordenan los intereses de una oligarquía inteligente. Los jóvenes hacen la historia del país y los viejos la escriben. La responsabilidad se mide con vara elástica, ajustable a la capacidad de compra y venta del mejor postor. Unos compran la gloria y el confort. Sólo los pobres van al infierno, hacia las delegaciones, tras las rejas, en las vecindades encaramados unos sobre otros.⁵¹⁴

Todo este conjunto de actos y costumbres son visibles durante el filme de Buñuel y la ausencia paterna la podemos observar en la actitud de Pedro –quien representa a todos aquellos abandonados por los derechos, la educación y la justicia–, quien anda en busca de ella y encuentra esa imagen distorsionada en “El Jaibo”. Por consecuencia se convierte en cómplice de homicidio. Busca el poder que proporciona la familia. Es una forma de vivir, de crear el conflicto para encontrarle un sentido a la vida:

A diferencia del teatro clásico, en los toros el mecanismo resulta diferente, dado que en la tragedia griega se vive un sentimiento de anhelo frente a la derrota. En los festejos taurinos, por el contrario, el coro se vuelve alegre, apasionado y exuberante. Tal vez la idea de la muerte que se envuelve en el espectáculo provoca el desarrollo de la euforia y la omnipotencia familiar.⁵¹⁵

La falta del amor materno también es reflejado en la cinta con la mamá de Meche y “El Cacarizo”, quien siempre está enferma, pero es mostrado descarnado a través de la respuesta que le ofrece Martha –la madre de Pedro– a un servidor público cuando éste le dice que parece que no lo quisiera y ella al contestarle: “Por qué lo voy a querer, no

514 López, Nacho, *Yo, el ciudadano*, México, FCE, 1984, p. 14.

515 Guarnier, Enrique, *Tauromaquia: teoría y técnica taurina*, México, INBA/SEP, 1987, p. 143.

conocí a su padre, yo era una escuincla y ni pude defenderme...”

Las secuencias

En la obra cinematográfica de Buñuel todo lleva una intención, un símbolo, comunica algo, hasta lo más sencillo. Todo lo hace consciente, pero también su inconsciente comunica, habla a través de las imágenes, del movimiento, del mismo lenguaje cinematográfico. En él, la construcción de escenas oníricas, el consciente como el inconsciente, son instrumentos que proveen de realidad, esa otra realidad que es el sueño, como un intento para evocar a Freud:

Sostiene que hay motivos suficientes para aceptar, junto a los conocidos sueños desiderativos y a los sueños de angustia, que se ajustan fácilmente a la teoría, una tercera categoría que denomina “sueños punitivos” o “de castigo”. Si se tiene en cuenta la justificada aceptación de una instancia particular en el yo, auto/observadora y crítica (ideal del yo, censor, consciencia), también aquellos sueños punitivos se adaptarían a la teoría de la realización del deseo, pues representarían la realización del deseo de esta manifestación crítica.⁵¹⁶

La secuencia del perro

“¡Cuidado Jaibo! El perro sarnoso, míralo, ahí viene”.

516 Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Obras completas, Argentina, Santiago Rueda Editor, 1955, p. 137.

En la secuencia podemos observar que “El Jaibo” es muerto por unos disparos detonados a través de la autoridad del Estado, muerto por el propio sistema que lo ha educado, muerto por la propia estructura que lo ha arrojado a la orfandad y, que como el ciego de la cinta, don Carmelo, no vemos y que son historias que como el mismo Carmelo dice al “Ojitos”: “Esas cosas pasan todos los días, hay mucha miseria y las bocas estorban”, frase que sustenta el grupo de rock urbano “El haragán” a través de la música:

¡Ay qué policía señor, él no lo mató!
Fue la misma sociedad y el medio en el que se desarrolló.
¡Él no lo mató!
Fue el medio, sus padres, sus amigos, la necesidad, sus ansias, qué sé yo...
Sin sentido y sin razón.

En la secuencia el director nos va adentrando a un eco de voces que se arremolinan en el suspiro último del “Jaibo”:

- Ora si te fregaron Jaibo, te dieron un plomazo en la mera frente. ¡Cuidado Jaibo! El perro sarnoso, míralo, ahí viene.
- ¡No, no, ya caigo en el agujero negro... estoy solo, solo!
- Como siempre mijito, como siempre. Ora duérmase y no piense. Duérmase mijo, duérmase...



Imagen 4. Fotografía tomada de *Parcelas del cine*.

Un aletargado y ensombrecido perro, náufrago de la ciudad, anda sobre la encharcada banqueta de alguna calle. Es el inconsciente revelado que intenta confirmar al “Jaibo” como lo que es: la soledad completa, una negación lanzada a la misma vacuidad donde habita. Esa banqueta donde el perro rumia aquellas voces se va perdiendo igual que él, entre esos claroscuros del celuloide, en simbiosis con las sombras donde los centelleantes brillos del charco sólo son ramificaciones de la angustia internada en su último ladrido, latido que se detiene dentro de la garganta del “Jaibo”, vaso comunicante con la otredad, aquella semejante con la contemplación del ciudadano poeta Javier Gaytán:

Ante la pausa de los muertos
se levanta un porvenir de barro
ciego que transforma en lluvia
la sangre de los marranos.

Riego vigilia en la tumba de la perra
buscadora de mendrugos

Guardo en mi boca
un huracán sin equilibrio
Veo a mi madre escupir clavos
ocultos en la indiferencia
de quienes se revolcaron en su cuerpo.

-No me duele
son huellas que se diluyen
en aquel charco-
En el claroscuro de la luna
voy a pescar pirañas y huesos
para ver si mi madre reencarna dentelladas
en una jauría de perros.⁵¹⁷

Todo esto ante la consigna de una sociedad y un Estado doble moralista y ciego: “Uno menos, uno menos, así irán cayendo todos ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!”⁵¹⁸

La secuencia del pétreo sueño



Imagen 5. “¡Dámela, es mía, es sólo para mí!” Fotografía tomada de *El crítico*.

517 Gytán, Javier, *Jauría*, Colección Las cenizas del quemado, Verso-destierro, México, 2009, p. 15.

518 Diálogo del ciego de la cinta, interpretado por Miguel Inclán.

“¡Dámela, es mía, es sólo para mí!”

La maldad en el filme es una presencia que se muestra constantemente a través de lo que se exterioriza en los personajes de adentro hacia a fuera y de afuera hacia adentro, como un circuito comunicante donde el estímulo-respuesta es el condicionante de sus actos. La misma música de Rodolfo Halffter nos va tocando por dentro como una desesperante y abrumante cuerda que corta en lo interno y revienta en nuestros oídos, causando una ansiedad que recorre por todo el cuerpo. En cada uno de los personajes, hasta en los más tímidos, como en “El Ojitos”, la maldad llega a ser exteriorizada a consecuencia de ciertas situaciones externas que como afirma el filósofo conductista Frederick Skinner: son estímulos externos que interfieren en la conducta del individuo.

Buñuel en la cinta simboliza a la maldad a través del instinto asesino y que es representado por gallinas, como lo hace en la golpiza al ciego, en el sueño de Pedro, con los huevos que revienta sobre la lente de la cámara, cuando mata a las gallinas y en la propia muerte de Pedro cuando una de ellas se sube a su cuerpo ya inerte. Jean Paul Sartre escribe que hay algo de angustiante para cada uno de nosotros cuando queremos alcanzar sobre el hecho esta creación inapresable de existencia de la que nosotros no somos los creadores. Esta angustia se manifiesta en el filme a través de Pedro, donde el inconsciente se desprende para mostrarse como una fantasmal presencia donde el ego se precipita al vacío. En esta secuencia el infante se desprende de sí mismo, su inconsciente se transforma en consciencia de sus actos. El complejo edípico es la atmósfera del sueño que se presenta claro, descarnado y nos expone ese amor-muerte que está muy enclavado en el pensamiento arquetípico del varón mexi-

cano. Martha, su madre, se levanta de su lecho a semejanza con una divinidad de apariencia griega y máscara prehispánica. Una imagen constituida con elementos simbólicos que nos remiten por el contexto a Coatlicue, la madre de los dioses, dadora de la vida y la muerte. Esta dicotomía atracción-rechazo que reprimía la parte sensible del mexicano.

