

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**LA VISIÓN DEL CAMPO MEXICANO EN LA
CINEMATOGRAFÍA NACIONAL EN EL SEXENIO
CARDENISTA (1934-1940)**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN: COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

P R E S E N T A:

EDGAR SANTOYO SAMPERIO

ASESOR: DR. HUGO LUIS SÁNCHEZ GUDIÑO

MEXICO, D.F. 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

Cuando hay rebelión en el país, los caudillos se multiplican (Proverbios 27:1).

En orden de aparición este trabajo está dedicado a José Trinidad Santoyo Vaca, quien al participar en la Revolución de 1910, contrajo matrimonio con María Gracia Fernández, su soldadera de lujo. ¡Dios!, mejores abuelos no pudiste darme, ella es la primera autora intelectual de este escrito al contarme a lo largo de toda mi infancia las proezas del abuelo que nunca conocí. Lamento no haber visto algunas películas con ella, para estimular su memoria.

Tampoco se hubiera materializado nada sin mis padres, Roberto Santoyo (finado) y Rosalía Samperio, por darme la vida y sustentar mis estudios, con el cual retribuyo sus esfuerzos. También ellos me dotaron de mis hermanos: Roberto y Lilia Angélica y sus hijos: Angélica, Roberto y Sakbé.

A José Benítez Muro, quien con su experiencia en los menesteres de la enseñanza delimitó a la perfección ideas que flotaban en el aire y me contactó con la filmoteca de la UNAM. Al personal ésta, por su paciencia y amabilidad cada vez que los visitaba para consultar un libro o películas.

A mis maestros: Guillermo Tenorio, Marco Julio Linares, Silvia Molina, Froylán López Narváez, Ana Goutman y en especial, el armando de esta tesis no sería posible sin la ayuda de Federico Dávalos Orozco, por aguantar tanto tiempo la dirección de un proyecto que por momentos

parecía nunca terminar; a quien un detalle le impidió el crédito merecido en todo esto.

Al profesor Hugo Gudiño, por su gentileza, sin su ayuda hubiera sido imposible darle curso legal a un paso tan importante como el que estoy dando,

A la memoria del Doctor Jaime Litvak King, un hombre práctico, sabio enemigo del protocolo pero apasionado por las humanidades por ser una vía para mejorar la interacción social y quien también me presionó para terminar este proyecto y desafortunadamente no pudo verlo finalizado; a la Doctora Guadalupe Salcedo; a Lucy y Anita del periódico Humanidades, por apoyarme con asesoría y respaldarme en todo momento.

Al personal de la biblioteca Juan Comas del IIA.

A la doctora Linda Manzanilla por presionarme como el mejor de los coaches y Martha Ochoa, porque su determinación motivó un segundo esfuerzo rotundo para por fin terminar; tal como lo había demandó al saber mis capacidades, apoyo invaluable para concluir esto.

Índice

Página:

Dedicatoria	1
Índice	3
Introducción	6

Capítulo I

El sexenio cardenista (1934-1940)	15
1.1 El Plan Sexenal	15
1.2 Lázaro Cárdenas	20
1.3 El reparto agrario	25
1.4 La Reforma Agraria	32
1.5 Clima social	41
1.6 Política obrera	44
1.7 Educación socialista	48

Capítulo II

Las imágenes en movimiento	52
2.1 1896-1900: Los orígenes,	56
2.2 Los primeros camarógrafos y primeras películas mexicanas	58
2.3 1900-1906: Trashumancia,	64
2.4 1906-1910: Del costumbrismo embrionario al documental	70
2.5 Documental de la Revolución	72
2.6 1917-1922: Auge de la producción filmica nacional de argumento	78

2.7 1922-1929 Crisis de producción de películas silentes mexicanas	83
2.8 1929-1931 Años de experimentación sonora	87
2.9 Conclusiones	90

Capítulo III

El cine mexicano del cardenismo, 1934-1940	92
3.1 1934: Año de propuestas incomprendidas	94
3.2 1935: Madre querida o la consolidación del melodrama	102
3.3 1936 Allá en el Rancho Grande vs. Judas	106
3.4 1937: México es Jalisco y Jalisco México	110
3.5 1938: Cuando la consolidación filmica parecía posible	119
3.6 1939: El desgaste de la comedia ranchera y el melodrama	124
3.7 1940: Añoranza porfiriana y el recrudescimiento reaccionario	128
3.8 Colofón	133

Capítulo IV

Reseña de las películas del sexenio cardenista	135
4.1 El compadre Mendoza	143
4.2 Redes	151
4.3 El Rayo de Sinaloa	158
4.4 Allá en el Rancho Grande	163
4.5 Judas	176

Página:

4.6 Así es mi tierra	183
4.7 Al son de la marimba	188
4.8 Mala yerba	194
4.9 Recapitulación	199
Conclusión	202
Bibliografía	209
Hemerografía	214
Videografía	218
Filmografía	220
Multimedia	222
Internet	223

Introducción

Al preguntarme por el tema de mi tesis, noté el partaguas de la historia nacional del siglo XX, el cardenismo.¹ Nunca más la masa volvió a entregarse a otro presidente como al michoacano. Por otro lado es en los años treinta cuando despuntó la cinematografía nacional. En materia cinematográfica, hoy en día en el extranjero las películas de charros se asocian irremediamente como el único icono del folclore nacional, cuando somos una nación pluricultural.