La madre parece flotar sobre aquel universo que se crea dentro de aquel cacarizo, enmohecido y revuelto galerón de sombras y sopor. Las manos de la diosa-madre se acercan al rostro del muchacho; es el sueño sagrado: ser acariciado por lo divino. La madre al ofrecerle los cortes de carne, también le está ofreciendo su propia carne, más una carne que a la que Pedro le atribuye valores de cariño y afecto como alimento, la anhelada ternura de aquel pequeño hambriento de amor y reconocimiento que le arrebató “El Jaibo”, quien ya ha poseído la carne de la diosa y que a la vez también le intenta arrebatar el amor de madre: “¡Dámela, es mía, es sólo para mí!”

“El Jaibo”, quien representa la destrucción de todas las almas como la de Pedro es el padre inexistente que siempre está presente. El juego edípico ha acabado otra vez con el sueño de un alguien quien en realidad se sabe un nadie.

Los lugares donde se filmó el largometraje: zonas sin tiempo

Los lugares salados y polvosos donde se rodó la cinta nos van enmarcando lo hostil de sus habitantes, esa mimetización que se ejecuta entre palabras, actos y baldíos de podredumbre y muerte. Estas zonas son variadas y todas pertenecen a la ciudad de México. La cinta se filmó en Tlatelolco, Tlalpan, Atlampa, La Romita, Centro Médico,

Nonoalco y algunas secuencias fueron realizadas en estudios. En Atlampa todavía se pueden ver algunas de las casas que sirvieron de arena dramática para el rodaje. *Los olvidados* no es sólo una cinta de 1950; es algo actual que se vive en cualquier parte del mundo y que irremediablemente no ha cambiado para nada en México, como lo manifestó en el año 2007 don Pedro Pérez Alanís, poblador de la colonia Atlampa:

Nunca cambia, la zona sigue igual, no sé, dicen que nos van a ayudar para que se acaben los pobres, pero nunca he visto nada. Seguimos olvidados, desde que estaba (José) López Portillo y (Luis) Echeverría y no he visto nada; he pasado aires, lluvias, y nadie le ayuda a uno.⁵¹⁹

Javier Amezcuca, quien interpretó a Julián en la cinta –el muchacho a quien “El Jaibo” mata de una pedrada y a palazos–, en entrevista hecha por *El Universal* comenta con relación a Tlatelolco, lugar donde trabajó dentro del filme como chicharronero:

En Tlatelolco, por la vía del tren y el puente, donde había unas vecindades de madera, como yo era el chicharronero, me tocó trabajar entre miles de moscas que se acercaban por el engrudo que utilizaban para pegar unas láminas negras. Muchos años dejé de comer chicharrón, pero ya se me pasó ese trauma. También se filmó atrás del Centro Médico,

519 Tomado de *El Universal* en línea. “Buñuel fue un profeta”, Javier Amezcuca, entrevista de Fernando Figueroa: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/101866.html> (consultado el 5 agosto de 2012).

que estaba en construcción. A los mirones les llevaban dulces y tortas para mantenerlos tranquilos.⁵²⁰

En el documental *El árbol olvidado* (2009), Luis Rincón denuncia esta apariencia con la cual se juega en la Ciudad de México, donde en estos lugares en los que se filmó *Los olvidados* siguen siendo lugares olvidados, lugares donde el tiempo no existe. Donde el patrón de conducta de algunos personajes tomados de las calles siguen siendo el del “Jaibo”, Meche, Pedro, “El Cacarizo” y “El Ojitos”, pero con distintas vestimentas y distinta música. Lugares donde existe una ruptura entre lo federal y lo social, donde las vías del ferrocarril delimitan lo federal de lo ciudadano, en que ninguno de los dos se pone de acuerdo y dejan en el olvido a aquella población de Nonoalco. Luis Rincón comenta que hace referencia al árbol genealógico con el título del documental:

El propio documental es una ramificación genealógica en el sentido filmico, ya que como refirió su autor, los individuos que presenta son los herederos de los personajes creados por Luis Buñuel. Herederos de la orfandad, de la exclusión social y el olvido. Dicha herencia también ha sido identificada por la *vox populi* que actualmente se refiere a los habitantes de Nonoalco como “los olvidados”.⁵²¹

520 Tomado de “Continúan *Los olvidados* de Luis Buñuel”, *Milenio* en línea. Entrevista de Alejandro Madrigal: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9090714> (consultado el 5 agosto 2012).

521 Márquez F. Carlos. *El árbol olvidado*, documental que refleja la problemática de *Los olvidados* de Luis Buñuel. *La Jornada de Michoacán*: <http://archivo.lajornadamichoacan.com.mx/2009/02/21/index.php?section=politica&article=009n1pol> (consultado 3 agosto 2012).

Al referirnos a *El árbol olvidado* como un árbol genealógico de la herencia que se ha dejado en la sociedad de aquel lugar, también nos refiere al árbol que expulsó a la manzana podrida de sus ramas, como era el título original de *Los olvidados*.

Los olvidados es algo tan actual que se entiende como condición humana y que está basado en la violencia, violencia que ha creado la historia del mundo, el conflicto que la construye para no sentirnos seres intrascendentes.

La figura de la muerte en el filme

La muerte en el filme siempre está presente, desde la corrida de toros como un juego adolescente, hasta el final, donde un bulto se pierde entre los desperdicios de la ciudad, en la basura de-sechada por el mundo. Buñuel, al igual que José Guadalupe Posada, pertenece a ese estilo donde pulula violenta y cotidiana la muerte por cualquier calle de la ciudad, como lo observa Carlos Fuentes cuestionándose a sí mismo y a la sociedad mexicana:

Posada perteneció a esa rara categoría de artistas claramente asociados con una forma universal de la cultura: la cultura del peligro, de lo extraño, de los extremos y de la informalidad. En este sentido Posada pertenece a la familia española de Goya y de Buñuel. Su arte también logra universalizar lo excéntrico. Por esta misma razón se encuentra estrechamente ligado a la cultura callejera, de los que carecen de letra y voz.⁵²²

La maldad en el filme culmina con la muerte, muerte y maldad son una misma. Son la destructividad que se en-

522 Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, México, Taurus, 2000, p. 436.

cierra en los personajes pero que también flota en el ambiente de aquellos lugares olvidados por la educación, la higiene, la salubridad y la caridad y que se ve reflejada en el abuso, la violencia, el abandono y la explotación. Leyes que no se aplican: infantes trabajando en talleres de afiliación o convertidos en máquinas que sustituyen motores que sirven para que gire un carrusel donde lo paradójico es parte de esos giros y que se presenta a través de la sonrisa de una niña que monta un caballito y contraponerla con la sudorosa carita con el cansancio y el hartazgo a costas de un menor que es explotado y que al ver el vacío de su trabajo exige sus derechos: “¡Si no nos paga lo boicoteamos!”. Es la niñez perdida, la niñez pensando como adulto, que también nos denota lo que sucedería más adelante en el país entre los años de 1968 y 1975. Buñuel nos presenta un mundo donde –emulando a Sartre– el infierno son los otros. Esa destructividad que se proyecta hacia los otros y que hacen consciente Fanny Blanck y Marcelino Cerejerido:

Uno de los organismos que tiene el sujeto para resolver semejante situación es proyectar lo malo afuera de sí mismo. Surge entonces la fantasía de que si elimina al otro se elimina al mal. El concepto de pulsión de muerte se liga entonces con el de agresividad; los semejantes no parecen como posibles compañeros que pueden ser amados, sino que despiertan la tentación de agredirlos, martirizarlos, desposeerlos y explotarlos.⁵²³

El hombre como ausencia de sí mismo es reflejado en los personajes a través de esa destructividad donde los otros

523 Blanck, Fanny; Cerejerido, Marcelino, *La muerte y sus ventajas*, México, SEP/FCE, 1997, p. 99.

son el caudal de ese derrame de pútridas acciones que se presentan desde el inicio de la película al ver al “Cacarizo” ofreciendo cigarros o el abandono del “Ojitos” por su padre en la periferia de la ciudad o en la creencia del “Jaibo” como afirmación de que Julián lo delató y jamás pasa por su cabeza que sólo fue la consecuencia de sus actos, entre muchas acciones más que van engordando el filme hasta saturarlo y convertirlo en un bulto que se pierde entre la basura al final de la cinta.

Algunas de estas pulsiones podemos verlas descarnadas en la actitud del “Jaibo”, y otras casi imperceptibles como en la escena donde el “Cacarizo” les permite a Pedro, al “Ojitos” y a él pasar la noche en el establo y recomendarles que no vayan a tocar a los animales ni a hacer ruido y el “Jaibo” decirle a Pedro: “¡Mira no más, decir que no toquemos a los animales! Ora verás que bien nos va a caer la leche antes de acostarnos”. Estas palabras en su actitud nos están definiendo también su personalidad, mostrándonos el abuso, el mal agradecimiento, el oportunismo, el ingobernable ser que es. La omnipotencia inconsciente que se desata y transforma al hombre en un animal que se basa más en el instinto que en la razón:

El dolor enciende su rabia que lo hace que acometa con ferocidad. El astado no sale ileso del combate, y al iniciarse su depresión es nuevamente agredido por el castigo de las banderillas, que lo excitan sin causarle intenso dolor. Comienza entonces el desenlace de esa tragedia. La espada es ocultada bajo el trapo rojo y el toro establece una lucha a muerte en la que fatalmente perecerá. ¿Cuál será por lo tanto, la razón de este drama destructivo en el que lo único que se observa es la fuerza, el engaño y la muerte? Para el latino

el misterio radica en la idea de la omnipotencia.⁵²⁴

Esa omnipotencia que en el fondo es la nadería de su ser convierte a quien la padece en un ser neurótico inundado de paranoia. En una maraña de oscuras emociones que sólo logra crear demonios en la cabeza y que transforma en infiernos que se van desplazando sobre los demás. Infiernos que edifican dudas sobre los otros y que inyectan violencia a quien habita ese lugar. Creencias en las supuestas y oscuras intenciones de los demás sobre ellos por envidia, codicia u otras razones, las cuales siempre tienen relación con su omnipotencia.

Conclusión

El hombre ha creado un lenguaje a través de las ideologías y éstas transforman una realidad aparente donde la teoría se impone a la práctica y consiente la existencia de disparidad del *modus vivendi* en las sociedades. México no es la excepción.

Transcurrimos en una memoria a corto plazo que no nos permite mirar la destrucción del pasado para construir un presente y estructurar un futuro. En una sociedad donde las ideologías sólo son imágenes y palabras no cabe lo conciso, lo concreto.

Nos abandonamos unos a otros y no nos atrevemos a entrar al ruedo de la realidad de nuestra sociedad, donde la miseria, el hambre y la violencia son el pan nuestro de

524 Guarnier, Enrique, *Tauromaquia: teoría y técnica taurina*, México, INBA/SEP, 1987, p. 143.

cada día. Preferimos observar las faenas de otros desde la tribuna:

No cabe la menor duda de que el lidiador es un rebelde social y que en su decisión de alcanzar el triunfo y el dinero, la pobreza es un paso indispensable. Sin embargo, otros factores deben tomarse en cuenta. La afición es uno de ellos, pero no el único, puesto que el individuo al que le gustan los festejos taurinos compra una localidad y asiste a ellos, no actuando, sino como público.⁵²⁵

Buñuel al incluir el final de la cinta y desplazar el *alternativo*, lo hace con la intención de colocarnos frente a la realidad cruda y descarnada de nuestra ciudad para enfrentarnos a nosotros mismos con nuestros mitos y ritos. El final, realizado como una opción, sería justificar al mismo sistema que critica. Lo más ideal es el final usado comúnmente para que sea algo real, algo que se vive todos los días en la ciudad de México, siempre cambiante, siempre la misma y sólo hacer visible lo que ya sabemos. Luis Buñuel al culminar la cinta con la muerte de Pedro en manos del “Jaibo” lo que nos desea comunicar es aquello que en realidad son *Los olvidados*: “Un arrojarse hacia la muerte de un nadie para a través de la misma muerte confirmarse como una nada”.

Referencias bibliográficas

- Aboites Aguilar, Luis, *Nueva historia mínima de México*, México, SEP/COLMEX, 2004.

525 Guarner, Enrique, op. cit., p. 144.

- Blanck, Fanny; Cerejerido, Marcelino, *La muerte y sus ventajas*, México, SEP/FCE.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Obras completas, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1955.
- Gaytán, Javier, *Jauría*, Colección las cenizas del quemado, Versodes-tierro, México, 2009.
- Guarnier, Enrique, *Tauromaquia: teoría y técnica taurina*, México, IN-BA/SEP, 1987.
- López, Nacho, *Yo, el ciudadano*, México, FCE, 1984.
- Medina, Hugo, *La soledad y el poder*, México, Instituto de Cultura de Sonora, México, 2010.

Referencias de apoyo virtual

- Figueroa, Fernando, “Buñuel fue un profeta”, *El Universal*: <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/101866.html> (consultado el 5 de agosto de 2012).
- Madrigal, Alejandro, “Los olvidados de Luis Buñuel”, Periódico *Milenio*: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9090714> (consultado el 5 de agosto de 2012).
- Márquez F., Carlos. *El árbol olvidado*, documental que refleja la problemática de *Los olvidados* de Luis Buñuel, *La jornada de Michoacán*: <http://archivo.lajornadamichoacan.com.mx/2009/02/21/index.php?seccion=politica&article=009n1pol> (consultado el 3 de agosto de 2012).

Referencias fotográficas

- Museo Nacional de Arte.
- Parcelas del cine: <http://parcelasdecine.blogspot.mx/2011/01/bunuelianos- los-olvidados-1950.html> (consultado el 2 de agosto de 2012).
- El críticón: <http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article960.html> (consultado el 5 agosto de 2012).

Referencias hemerográficas

- Biblioteca Museo Nacional de Arte (MUNAL).

Jonacatepec en el cine: un estudio de caso en el estado de Morelos

Eduardo Espinosa Campos

Introducción

● ¿Qué aportaría la presente ponencia que se ocupa del proyecto local “Jonacatepec en el cine” a la historia general del cine en México? ¿Por qué Jonacatepec?