Pero antes de seguir, se necesita una brújula para navegar. Estudié la carrera de Comunicación y Periodismo. No se trata de ciencias duras como: química física, matemáticas o alguna otra, cuyo punto de partida son una serie de leyes caldas desde hace muchos años como el teorema de Pitágoras.

Cuando ya sabía lo que quería estudiar con un trabajo de tesis de licenciatura, ahora el reto era dotarlo del rigor académico, ese justificador de mi estancia en una institución de educación superior. Alguna vez alguien dijo que a comunicación es todo, definición vaga y compleja a la vez. En el caso de la humana, existe entre otras ramas, la verbal y no verbal. El hombre las codifica según su entorno, experiencias previas, intención, etcétera. La interpretación de dichos fenómenos comunicativos se puede encarar a través de las ciencias sociales: sociología, psicología, historia, antropología, etcétera.

Al bosquejar este trabajo, traté de meterlo en alguna de las ramas de las ciencias sociales, pero la naturaleza del objeto de estudio, no podía amoldarla a alguna de ellas sin negar su aplicación en el desarrollo de la investigación. Así, lo más indicado pudo haber sido emplear el materialismo dialéctico marxista porque en las películas que conforman mi muestra del universo posible, quieran o no, productores y directores expresan el entorno social en el cual crecieron, reflejan sus valores, e intereses de clase y también la inevitable explotación del hombre por el hombre, dualidad degenerada en la guerra civil del 20 de noviembre de 1910.

¹ Fuentes, Carlos, *Revolución y reconocimiento* en “El Alma de México” (Video); México, CONACULTA, 2000, Director: Tajonar, Héctor.

Pero los personajes y sus móviles podrían ser desenredados desde la perspectiva de la psicología; e incluso sería factible abordar todo desde la ciencia del estudio de los signos, la semiótica o semiología y finalmente, la lingüística con el aporte de uno de sus pilares, Ferdinand de Saussure. Sin embargo, también están los aspectos socio/históricos de los hechos narrados en las cintas. Por eso opté por reseñas enriquecidas con elementos de las herramientas anteriormente descritas. Pero, la teoría más ajustada en la elaboración de este trabajo es una elaborada por Denis MacQuail, quien hizo la más completa definición de las características de la comunicación de masas:

La institución de los medios de comunicación de masas constituye un conjunto inconfundible de actividades (enviar y recibir mensajes) que llevan a cabo [personas que ocupan determinados roles (reguladores, productores, distribuidores, miembros del público) de acuerdo a determinadas normas y acuerdos (leyes, códigos, y usos profesionales, expectativas de la audiencia y rutinas) [...]]. Se ocupa de producir y distribuir conocimientos: información, ideas, cultura [...]. En segundo lugar, proporciona canales para relacionar a las personas con otras: emisores, receptores [...]. Cualquier persona con su sociedad y las demás instituciones que la componen. Estos canales no sólo son canales materiales de la red de comunicaciones, sino también canales de las costumbres y criterios que determinan quién debe escuchar, o es probable que escuche.²

A continuación se expone un ensayo descriptivo (reseña) de una serie de películas, las cuales conforman mi muestreo del universo de películas elaboradas por la cinematografía nacional entre 1934 y 1940: *El compadre Mendoza*, 1933 (Fernando de Fuentes); *Redes*, 1934 (Emilio Gómez Muriel/Fred Zinnemann); *El Rayo de Sinaloa*, 1935 (Julián S. González); *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes); *Judas*, 1936 (Manuel R. Ojeda) y *Mala yerba*, 1940 (Gabriel Soria), éstas concentran la visión reaccionaria del campo mexicano de algunos productores y realizadores nacionales. Así sustentó la premisa de que en ellas se interpreta de forma peculiar las dificultades de México desde la caída de Porfirio Díaz hasta el mandato de Lázaro Cárdenas.

Las razones para haberlas seleccionado son su relación con la Ley de la Reforma Agraria cardenista, el modo como el director codifica los conflictos: sociales, políticos, económicos e ideológicos del México posrevolucionario (1934-1940). Es decir, por la manera en cómo un grupo de productores y realizadores aborda la problemática rural de dicho periplo por no ver

² McQuail, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación n. 18, México, Editorial Paidós mexicana, 1990, pp. 45-46.

la necesidad del fraccionamiento de los latifundios vigentes en todo el país dentro de sus tramas, quieren preservar a capa y espada un universo rural que la dinámica del incipiente siglo XX trae consigo y que les contraria. Por algo en buena parte de sus películas se evitará incluir elementos de la nueva centuria como el teléfono, fonógrafo e incluso el automóvil, etcétera.

En cuanto a los criterios para analizarlas es el siguiente. Se elaboró un bosquejo de rasgos comunes en las tramas de ambiente campirano manufacturadas entre 1933 y 1940. La cosmovisión de las haciendas, cómo están contruidos los personajes y su papel a desempeñar; la manera de ser pintados los hacendados, sus familiares; el caporal, su forma de mediar entre el patrón y los peones; éstos ¿viven contentos, llevan una relación cordial con el amo, es decir reciben buen trato?, ¿qué pretende dar a entender el realizador con su trabajo?, ¿cuál del entorno en el cual se filmaron? En fin.