En primer lugar, porque soy oriundo de esta población; en segundo, porque mi pueblo fue elegido –como otros pueblos y ciudades del estado de Morelos– por productores, directores y cinefotógrafos de reconocida trayectoria y ganado prestigio, para filmar escenas de diversas películas; y tercero, porque además me tocó ser testigo del rodaje de escenas de algunas películas, experiencia de donde deriva mi interés inicial por el cine. El planteamiento de estos motivos, desde hace varios años, se tornaron en la pauta para iniciar la investigación al respecto.

El proyecto fue más allá de una intención de exaltar el nombre de la población, pues forma parte de un proyecto mucho más amplio que tiene como objetivo primordial la recuperación de su memoria histórica y de su municipio, que permita a sus habitantes tomar mayor conciencia de la importancia de los acontecimientos que vivió en el pa-

sado, así como de su patrimonio arquitectónico, cultural y natural, con el fin de alentar su protección y, por qué no, la recuperación de lo perdido.⁵²⁶ Y tomé la decisión de iniciar con el aspecto de su historia relacionada con el rodaje de películas por lo significa para un gran número de personas, además del sentido testimonial de las imágenes (fijas y en movimiento) que muestran al Jonacatepec de otros tiempos y que pudieran propiciar un más efectivo sentido de identidad entre la población, en el reconocimiento de sus calles, sus construcciones y las personas que participaron como “extras”, como efectivamente sucedió.

526 Quiero dejar constancia de la colaboración en esta investigación, de Alicia Cacique Bahena, Aleida Peralta Barranco, Víctor Manuel Rodríguez Vique, Rafael Rodríguez Rivero y María del Rosario García Barrera; así como el apoyo de Ismael Ariza Rosas, presidente municipal, y de Gabriel Infante, secretario general, quien fue el impulsor inicial del proyecto.



Rodaje en Jonacatepec, Morelos, de *Nazarín* (1958) dirigida por Luis Buñuel. Fotografía: Manuel Álvarez Bravo. Imagen visual del proyecto “Jonacatepec en el cine” (Fondo División Fílmica. Colección Fundación Televisa).

El proyecto “Jonacatepec en el cine”, patrocinado por el Ayuntamiento de Jonacatepec y el Instituto de Cultura de Morelos –realizado de noviembre de 2010 a marzo de 2011– se conformó de tres productos: un ciclo de películas, una exposición y la publicación de un libro⁵²⁷ (Ilustración 1). Para llevarlo a cabo se contó con el valioso apoyo de diversas instituciones: Filmoteca de la UNAM, Cineteca Nacional, Instituto Mexicano de Cinematografía

527 La imagen visual del proyecto es una fotografía de la autoría de Manuel Álvarez Bravo, proporcionada por la Fundación Televisa, A.C., en la que se ve al equipo de filmación en un momento del rodaje de *Nazarín*, en Jonacatepec, encabezado por Luis Buñuel. La referencia de la imagen fue una aportación de Eduardo de la Vega Alfaro.

(IMCINE), Sección de Técnicos y Manuales del STPC de la RM, Televisa y Fundación Televisa A.C., PTI Films S.A. de C.V., CIMA Films, Producciones Galubi, S.A., Películas y Videos Internacionales y Cinema Inc., S.A. de C.V.

El municipio de Jonacatepec tiene, entre otros sitios de interés histórico, un ex convento agustino con una capilla abierta del siglo XVI, un templo anexo del siglo XVII, vestigios arquitectónicos de una destiladora de aguardiente (ahora en abandono y olvido) de la época colonial, la fachada de un panteón de estilo neoclásico que data del siglo XIX, edificaciones de la estación de tren Pastor, de la época del porfiriato, en la población de Tetelilla, perteneciente a su municipio; dos plazas principales y varias casas antiguas de arquitectura del siglo XIX y principios del siglo XX, con altas fachadas, balcones semicirculares de reja forjada y calles empedradas, en el centro de la población, ahora ya casi inadvertidas, pero que probablemente formaron parte de los motivos de su elección para rodar escenas de varias películas, entre las que se encuentran: *Nazarín* de Luis Buñuel; *Pueblito* de Emilio Fernández; *El fugitivo*, *El corrido de El hijo desobediente* y *Cinco en la cárcel* de Emilio Gómez Muriel; *El caballo bayo*, *Caballo prieto azabache*, *Lauro Puñales* y *Lucio Vázquez* de la mancuerna de René Cardona y Tito Novaro; *Major Dundee* de Sam Peckinpah; *La soldadera* de José Bolaños; *Los amores de Juan Charrasqueado* de Miguel M. Delgado; *La trinchera* de Carlos Enrique Taboada; *El quelite* de Jorge Fons; *El hombre* de Raúl de Anda; *A paso de cojo* de Luis Alcoriza; *Emiliano Zapata* de Felipe Cazals; *El héroe desconocido* de Julián Pastor; *El otro* de Arturo Ripstein; y *Revenge* de Tony Scott.

Cabe la posibilidad de que Jonacatepec debió ser elegido como lugar de locaciones por la recomendación específica de personas vinculadas con el cine. El actor y di-

rector de cine Julián Pastor me comentó, en una entrevista personal, que él llegó a Jonacatepec para filmar *El héroe desconocido* (1981) por sugerencia del señor Antonio Rodríguez, quien era gerente de producción.⁵²⁸ Esta referencia se confirma por el hecho de que el mismo Antonio Rodríguez fue gerente de producción, tres años después, de la película *El otro* de Arturo Ripstein, también con escenas filmadas en Jonacatepec. A este respecto, una fuente hemerográfica menciona al camarógrafo y fotógrafo Rosalío (Chalío) Solano Quintanar, quien declaró a su entrevistador que por su insistencia se habían filmado varias películas en el estado de Morelos.⁵²⁹ Otra explicación probable es que algunos directores decidieron recorrer los mismos lugares del afamado director Luis Buñuel, como explicaremos más adelante.

En el ensayo incluido en el libro *Jonacatepec en el cine* no tuve el propósito hacer una descripción detallada de las tramas de cada una de las películas, pues ya existe la importante *Historia documental del cine mexicano* (1969) de Emilio García Riera; sino que me concentré en destacar algunas características del rodaje, identificar lugares, no sólo de Jonacatepec, sino también de otras poblaciones del estado de Morelos; además de explicar cómo y por qué la población sirvió de escenario para el rodaje de diversas escenas.

La bibliografía respecto del cine realizado en Jonacatepec es nula. No hemos encontrado, hasta ahora, documentos específicos, sino referencias de escasos títulos en artículos que se encuentran en la web y notas de periódicos.

528 Espinosa Campos, Eduardo, “A propósito de la película *El héroe desconocido*: Entrevista con Julián Pastor/I”, *La Jornada Morelos*, 27 de febrero de 2011, p. 9.

529 Benabib, Rafael, “Rosalío Solano, camarógrafo y fotógrafo de cine”, *Diario de Morelos*, Cuernavaca, 19 de marzo de 2009.

cos; mientras que en el archivo de la Comisión Estatal de Cine,⁵³⁰ de Morelos, sólo ubicamos algunos documentos con referencias a películas a partir de 1984. En lo que corresponde al archivo municipal de Jonacatepec no pudimos realizar ninguna investigación por no estar en condiciones de consulta.

De los resultados de la investigación

Ahora sabemos –gracias a la excelente exposición “Buñuel entre dos mundos” que organizó la Filmoteca Española y que tuvimos oportunidad de conocer en el Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México, a fines del 2008– que Luis Buñuel tomaba personalmente y de manera anticipada fotografías de los lugares que le interesaban para rodar posteriormente escenas de sus películas. Pero resulta que hay un error del propio Buñuel, quien anotó “Jonacatepec”, con su puño y letra en el reverso de la fotografía de una calle donde se aprecia una construcción de dos niveles, con ventanas,⁵³¹ que no corresponde a Jonacatepec sino a la población de Yautepec, también en el estado de Morelos; y ese mismo error fue repetido –sin saberlo– por Elena Cervera, la curadora de la muestra y transmitido a Berenice González Durán para el artículo “Los ojos de Buñuel en México (Imágenes inéditas)”, publicado en el Suplemento *Día siete* del periódico mexicano *El Universal*, donde González Durán escribió:

530 En resguardo del Instituto Estatal de Documentación de Morelos (IEDM), en Cuernavaca, Morelos.

531 Cervera, Elena y Javier Espada, “Buñuel entre dos mundos”, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Filmoteca Española y Gobierno de España, 2008, p. 257. Lamentablemente este catálogo no tuvo distribución comercial en México, lo que nos privó de tener un ejemplar.

Otro detalle que destaca la curadora es que en muchas ocasiones un mismo escenario servía de inspiración para varias películas, como el caso de algunas locaciones de Acapulco en donde se filmaron tanto *Los ambiciosos* (1959) como *El río y la muerte* (1954). A veces estos detalles no eran tan claros por el paso del tiempo entre una cinta y otra, pero las fotografías de Buñuel ayudan a confirmar estas pistas. Por ejemplo la calle donde vive el viejo de *El río y la muerte* es igual que la que aparece en la escena en la que Nazarín pide limosna: una calle de Jonacatepec, Morelos, vista desde otro encuadre y, aunque seis años separan ambos rodajes, el aspecto sigue siendo muy semejante.⁵³²

Esta última referencia, como dije anteriormente, es equivocada, pero nos da pie para destacar un aspecto sobresaliente relacionado con el trabajo de edición de Luis Buñuel, apoyado por Carlos Savage, para su película *Nazarín* (1958). En la secuencia referida al final de la cita vemos a Beatriz (Marga López), quien camina distraída por una calle y escucha la voz del Padre Nazario en el momento que él pide una limosna. Al reconocerlo corre tras él (Ilustración 2). Lo alcanza apenas unos metros adelante y comienzan a platicar (Ilustración 3). Esta secuencia está “armada” a partir del rodaje realizado en dos poblaciones diferentes del estado de Morelos: Atlatlahucan y Jonacatepec, respectivamente, distantes una de otra a casi 39 kilómetros, cuando en la película transcurren tan solo 22

532 www.diasiete.com/xml/pdf/414/13BUNUEL.pdf Por cierto, y dicho sea de paso, pude identificar que *El río y la muerte* fue rodada también en Yautepec, Morelos, ya que en una parte de la película aparece una comparsa de Chinelos, danza originaria de este estado, que participa en una ceremonia dentro del atrio de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, donde aparecen también danzando algunas mujeres y una de ellas porta un estandarte con la frase: “Viva la nueva Aurora. Yautepec”.

segundos. Esto es un ejemplo de la “magia” que se puede lograr cuando hay un excelente trabajo de edición.



Marga López y Francisco Rabal en *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel. Atlatlahucan, Morelos (Filmoteca de la UNAM).



Marga López y Francisco Rabal, en *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel. Jonacatepec, Morelos (Filmoteca de la UNAM).

Otro aspecto que por lo general se deja de lado cuando vemos películas es la complicación del rodaje que puede haber detrás de cámaras y que, como sabemos, es evidente por la frecuente repetición de una misma escena –por decisión del director– para poder elegir la más adecuada al momento de hacer la edición. En esos casos se pueden controlar las actuaciones y el desarrollo de las escenas, pero no el transcurso del tiempo. De allí que lleguemos a ver, en algunas películas, una misma escena que se desarrolla a la luz del día, con momentos que la muestran con la luz del atardecer. Por eso, a veces, amanece y anochece; y amanece y vuelve a anochecer dentro de una misma escena, ante nuestra mirada atónita. Ahora bien, en el caso de directores experimentados como Luis Buñuel, esto pasa casi inadvertido, como en *Nazarín*, película de impecable factura, donde Buñuel debió enfrentar esta circunstancia, pero que gracias a un excelente trabajo de edición, salvó exitosamente. Tenemos el caso de la escena donde el enano Ujo, después de haber sido descolgado de un árbol, encuentra a Andara, con quien sostiene una plática, sentados sobre el rodete de una fuente (Plaza Colón del Barrio de Veracruz, en Jonacatepec), y al poco rato los vemos despedirse. En la secuencia –de casi dos minutos– se puede ver de manera casi imperceptible, el transcurso del tiempo, quizá de horas, y que podemos comprobar por la luz del sol proyectada sobre el muro de una casa. Otro ejemplo que da cuenta de las complicaciones de la edición es el caso de corte de una escena en *Los amores de Juan Charrasqueado* (1967) de Miguel M. Delgado, donde aparece momentáneamente el claquetista.⁵³³

533 Carlos Ramírez, encargado del retoque de imágenes para el libro, fue quien se percató de este detalle.

En cuanto a la dificultad para identificar las locaciones, la mayoría de las veces se debe a la omisión de esos datos en los créditos y agradecimientos de las películas. De hecho en ninguna de las 15 cintas que integraron nuestro proyecto se hace referencia a ninguna población. Respecto de los lugares donde se filmó *Nazarín*, el mismo Buñuel sólo escribió en sus memorias, *Mi último suspiro*, que había sido “rodada [...] en México y en varios bellísimos pueblos de la región de Cuautla”,⁵³⁴ sin mencionar sus nombres. Por su parte, Emilio García Riera había registrado en su *Historia documental del cine mexicano* que *Nazarín* fue filmada en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal. Ahora –y gracias al registro fotográfico de Buñuel, incluido en la exposición “Buñuel entre dos mundos”– podemos corroborar que la parte inicial de *Nazarín* fue filmada en una vecindad de la ciudad de México, probablemente ubicada en la calle de Mesón de los Héroes, y que la parte en que el Padre Nazario se decide a recorrer los caminos corresponde a varias poblaciones de Morelos: Atlatlahucan, Yecapixtla, Oaxtepec, Tlayacapan y Jonacatepec, cuyos pobladores guardan memoria de esta película, según pudimos comprobar por entrevistas personales. Por nuestra parte, y como resultado de nuestra investigación, hemos agregado los nombres de otras poblaciones de Morelos no mencionadas antes: Tetelcingo y el entonces camino de terracería que comunica Amayuca con Huazulco, donde se filmó la escena final de *Nazarín*.

El análisis de las películas filmadas en Jonacatepec también permitió identificar maneras particulares de trabajar de algunos directores. Por ejemplo Emilio Gómez

534 Buñuel, Luis, *Mi último suspiro (memorias)*, México, Plaza & Janes, 1982, p. 210.

Muriel usó como referencia visual para su película *El fugitivo*, de 1964, algunos emplazamientos de cámara usados seis años antes por Luis Buñuel en *Nazarín*. Uno es en la fuente que se encuentra en el Barrio de Veracruz de Jonacatepec, antes citada (Ilustraciones 4 y 5); otro es la plaza principal de Tlayacapan, que tiene como fondo los portales del actual Museo de la Cerería. Tampoco descartamos la posibilidad de que la escena de Lilia Prado semi-hincada frente al sacerdote, en *Pueblito* (1961) de Emilio Fernández, tenga como referente la imagen de Beatriz (Marga López) frente al padre Nazario, en *Nazarín*. Sobre todo si pensamos en la amplia difusión que la película *Nazarín* tuvo a través de carteles publicitarios después de haber obtenido el Gran Premio Internacional Cannes en 1959, un año después de su realización.



Jesús Fernández es colgado de un árbol en *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel. Jonacatepec, Morelos (Filmoteca de la UNAM).