Por diversas razones, el sexenio 1934-1940 ha sido fuente de admiración y rechazo para algunos sectores estudiosos de la historiografía nacional del siglo XX. Por algo se han hecho muchos textos al respecto. Pero, por el otro lado, cuando se ven películas mexicanas de los años treinta, en general y, en particular del denominado género de la comedia ranchera, llama la atención la atemporalidad y descontextualización histórica en casi todas. Se puede llegar a la conclusión después de verlas, que la vida en el universo rural nacional ahí planteado era de color de rosa, donde todos son felices; hasta que una mujer desata con sus encantos y personalidad una disputa amorosa entre dos pretendientes, como resultado, el espectador aprecia un triángulo amoroso de final inesperado, fenómeno acentuado en la película *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes), punta de lanza de la industrialización de la cinematografía mexicana al abrirle el mercado mundial y de paso consolidó el género.

Se puede llegar a la conclusión luego de ver varios de estos filmes que la Revolución de noviembre de 1910 fue producto de la calentura de unos cuantos locos con psicosis hecha colectiva por el tratamiento en pantalla grande dado a la guerra civil. De acuerdo con lo ofrecido en la mayoría de las películas campiranas de esta década no hay necesidad de trastornar un orden rural vigente desde la llegada de los españoles. Es decir se desarma de tajo a la principal razón de ser de dicho movimiento, un urgente cambio estructural en la tenencia de la tierra; la cual permite a los terratenientes concentrar en pocas manos

incontables hectáreas de tierra. Desafortunadamente no fue posible ver la totalidad de películas de este género hechas entre 1934 y 1940, pero el punto y aparte podría ser *Mala yerba*, 1940 (Gabriel Soria); en ésta se aprecia un universo hacendario “más apegado a la realidad nacional del momento.” Sin embargo, para dignificar la imagen establecida del patrón como un ser lleno de incontables virtudes que opacan sus aberraciones, *Julián* (René Cardona) es asesinado para tener el *happy end* común del melodrama ranchero.

Por eso vale la pena reflexionar sobre los motivos posibles para ofrecer ciertos productores y directores a una esquemática visión totalmente “deformada” del campo mexicano en el espacio/tiempo analizado justamente durante el sexenio cardenista. Recordemos, en el año de la realización de la película cumbre de Fernando de Fuentes: *Allá en el Rancho Grande*, 1936 se promulgó la Ley de la Reforma Agraria.

Pero, por el otro lado es de llamar la atención el hecho de que el Estado mexicano posrevolucionario no haya tenido para bien o para mal una política oficial de gobierno en material cinematográfica de éxito para defender sus propios intereses entre la población en general. Al respecto Venustiano Carranza fue el presidente después del dictador Porfirio Díaz en procurar más a este medio de comunicación masiva. Desafortunadamente su asesinato impidió ver la culminación de su ideario fílmico.

De esta manera, resulta incomprensible el hecho de que Lázaro Cárdenas haya tenido una clara y eficiente política mediática en el resto de los medios de comunicación al poner en marcha la Hora Nacional los domingos por la noche en radio cadena nacional; el periódico *El Nacional Revolucionario* y el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, DAPP; sin embargo fracasó en su estrategia cinematográfica. Paradójicamente en 1936, triunfa la propuesta reaccionaria en la pantalla grande: *Allá en el Rancho Grande*; al tiempo que el régimen tira la toalla en su intentona por hacer cine de impacto social con el cual quiere hacer llegar al público el nacionalismo revolucionario al errar en la forma, más no en el fondo con: *Judas*, 1936 (Manuel R. Ojeda).

Cuando el presidente michoacano tomó el poder, no dudó en emprender una política social de masas para que el pueblo hiciera suya la Revolución y al PNR más allá de la retórica. Porque la paciencia de la gente común se agotaba ante el incumplimiento de las demandas

por las cuales participó en la gesta armada de 1910. Este descontento bien pudo haber sido capitalizado por las fuerzas oscuras de la reacción dada la creciente popularidad del fascismo.

Por otro lado, al hablar de la Revolución Mexicana, bien se podría teorizar diciendo que fue un movimiento social consecuente del fatídico siglo XIX nuestro. Por principio de cuentas, la lucha independentista fue un parto prematuro. Estaba en plena gestación cuando se descubrió por los españoles o realistas. Así la insurrección inició antes de lo esperado. El problema se acrecentó, pues los criollos todavía no acordaban si el país una vez liberado se regiría por una monarquía o si se adoptaría el sistema republicano francés y estadounidense. Visiones totalmente distintas de la tenencia de la tierra. El primero no tenía cuidado de la existencia de los latifundios. En el segundo caso era indispensable la presencia de todos los pequeños propietarios posibles para generar una dinámica capitalista al desmonopolizar la tenencia de la tierra.

Desafortunadamente la polémica terminó en incontables guerras intestinas que entre otras cosas, devastaron la economía de la nación más importante de las colonias españolas y, para rematar nos quedamos sin la mitad de nuestro territorio original por la anarquía imperante y un centralismo empedernido del poder en la ciudad de México.

Posteriormente, Benito Juárez con sus célebres Leyes de Reforma, en lugar de detonar la conformación de una red de pequeños propietarios que en teoría comprarían las otrora propiedades de la iglesia católica, acentuó más la concentración de la tierra en pocas manos, al amenazar la entidad romana con excomulgar a todo aquel osado deseoso en apropiarse de las otrora propiedades eclesiásticas mediante la compra al gobierno. En una sociedad con mentalidad parroquial como la mexicana, realmente fueron muy pocos en no tomarse en serio semejante advertencia.

Al margen de todo esto, la Constitución de 1857 definía a México como una república. La cual si bien contaba con la división de los tres poderes, en los hechos, la máxima autoridad era el caudillo gobernante en turno.

Más tarde, Porfirio Díaz logra dar prolongada estabilidad al país por casi treinta años. Su mandato dictatorial pareció ser la gran panacea nacional. Tomó el poder en una incertidumbre total; el sector industrial fuera del vestido, minería, ferrocarriles y telégrafos,

prácticamente toda era de ornato frente al sector rural, la única base real de la economía nacional. Sin embargo, a la vuelta de unos años, propició el ingreso de los primeros capitales extranjeros con los cuales se da un agresivo programa industrializador. Para 1910 el régimen pese al aporte de los “científicos” no supo adaptarse a las nuevas tendencias dictadas por el incipiente siglo XX.

Por más represión habida en el porfiriato era tal la desesperación de los marginados del sistema, en especial los miles y miles de peones, quienes vivían como esclavos en las haciendas y ranchos. Por eso no dudaron en hacer eco al llamado a la rebelión convocada por Francisco I. Madero. Desde de la Colonia a 1910 estuvo vigente el mismo sistema agrario, con muy pocas modificaciones. Se estima que en dicho año la población nacional era de diez millones de personas; de ellas, más del 95% moraba en zonas rurales dentro de propiedades de criollos, españoles y en menor medida: franceses, ingleses, estadounidenses y algunos mexicanos.

Sin embargo, una vez derrocado el anciano dictador el desencanto fue mayor al limitarse Madero a crear una Comisión Agraria. Esta hizo un análisis del estado de la situación del campo nacional y tal vez no se pudo ir más allá debido al asesinato del presidente. Removido el usurpador Victoriano Huerta; Venustiano Carranza devolvió a terratenientes propiedades arrebatadas por los villistas; en política exterior el exgobernador de Coahuila tuvo una postura nacionalista. Pero los puntos medulares de la Constitución de 1917, de corte liberal fueron aprobados pese a su disgusto.

Por otro lado, Alvaro Obregón fue partidario de la pequeña agricultura, dio muerte al latifundio aferrado al pasado. Lo castigó por seguir cultivando con técnicas ancestrales. Pero no tocó los intereses de los caciques *vanguardistas*:

Vamos a dar una tregua a quienes estén usando procedimientos modernos para que se vean estimulados, para que evolucione rápidamente nuestra agricultura y podamos llegar a alcanzar en un periodo próximo un desarrollo máximo.³

El otro mandatario sonoreense, Plutarco Elías Calles estaba convencido de que la solución al problema agrario eran nuestras leyes y sólo se necesita continuar la lucha emprendida para contar con un campo rico:

³ Alvaro Obregón, Conferencia ante la Cámara Agrícola de Jalisco el 18 de noviembre de 1918 y Sesión de la Cámara de Diputados del 27 de octubre de 1920.

[...] Yo abogo y lucho por que se cumpla el programa ejidal de la Revolución porque es la reivindicación del derecho a la vida de los pueblos.⁴

En 1925 puso las bases del Estado Nación posrevolucionario con la reforma fiscal monetaria, la Ley General de Instituciones de Crédito, la fundación del Banco de México (Banco Central), la creación del impuesto sobre la renta, el Banco Nacional de Crédito Agrícola y Comisión Nacional de Irrigación, Comisión Nacional de Caminos y al conformar las primeras escuelas agrarias del país.

La Revolución inició en 1917 y hasta 1934 los terratenientes seguían teniendo en sus manos el 83% de la tierra total nacional. En contraparte, los ejidatarios apenas y contaban con 668,000 hectáreas repartidas entre menos de 700,000 campesinos.⁵

La utopía agraria cardenista arrancó en la Laguna, centro de producción algodonero nacional. El 16 de octubre de 1936 arribó a la región el Jefe del Departamento Agrario, Gabino Vázquez para cumplir el reparto de parcelas. Así comenzó a aplicarse la Ley de la Reforma Agraria, uno de los paradigmas de su administración. Lo que le permitió dejar como legado un Estado masificado justamente con la irrupción de las masas en la escena nacional, luego de un estado pasivo obligado por muchos años. A ver cómo el bloque campesino comienza a colmar su paciencia, los sonorenses y demás los usaron para llegar al poder, una vez logrado el objetivo se olvidaron de ellos. No podía postergare más tal medida, era urgente, no se trataba de un capricho sexenal.⁶

Dicho lo anterior, pretendo estudiar el cardenismo y su relación con la cinematografía para adentrarme en el impacto tenido por este periodo de la historia nacional en la memoria colectiva. La redistribución de la tierra era una demanda fundamental de los campesinos levantados en armas el 20 de noviembre de 1910, consigna no cumplida más allá de la retórica de los mandatarios subsecuentes a Victoriano Huerta.