Luis Aguilar y Amparo Rivelles en *El fugitivo* (1964) de Emilio Gómez Muriel. Jonacatepec, Morelos. (Filmoteca de la UNAM).

Del mismo modo, identificamos un “homenaje” de Luis Alcoriza a Luis Buñuel al agrupar a los inválidos de su película *A paso de cojo*, de 1978, de manera semejante a como lo había hecho Buñuel en *La edad de oro*, en 1930. Este homenaje es comprensible por la estrecha relación profesional y de amistad entre ambos directores en la elaboración de argumentos y guiones de ocho películas. De igual manera detectamos la repetición quizá inconsciente de una imagen del propio Luis Buñuel en *Nazarín*, donde el padre Nazario platica con un ladrón, después de haber sido apaleado por otro reo, con respecto de *La edad de oro*, en donde los bandidos heridos toman un descanso.

Cabe aclarar que no todas las escenas de las películas incluidas en este proyecto se filmaron dentro de la población de Jonacatepec, sino que algunas veces el equipo de rodaje se quedó en las afueras del pueblo. Jonacatepec es también sus paisajes y sus alrededores, que son perfectamente identificables por los pobladores, por sus montañas y cerros. Así tenemos que las películas *Lucio Vázquez* y

Lauro Puñales (ambas de 1966), de René Cardona y Tito Novaro fueron filmadas de manera simultánea, como dejó constancia García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*.

En lo que corresponde a Jonacatepec los finales de ambas películas, con temas relacionados con la Revolución Mexicana, fueron filmados en la zona conocida como Los Cerritos; y mediante la comparación de fotogramas podemos comprobar que se utilizó el mismo emplazamiento y encuadre de la cámara para ambas películas. En una vemos a cuatro personas que cargan el féretro con el cuerpo de Lucio Vázquez, precedidos por un cortejo fúnebre de campesinos en larga columna, camino al cementerio. En la otra vemos a Emiliano Zapata, montado a caballo, precedido por otra larga columna de combatientes a caballo. Cambian los personajes, cambian las circunstancias, pero el lugar y el desarrollo de las escenas son los mismos. Tal vez los directores gritaron: “¡Acción!”, para que se desarrollara una escena con determinados personajes y actores; y después: “Háganse a un lado y que se pongan los otros”.

A propósito de la Revolución Mexicana, es preciso hacer dos comentarios: el sur y oriente del estado de Morelos fue un lugar de enfrentamientos durante la lucha armada iniciada en 1910, por lo que el haber elegido locaciones en estas zonas no es casual. Así tenemos que en la película *La trinchera* (1968) se representan episodios semejantes a acontecimientos reales que sucedieron en Jonacatepec, aunque no se trate de citas históricas, como la escena del soldado parapetado en la parte alta de un edificio, que es la fachada poniente del ex convento de San Agustín. En efecto, el edificio conserva hasta la fecha, impactos de balas por enfrentamientos durante la Revolu-

ción.⁵³⁵ Por otro lado, tenemos el enfrentamiento entre federales, resguardados tras una trinchera –que da título a la película–, contra un grupo de zapatistas. Varias fuentes históricas dan cuenta del enfrentamiento entre carrancistas y zapatistas en los accesos de calles principales de Jonacatepec. Dice una fuente: “El Gral. Zapata y su partida se movieron rápidamente, y el 13 [de octubre de 1912] en la tarde su vanguardia compuesta de unos cien hombres al mando del jefe Felipe Neri, atacó a la población de Jonacatepec”.⁵³⁶

Ahora bien, al investigar sobre la película *Pueblito*, nos enteramos de dos datos relevantes que hubo detrás del rodaje, que ahora damos a conocer. La película fue filmada casi en su totalidad en la población de Tlayecac y una parte pequeña en Jonacatepec, que corresponde a la escena musicalizada con la canción “La mesera”, en la que el director Emilio Fernández hace un cameo y cuyo personaje como “Coronel” da una nalgada a Margarita (Lilia Prado), quien trabaja “en una fonda chiquita”, y a quien después vemos, por recomendación de un sacerdote, que acude a un escribano para que le escriba una carta para pedirle a su marido que le permita volver a su lado. La trama de la película –entreverada por historias de amor, deseos, celos, envidias y rivalidades– gira en torno de una maestra que se empeña en construir una escuela digna para los niños de una población rural casi en el abandono. Al final de la historia, y tras fuertes tropiezos, la

535 Por cierto, en la parte inferior del fotograma de la película se alcanzan a distinguir la cama de cajas vacías sobre las que se arrojó el actor para hacer verosímil la escena, así como parte de una cámara y su operador.

536 López, González, Valentín et al, *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución Mexicana*, tomo IV, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), 1991, p. 433.

maestra logra su propósito de construir la escuela. Pues bien, resulta que en la vida real, los productores de la película, como agradecimiento a la población de Tlayecac por permitirles filmar en ese lugar, apoyaron la construcción de una primaria, misma que aparece en la película.⁵³⁷

En cambio, para Jonacatepec, y por propuesta del presidente municipal, los productores organizaron un espectáculo donde participaron María Elena Marqués y Lilia Prado, para recabar fondos en beneficio de la población. De esto queda testimonio en unas fotografías, en las que también vemos al propio director Emilio Fernández, vestido de traje, y al actor Domingo Soler⁵³⁸ (Ilustraciones 6 y 7).



María Elena Marqués canta acompañada de un mariachi. Cine Auditorium de Jonacatepec, Morelos (cortesía de Esther y Delia Barranco Arcos).

537 Esta escuela aún se mantiene en pie y funciona como un jardín de niños. Agradezco la información de Jaime Martínez Campos y Raúl Campos, originarios de Tlayecac.

538 Agradezco a Nidia Cerezo la información proporcionada; y a las hermanas Esther y Delia Barranco Arcos el préstamo de las fotografías, así como su autorización para publicarlas.



Emilio Fernández dirige unas palabras al público. Cine Auditorium de Jonacatepec, Morelos (cortesía de Esther y Delia Barranco Arcos).

El norte y la frontera norte de México también están en el estado de Morelos

Otra particularidad que hemos confirmado es la elección frecuente de productores y directores de lugares del estado de Morelos para representar la zona norte del país. Es el caso del Valle de Amilpas, en el oriente del estado, que por su ambiente de cierta aridez, con huizaches, cactus, pitayos y la presencia imponente de las peñas de Jantetelco y de Chalcatzingo sirvieron muy bien para representar el paisaje del norte. Así lo vemos, entre otras, en películas como *Major Dundee* (1964); *El hombre*, de 1975 (Ilustraciones 8 y 9) y en *Por mis pistolas* (1968), esta última protagonizada por Mario Moreno *Cantinflas*, en la que también se recurrió al paisaje de cadena de montañas de Tepoztlán y Tlayacapan. Por esto he dicho que a Francisco Villa lo

mataron en Jonacatepec, enfrente de mi casa, y que además fui uno de los testigos, pues en la película *Caballo prieto azabache* (1965), cuya filmación me tocó presenciar, se representó el asesinato de Villa, que en realidad sucedió en Hidalgo del Parral, Chihuahua.



Cabalgata de militares a los pies de las montañas de Chalcatzingo, Morelos, en *Major Dundee* (1964) de Sam Peckinpah.



Rodolfo de Anda en *El hombre* (1975) de Raúl de Anda Jr. Al fondo la montaña de Chalcatzingo, Morelos (Cinema Inc.).