Por otro lado, la irregular cinematografía nacional desde 1896 seguía buscando su identidad fílmica después de infinidad de intentos fallidos, fracasos en parte por copiar

⁴ APEC, inv.1353, exp.28, leg.1, "Declaraciones", 26 de octubre de 1923.

⁵ Durán Marco Antonio, "Del agrarismo a la Revolución," en *Problemas Económico Agrícolas de México*, octubre- diciembre, México, 1946. p. 18-19.

malamente producciones italianas; para colmo de males, el documental revolucionario se extinguió rápido por la situación política nacional porque se reducía a la exaltación del gran caudillo del momento; en el cardenismo el cine local pasó de ser artesanal a industrial en un salto vertiginoso.

Extrañamente el celuloide nacional desde un principio se perfiló conservador, tampoco debía ser apéndice del régimen por su tendencia de defender el *status quo* porfirista a capa y espada, en una versión muy peculiar mexicana del “derecho divino” con el cual los monarcas europeos legitimaban su estancia en el poder.

Estos son los aspectos que le dan vida a la presente investigación en un tema poco explorado y sin embargo, va de la mano en un tiempo en el cual se da un paso decisivo donde México paulatinamente dejará de ser una nación rural al acentuarse su tendencia industrializadora al tiempo de crearse instituciones claves para consolidar al Estado posrevolucionario mexicano. Todavía eran tiempos para experimentar, La ciudad de México era la más cosmopolita de todo el país, refleja justamente la antítesis del estilo de vida campirano vigente. Por eso será blanco de los ataques del cine rural por haber perdido la urbe su “pureza provinciana.”

En lo correspondiente a la parte cinematográfica de la presente investigación se vio el mayor número de películas mexicanas realizadas durante el tiempo/espacio delimitado (1934-1940) para poder tener un contexto amplio y comprender por qué se filmó lo que se filmó y la tendencia misma del grueso de las películas de corte ranchero y reseñarlas bajo las siguientes premisas:

1. Estudiar al cine mexicano durante la década de los treinta, particularmente su enfoque sobre la guerra civil de 1910, se debe tomar como referencia algunas películas realizadas en este periodo.
2. Averiguar las causas por las cuales el Estado mexicano en general, y en particular durante el cardenismo perdió la guerra ideológica en materia cinematográfica, el fracaso de *Janitzio*, 1934 (Carlos Navarro) y *Redes*, 1934 (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnermann) así lo

⁶ *Plutarco Elías Calles* [video], México, Clío-video. Director: Antonio Pérez Velasco; Guión: Olivia Pineda, 1989. (México siglo XX).

indican; en contraste el impacto y éxito del cine reaccionario encabezado por *Allá en Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes) fue abrumador en el espectador latinoamericano y mundial. Por eso no se entiende cómo fue posible la acertada el resto de la política mediática.

Es un tiempo muy especial porque el movimiento revolucionario dará pie a una transformación radical, el país logrará cierta industrialización con los primeros pasos dados durante la dictadura y con los subsecuentes gobiernos revolucionarios. La década de los treinta es marcada en materia cinematográfica por el melodrama y la comedia ranchera y para el siguiente decenio las temáticas urbanas ganan su lugar propio sin desplazar del todo a las propuestas de charros. Por si fuera poco la dicotomía mundial fascismo-comunismo cala fuerte entre los mexicanos, quienes se inclinan a favor del Nacional Socialismo, con lo cual el sexenio cardenista tendrá un antagonista duro en la incipiente clase media rural y urbana más la resaca porfiriana. Sin lugar a dudas estos son años claves para el devenir nacional.

Tal vez la magnitud del dinamismo vivido en el México de esos años quede más claro cuando a dos años de culminar su mandato, Lázaro Cárdenas hizo la primera transformación del partido oficial, PNR al mutarlo de un ente aglutinador de caudillos de todos colores y tamaños, los cuales estaban regados por todo el país; ahora el partido sería conformado por sectores: obrero, campesino, popular y militar bajo el Partido de la revolución Mexicana, PRM.⁷

La razón de la presente investigación es buscar el trasfondo de semejante mirada cinematográfica del campo y su relación con la Ley de la Reforma Agraria cardenista.

⁷ Hernández Chávez, Alicia, “La Mecánica Cardenista 1934-1940,” en: Meyer, Lorenzo, *Historia de la Revolución Mexicana* # 16, México, Colegio de México, 2005, pp. 182-183.

Capítulo I

1934-1940: El sexenio cardenista

Para la mayoría de los estudiosos del sistema político mexicano del siglo XX, al momento de abortar el cardenismo, lo consideran varios de ellos como un punto y aparte por una sencilla razón: en los 70 años que estuvo el PRI en el poder, ninguno de los presidentes dejó una huella tan profunda en la gente común como Lázaro Cárdenas. Actualmente es muy fácil achacar el fenómeno a su populista forma de gobernar. Sin embargo y sin tener la respuesta final, hay razones más profundas para entender mejor el contexto en el cual se desarrolla el exgobernador de Michoacán como presidente.

En el contexto nacional, la paciencia de los campesinos comenzaba a colmarse porque la tan prometida Reforma Agraria, la principal consigna de la Revolución no parecía concretarse. Era necesario hacer algo al respecto, o de lo contrario, podría haber una nueva revuelta social. Sin este contexto político nacional, e internacional no se puede analizar y entender el cine agrario mexicano realizado en México entre 1934 y 1940 de una manera más profunda. Por eso, el primer capítulo de la presente investigación parte con una breve descripción del cardenismo.

1.1 El Plan Sexenal

La aprobación del proyecto del Plan Sexenal se da en el marco de la Segunda Convención Nacional Ordinaria del PNR, celebrada en Querétaro, en diciembre de 1933. Es la propuesta del partido para conducir la acción política del gobierno e ideada para el siguiente periodo presidencial (1936-1940), elaborada por Carlos Riva Palacio, encargado de la comisión de programa.¹

¿En el fondo se trata de un programa ideológico, reivindicativo, o reformador del joven sistema político mexicano?² Lázaro Cárdenas lo arropó y acopló perfectamente a su plataforma de gobierno. El 6 de diciembre de 1933 cuando inicia su extensa

¹ Jean, Meyer, *Estado y sociedad con Calles*, México, Colegio de México, 1977, p. 244.

² Córdova Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, Ediciones ERA 1974, p. 45-47.

campana presidencial lo hace público a manera de promesas. En él se acuña la palabra “socialismo,” un estadio ideal al que se podía llegar si se hacían bien las cosas de parte de los gobiernos revolucionarios. Es decir, claramente es ridícula e impropia la aplicación del modelo soviético en México:

*El Estado mexicano debe asumir y mantener una política de intervención reguladora de las actividades económicas y de la vida nacional. El estado es un agente activo de gestión y de ordenación de los fenómenos vitales del país; no un mero custodio de la integridad nacional, de la paz y del orden público.*³

Lázaro Cárdenas una vez aprobado el proyecto, declaró lo siguiente en calidad de precandidato:

*Lo esencial para que puedan realizarse en su integridad los postulados sociales de la Constitución General de la República y las formas de coordinación social contenidas en el programa de gobierno del Partido Nacional Revolucionario, que acabó de aprobarse, consiste en que se verifique una plena interpretación revolucionaria de las leyes, por los hombres que sinceramente sientan la Revolución ; que sean cabalmente conscientes de su responsabilidad; que tengan verdadero cariño a las masas proletarias y que perciban con amplitud de espíritu las necesidades históricas que inspiraron las normas y las doctrinas que se ha dado el pueblo en sus generosas luchas, para que las ejecuten con resolución y honradez a fin de lograr el progreso colectivo [...].*⁴

Por su parte, Vicente Lombardo Toledano, el gran jerarca de la CTM considera lo siguiente del Plan Sexenal:

*Que todo programa de acción social, para convertirse en realidad palpable, requiere a su servicio hombres de carácter disciplinado, de voluntad pronta, y personalidad definida, o El plan sexenal de gobierno.*⁵

Los puntos medulares del Plan Sexenal son:

1. Reforma Agraria.
2. Desarrollo de la economía bajo la dirección del Estado.
3. Hacer que la educación se oriente hacia un mejor interés por la explotación de nuevas fuentes de producción.

Organizar a las masas proletarias era un requisito básico para progresar, coordinar, unir a los desunidos y darles una fuerza capaz de enfrentar al enemigo y vencerlo.

³ Medín, Tzvi, *El minimato presidencial: La historia política del Maximato, 1928-1935*, México, Era, 1983, p. 155.

⁴ Garrido Luis, Javier, “El partido de la revolución institucionalizada,” *Medio siglo de poder político en México, La formación del nuevo Estado (1928-1945)*, México, Siglo XX Editores, 1982, pp. 65.

⁵ Córdova Amaldo, *op. cit.*, p. 51-52.

Punto clave si se deseaba sacar adelante al flamante sistema emanado de la Revolución.⁶

El Estado se asume como el gran interventor de la vida social a nombre de las masas, puesto que la iglesia católica en un Estado nación del siglo XX ya no puede ser el único árbitro de los individuos como en el pasado remoto y reciente. Nueva reinterpretación mexicana de la teoría de los contratos sociales desarrollada por los enciclopedistas europeos en la Ilustración. El proceso de la separación del poder civil y el clero no era nuevo en México y el mundo. Pero el cardenismo evita la supresión absoluta del individuo a nombre de la colectividad, tal y como ocurrió en la URSS. De todos modos el control sobre la gente no será totalmente inmaculado pese afirmarse que sólo se limitaba a organizar a la muchedumbre a nombre de la Revolución:

Es indispensable organizar en todos sus aspectos el sector campesino y capacitarlo económicamente para asegurar la mayor producción agrícola del país.⁷