Por otra parte habría que decir que las locaciones de Jonacatepec eran respetadas prácticamente sin alterar la vida cotidiana de sus habitantes. Tenemos el caso de las películas *El fugitivo* y *El corrido de El hijo desobediente* (1967), ambas de Emilio Gómez Muriel, en las que el director respetó la presencia de don Lucas, uno de los peluqueros del pueblo, quien tenía la costumbre de esperar a sus clientes sentado en una banca en el quicio de su peluquería. Lo mismo puede decirse de los hombres y mujeres que participaron como extras en *El fugitivo* y *El héroe desconocido* donde aparecen vestidos con su ropa de todos los días.

La contribución de pobladores al proyecto

Como parte de los efectos de este proyecto podemos mencionar el sentido de identificación que se generó entre los habitantes de Jonacatepec, más allá de quienes participaron como extras, sino incluso por el recuerdo que conservan otros de la participación de algún familiar en alguna película, o porque aparece su casa o la calle donde vivieron o aún viven.

Otra aportación relevante para el proyecto ha sido el que diferentes personas nos han proporcionado nombres de otras películas. Debo decir que originalmente partí de una lista de nueve películas, pero ésta se fue ampliando en el curso de la investigación hasta llegar a 15. Inclusive, durante el transcurso de las proyecciones del ciclo de cine y la exposición, algunas otras personas nos proporcionaron datos sobre otros títulos de películas, al grado que hemos podido registrar, hasta el momento, un total de 20, y aún nos restan otros títulos por confirmar.

Pormenores acerca del ciclo de cine

La diversidad de las películas filmadas en Jonacatepec me permitió estructurar el ciclo en función de sus temáticas, con el fin de facilitar el conocimiento de las mismas por su género y manera de abordarlo; a saber: cine y literatura; Revolución Mexicana; historias de vaqueros (*western* a la mexicana); y dos casos específicos, uno sobre la educación rural y otro sobre el conflicto religioso de los cristeros. Cada proyección –que tuvo lugar los días domingos– estaba precedida de la lectura de un texto donde personalmente informaba de aspectos que a mi juicio consideraba relevantes para el público asistente.

Las proyecciones de las películas se realizaron al aire libre, y sin costo alguno, en tres espacios diferentes: la explanada y la plaza principal de Jonacatepec, ubicadas en el centro de la población, así como en el atrio del ex convento de San Agustín. Los lugares fueron elegidos porque en ellos se filmaron escenas de algunas películas y la intención fue confrontar a la población con el pasado de Jonacatepec registrado en estas filmaciones; situación que provocó, en muchos casos, un gran impacto al reconocer la alteración y pérdida de la belleza de la imagen urbana de antaño. A partir de la mitad del ciclo, pudimos realizar las proyecciones en lo que fue la sala del Cine Auditorium, gracias a la generosidad de la señora Fanny, descendiente de don Rubén Velázquez, el dueño original del cine. Don Rubén, hasta donde hemos podido indagar, mantuvo su sala de cine desde mediados de los años 40, y a su muerte –en los años 80– su hijo, del mismo nombre, continuó con las proyecciones hasta mediados los años 90, cuando éste falleció. Lo que es digno de mencionar es que don Rubén llevó el cine a otras poblaciones de Morelos: Amayuca, Atotonilco, Tepalcingo, Axochiapan, Tetelilla,

Tenango, Marcelino Rodríguez (San Ignacio), Atlatlahuaya y Chiautla. En algunos lugares contaba con salas de proyección sencillas, en otros rentaba terrenos baldíos donde extendía una manta blanca que le servía de pantalla.⁵³⁹ Esto da cuenta de la labor de un exhibidor de cine en una parte de la región oriente del estado de Morelos.

Por otro lado y para nuestra sorpresa nos enteramos que desde los años 20, el señor Pedro Leovigildo Molina Sánchez –originario del estado de Puebla– avecindado en Jonacatepec a raíz de su casamiento, y de ocupación boticario, construyó en el interior de su propia casa, un pequeño salón –de unos 15 por 20 metros– donde proyectaba cine mudo.⁵⁴⁰

La respuesta de los pobladores ante el ciclo de cine también nos ayudó a corroborar que en Jonacatepec hay una tradición y gusto por asistir al cine, pues durante casi siete décadas –considerando la etapa del cine silente– fue la única actividad dominical recreativa para la población, con una maratón de tres películas diferentes, y ocasionalmente una proyección los días jueves. Sin duda el Cine Auditórium dejó huella en la vida de los habitantes de Jonacatepec, y las películas *Pueblito* y *El fugitivo*, sin proponérselo, registraron dos etapas distintas de este cine. En una escena de la primera (Ilustración 10) se alcanza a ver, junto a los portales, un exhibidor de madera de dos planos inclinados en el que don Rubén colocaba los *Lobby Cards* (carteles de fotomontajes) de las películas que iba a proyectar. En la segunda se alcanza a ver el rótulo pintado sobre el muro de los portales del cine (Ilustración 11).

539 Agradezco a don Faustino Cerero, proyccionista del Cine Auditórium, que nos haya compartido esta información.

540 Agradezco la información de Carmen Molina Blanco, nieta de don Leovigildo, quien fue probablemente el primer exhibidor de cine en esta población.

En el ciclo de cine se contó con una asistencia promedio de 600 personas por proyección, contando a los vendedores de hamburguesas, palomitas, tamales y atoles que se daban cita puntualmente; y el día de la clausura contamos con cerca de mil asistentes que acudieron a presentar *El héroe desconocido*, película filmada casi en su totalidad en Jonacatepec.⁵⁴¹



Guillermo S. Cancino y Lilia Prado en *Pueblito* (1961) de Emilio Fernández (Filmoteca de la UNAM).

541 La proyección de las películas estuvo a cargo del invaluable equipo técnico y material de “La Carreta Cine Móvil”, conformado por Rafael Montoya Romanis, José Luis González y su coordinador, Ricardo del Conde; proyecto que depende de Miguel Ángel Mendoza, director del Cine Morelos del Instituto de Cultura de Morelos.



Manuel Vergara *Manver* en *El fugitivo* (1964) de Emilio Gómez Muriel. Al fondo los portales del Cine Auditórium (Filmoteca de la UNAM).

Sobre la exposición fotográfica y de video

La exposición fotográfica –conformada por 22 piezas: fotos fijas (*stills*), fotogramas, *Lobby cards* y carteles, acompañada por un video con fragmentos de películas– se montó en la sala de exposiciones de la Casa de la Cultura de Jonacatepec y se mantuvo durante tres meses, en los cuales se recibieron visitantes locales y de otras poblaciones.⁵⁴² Posiblemente parte de su buena aceptación se debió a que realizamos una amplia difusión local, además de que contamos con apoyo de los medios de comunicación impresos, entre los que destacan *La Jornada Morelos* y *El Diario de Morelos*, así como de estaciones de radio y televisión estatales.

542 El responsable de la museografía fue Luis Jiménez, también del Instituto de Cultura de Morelos.

Sobre el libro

La tercera parte del proyecto es la publicación de un libro que constituye parte de su memoria documental, dado el carácter efímero del ciclo de cine y de la exposición. En éste se reproducen 54 imágenes de 15 películas, la mayor parte inéditas y otras parcialmente conocidas. En ellas se refleja la mirada de los directores, pero también de los cinefotógrafos, como Gabriel Figueroa, Agustín Jiménez y Alex Phillips, padre e hijo, y del responsable de la fotografía fija en *Nazarín*, don Manuel Álvarez Bravo.⁵⁴³

De todo lo aquí expuesto puedo concluir que los estudios regionales permiten recuperar parte de la memoria colectiva de los habitantes de las ciudades y de los pueblos, a través de testimonios de los pobladores que participaron como extras o que fueron testigos del rodaje de películas, o bien que conservan información y documentos relacionados con las películas y con ello poder hacer ciertas precisiones en aspectos que puedan enriquecer la historia del cine.