En consecuencia, el reparto agrario no nace —como se afirma— con el conflicto en la Laguna el 11 de abril de 1936. Ya estaba perfectamente contemplado tanto en el Plan Sexenal, como en su programa político de gobierno. El 11 de julio de 1935 publica un acuerdo en el cual se hizo una autocrítica muy fuerte al régimen revolucionario:

Que la situación en que los campesinos de la República han venido desarrollando su vida económica y social ha sido en general, contraria a los propósitos de unificación que la Revolución mexicana ha deseado, ya que en la mayoría de las Entidades Federativas la desorganización existente ha causado en muchas ocasiones lamentables conflictos, en perjuicio de la economía nacional.⁸

Sin embargo, pese a este adelanto a la hora de la aplicación de la Reforma Agraria en la Laguna no hay una planeación adecuada:

La Revolución y las instituciones dimanadas de ella, son obra de las distintas generaciones que, en 1906, gestaron las grandes jornadas democráticas; en 1910, sacudieron la dictadura de 30 años; en 1913, reivindicaron la soberanía nacional e iniciaron las reformas sociales y en 1928 instauraron el régimen institucional a cuyo influjo estamos aquí reunidos. Es por lo mismo de elemental justicia declarar categóricamente —en ocasión de esta función cívica y para el caso de merecer el sufragio popular— que me considero unido en acción y en responsabilidad, a todos los viejos

⁶ Garrido Luis, Javier, *op. cit.*, p. 79.

⁷ Fuentes Díaz Vicente, “El PNR,” *Lecturas históricas mexicanas*, volumen 5 México, UNAM, 1994, p. 378.

⁸ *Cinco siglos de legislación agraria en México*, *op. cit.*, p. 100.

*luchadores que con su esfuerzo contribuyendo a crear un Estado social nuevo y un régimen de orientación salvadora.*⁹

Lo mismo sucederá en materia educativa. La instrucción oficial debía ser laica, racionalista y desde luego “socialista.”¹⁰ Esta palabra se entendía como socializar la instrucción básica entre la población; en especial entre los obreros y campesinos. Con mejor formación tendrían mayores opciones para enfrentar a la vida en comparación con sus padres. Pero la sociedad que a duras penas sabía pronunciar su nombre no estaba lista para digerir un adjetivo tan fuerte como éste. El asunto se detallará más adelante.

Por otro lado, una de las hipótesis de sus detractores establece que en lugar de la redención de las masas, Cárdenas les dará atole con el dedo magistralmente como ningún otro presidente en la historia contemporánea del país; según ellos, el fin último de su mandato no es la justicia social del proletariado; sino el progreso del país, engañándolos con su política. Encarriló en un mismo tren a todos los grupos sociales integrantes de la sociedad.¹¹ Esto es falso, aunque en verdad su sexenio no dio soluciones definitivas a esas necesidades. Del otro lado de la moneda, con un mínimo de lógica, tanto el Estado como la sociedad civil en su conjunto debían estar enlazados en un objetivo común o de lo contrario seguiríamos sumidos en el sectarismo; o el fascismo podría apoderarse de la nación. Este es otro punto central del Plan Sexenal: fijar metas alcanzables en seis años.

Efectivamente, dada la situación sociopolítica del país no le queda de otra al gobierno. Forzosamente necesita regular la lucha de clases, porque capitalistas y proletarios están segados por su contrastante realidad de clase, la que les impide negociar con cierta ecuanimidad los acuerdos contractuales y el cumplimiento de las obligaciones de unos y otros. Después de todo, el gobierno es delegado por la sociedad en su conjunto como depositario de las leyes sujetas a favor de la justicia y no de un interés en particular.

Finalmente, los incendiarios y retrógradas sectores conservadores porfiristas y militares enriquecidos por la Revolución siempre ponen peros a los gobiernos

⁹ Knight, Alan Cardenismo: “juggernaut of jalopy,” *Journal of Latin American Studies*, volume 26, part 1, February 1994, USA, pp. 75, 82-83.

¹⁰ *Lázaro Cárdenas II, entre el pueblo y el poder* [video], Mexico, Clío-Video, 1998; Producción: Diana Roldán; Realización: Arturo Pérez Velasco; Guión: Olivia Pineda; Duración: 44 minutos, (México Siglo XXI, México).

¹¹ Córdoba, Arnaldo, *Ibidem*, p. 69.

emergidos del movimiento armado. Ven en el Plan Sexenal una prueba más de que el comunismo en México es según ellos una realidad palpable por aquello de la similitud con los planes quinquenales soviéticos. Éstos olvidan la evidente influencia tenida de los cuatrienios nacionales socialistas alemanes en la creación del Plan. Dada la admiración callista por el fascismo italiano y nacional socialismo hitleriano.¹²

Al morir asesinado Obregón para evitar el desgaste total de la familia revolucionaria en interminables guerras intestinas, inteligentemente Calles tuvo la visión de tomar lo mejor del armazón del partido Nacional Socialista alemán y del Fascista italiano y con ello moldear un ente agrupador de la mayor parte de los caciques regionales dispersos por todo el país en una federación y evitar la atomización: así fue como nació el Partido Nacional Revolucionario en 1929.¹³

En este contexto, la política cardenista enfrenta y neutraliza a la mayoría de los poderosos intereses ligados a los terratenientes al insertar a los campesinos en el esquema corporativo y hacerlos partícipes de la política de desarrollo económico nacionalista. En los siguientes apartados revisaremos algunos aspectos de la política sexenal para comprender de qué manera se representan los conflictos políticos-ideológicos de su gobierno con la reacción y la forma en cómo se leyeron e interpretaron éstos en la producción cinematográfica nacional entre 1934 y 1940.