En lo que a nosotros toca quedan algunos pendientes por realizar, derivados de este proyecto, pero esto es parte de otra historia.

543 El libro se imprimió hasta principios de 2012 y se presentó en el Cine Lido de la Cineteca Nacional en la ciudad de México, en el Cine Morelos de Cuernavaca, y en el Auditorio Municipal de Jonacatepec, los días 6, 9 y 10 de agosto, respectivamente. En cada una de ellas, además de las autoridades del Instituto de Cultura de Morelos y del Ayuntamiento de Jonacatepec, participaron los especialistas en cine Eduardo de la Vega Alfaro, Raúl Miranda, Ángel Miquel, Fernando Osorio, Berenice Fregoso y Manuel Tenorio.

Referencias bibliográficas

- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro (memorias)*, México, Plaza & Janes, 1982, p. 210.
- López, González, Valentín et al, *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución Mexicana*, Tomo IV, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), 1991, p. 433.

Referencias en revistas electrónicas

- www.diasiete.com/xml/pdf/414/13BUNUEL.pdf

Referencias hemerográficas

- Espinosa Campos, Eduardo, “A propósito de la película *El héroe desconocido*: Entrevista con Julián Pastor/I”, *La Jornada Morelos*, 27 de febrero de 2011, p. 9.
- Benabib, Rafael, “Rosalío Solano, camarógrafo y fotógrafo de cine”, *Diario de Morelos*, Cuernavaca, 19 de marzo del 2009.

Coordinadores del libro

Lucila Hinojosa Córdoba

Doctora en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de La Habana, Cuba. Licenciatura y Maestría en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) Nivel 1, desde el 2006. Profesora e investigadora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL. Cuenta entre sus publicaciones con varios libros, capítulos de libro y artículos en revistas arbitradas e indizadas, entre ellos: *El cine mexicano. De lo global a lo local* (2003) y *El cine mexicano. Identidades culturales y nacionales* (2007), publicados por Trillas; *Comunicación, medios y crisis económica* (coordinado con Gabriel Sosa Plata) (2010), publicado por la BUAP/AMIC; *Tecnologías de Información y Comunicación Social hacia la Sociedad del Conocimiento*, (2011), publicado por la UANL; *Educación, ciencia y cultura. Miradas introspectivas a las comunidades universitarias en México* (2012) y *Estudios de cultura, comunicación y tecnologías de información, Vol. V* (2012), publicados por Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Salamanca, España.

Eduardo de la Vega Alfaro

Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid; de 1978 a 1985 colaboró en la Filmoteca de la UNAM y en la Cineteca Nacional; entre 1986 y 2005 fue profesor e investigador en el Centro de Investigación y

Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, del que también llegó a ser coordinador. Actualmente está adscrito al Departamento de Sociología de la misma UdeG, donde imparte diversas cátedras de historia y sociología del cine a nivel de licenciatura y postgrado. Ha publicado crítica y ensayo sobre diversos aspectos cinematográficos en periódicos, revistas y libros editados en México y el extranjero e igualmente es autor o coautor de monografías acerca de la vida y obra de cineastas y actores mexicanos Coordina el proyecto colectivo *Historia de la Producción Cinematográfica Mexicana, 1977-2010*, secuela de la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera y ha llevado a cabo diversas tareas de difusión de la cultura cinematográfica, entre las que destacan la organización de las seis ediciones del Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional, y la asesoría y curaduría de varias exposiciones sobre historia y estética del cine mexicano.

Tania Ruiz Ojeda

Doctora en Historia por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha tomado cursos sobre historia del cine y análisis cinematográfico cine en la Universidad van Amsterdam, y en el Centre d'Investigacions Film i Historia de la Universitat de Barcelona, donde realizó una estancia de investigación. Ha publicado artículos especializados sobre historia del cine y fue la Coordinadora General del Sexto Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional, realizado en Morelia con el apoyo de la UMSNH.

Índice

Prólogo 9

Introducción..... 13

I. Producción, exhibición y recepción cinematográficas en las regiones de México

Los orígenes del espectáculo cinematográfico en Morelia y su reflejo en la prensa (1896-1911) 29
Claudia Minelli Campos Guzmán

Un acercamiento a la historia del cinematógrafo en la ciudad de Oaxaca de Juárez (1898-1930) 51
José Manuel Tenorio Salgado

Prensa, cine y poder en la última etapa de la dictadura porfirista: los reportajes de *El Diario* y el caso de *Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tehuantepec* (1907), de Salvador Toscano Barragán..... 83
Eduardo de la Vega Alfaro

Las salas de cine antes de los *palacios*. La exhibición cinematográfica en la ciudad de México hacia finales de los años veinte 123
Felipe Morales Leal

Guillermo Pérez Gavilán Mendarózqueta y los cines de barrio de la Ciudad de México 155
Rosario Vidal Bonifaz

Harry Wright y el Cinema Club de México 205
Magdalena Acosta Urquidi

El cine de las migraciones judías en México:
Una primera aproximación..... 251
Catherine Bloch Heschel

Cine transnacional y espectadores globales:
oferta y consumo del cine mexicano
en Monterrey 2001-2010..... 277
Lucila Hinojosa Córdova

El cine y los jóvenes en Tijuana:
una relación más allá de la sala cinematográfica 303
Mariana Marín Romero

II. Cine y regiones: representaciones filmicas de la Revolución Mexicana

El campo y los campesinos en los inicios del
cine mexicano 1896-1929 345
Ricardo Pérez Montfort

La Revolución Mexicana en el cine de los
años treinta del siglo XX..... 379
Alma Delia Zamorano Rojas

Intertextualidad en el discurso
fílmico de *El compadre Mendoza*
(Fernando de Fuentes, 1933) 411
Oralia Ramírez Sánchez

El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y “Los Niños de Morelia”: La versión oficial del exilio español en México durante el cardenismo 429

Tania Celina Ruiz Ojeda

El cine de la Revolución Mexicana y el Modo de Representación Institucional (MRI) en dos películas de Emilio Fernández:

Flor Silvestre y *Enamorada* 453

Noé Santos Jiménez

Una Revolución de todos: regionalismo y nacionalismo en el filme *Si Adelita se fuera con otro* (1948),

de Chano Urueta 491

Alicia Vargas Amésquita

Memoria, familia y región en el filme

El principio (1972) de Gonzalo Martínez Ortega 517

Mauricio Díaz Calderón y *María de los Ángeles Gallegos Ramírez*

III. Otras representaciones filmicas regionales

Los “harbanos” en el cine. *El baisano Jalil* y *El barchante Neguib*: los libaneses a través del imaginario cinematográfico y su realidad histórica en la ciudad de México de los años cuarenta..... 553

Evelia Reyes Díaz

Ambientes y atmósferas como analogía del habitante: la simbiosis en el cine mexicano de ambiente urbano (*Los olvidados*, 1950) 577

Obed González Moreno

Jonacatepec en el cine: un estudio de caso en el estado de Morelos.....	609
<i>Eduardo Espinosa Campos</i>	
Coordinadores del libro	633

El cine en las regiones de México, de Lucila Hinojosa Córdoba, Eduardo de la Vega Alfaro y Tania Ruiz Ojeda, terminó de imprimirse en agosto de 2013 en los talleres de Desarrollo Litográfico, S. A. de C. V. En su composición se utilizaron los tipos NewBskvll BT 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 48. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Armando de León Montaña. Formato interior y diseño de portada de Claudio Tamez.