¹² Peredo, Francisco, *Seminario de propaganda en el cine de 1930 a 1950*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2000.

¹³ *Calles, Reformador de origen* [video], México, Clío video, 1998; Dirección: Arturo Pérez Velazco; Guión: Olivia Pineda, (México Siglo XX).

1.2 Lázaro Cárdenas

Soy un partidario de la política agraria, porque es fundamental para la Revolución y porque la resolución del problema de la tierra es una necesidad nacional y dará impulso al desarrollo agrícola. Creo que esta tarea debe llevarse a cabo sin vacilación. Con un plan ordenado que no haga disminuir la producción [...]. Arnaldo Córdova, La política de masas del cardenismo.

Lázaro Cárdenas,¹⁴ sin lugar a dudas pasa a la historia como el hombre de la conciencia crítica de la Revolución simplemente por escuchar a las masas durante la campaña electoral, ya siendo presidente, ve la creciente y alarmante la frustración¹⁵ de los campesinos sin tierra; alzados para derrocar a Porfirio Díaz, pues durante los gobiernos de: Venustiano Carranza, Obregón, Calles y demás, la justicia agraria no se asoma en los hechos. Con su política gradualista, por no decir retrógrada, olvidaron los ideales a nombre de los cuales llegaron al poder.¹⁶

El fracaso de Obregón y Calles¹⁷ radica en haber apostado todo a los pequeños y grandes capitalistas.¹⁸ Su idea es simple, sí éstos prosperan requerirían abundante mano de obra bien pagada y en la misma proporción; la Reforma Agraria no sería necesaria porque los jornaleros sin tierra ganarían lo suficiente en calidad de peones asalariados en las agroindustrias como para reclamar una parcela.

Así, se conformará una de los “geniales” mitos del ahora viejo sistema político mexicano, el de la Revolución permanente. Es decir, aparentemente, desde los días de

¹⁴ “Detrás de Cárdenas sólo se advertía la figura monolítica misteriosa y temible del jefe máximo y el país se resignó a tolerar una nueva fase del omnipotente caudillismo” Benítez, Fernando, “Lázaro Cárdenas y la Revolución mexicana,” *El caudillismo*, volumen 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 250.

¹⁵ Ki, Fujiga y Gracida Esperanza, Elsa, “El triunfo del capitalismo, nueva burguesía (1938-1957),” en *México un pueblo en la historia*, volumen 5, pp. 64-70.

¹⁶ Córdova, Arnaldo, “La transformación de PNR en PRM, el triunfo del corporativismo en México,” en Wilkie James, W., *Papers of The International Congress of Mexican History*, USA, 1976; pp. 204-205.

¹⁷ En una ocasión Venustiano Carranza llegó a declarar lo siguiente respecto a la cuestión obrera y agraria: “Nos faltan leyes que favorezcan al campesino y al obrero; pero estas serán promulgadas por ellos mismos, puesto que ellos serán los que triunfan en la lucha reivindicadora y social”; Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 47-50.

¹⁸ Obregón y Calles emergieron de la trillada “pequeña burguesía.” Se mantuvieron al margen de la política hasta que ésta afectó sus intereses personales. Krause, Enrique, *Álvaro Obregón* [video], México, Clío, 1998, (México siglo XX).

Venustiano Carranza hasta José López Portillo hay un idílico hilo por el cual se une el pasado con el presente; mientras, ésta será deformada por el poder; el pueblo la idealizará. O mejor dicho, el movimiento armado iniciado el 20 de noviembre de 1910 supuestamente no culmina con la promulgación de la Constitución en 1917, hipotéticamente ésta continúa hasta el fin del régimen priísta en el año 2000.

Los sonorenses, con Carranza directa e indirectamente propician que hasta 1934 los terratenientes concentren en sus manos 83% del suelo nacional.¹⁹ En contraparte, existen 666,800 hectáreas de ejidos otorgadas a casi un número similar de campesinos. Muchas de éstas fueron compradas a las compañías deslindadoras porfirianas como: La Sonora Land and Castle, Nelson and Willer Co., empresas que llegaron a deslindar más de 2, 500,000.00 acres de tierra, tan solo en el norte del país.²⁰ Las cifras explican la apremiante urgencia de la aplicación de una Reforma Agraria.

Cárdenas, también se ganará a las masas al dar un vuelco a la política contrarrevolucionaria de sus antecesores, quines solamente hicieron justicia en la retórica y prácticamente no cumplieron nada en los hechos. Apegándome a la teoría del péndulo; fuera del cardenismo, éste nunca más dejará de estar cargado a la derecha. Tal vez la reacción lo alucinó por la constante evocación de la palabra *socialismo*.²¹ Para rematar se otorga asilo político a León Trotsky. Desde su óptica el discurso izquierdista del régimen es la culminación de un sistema de gobierno dominado por revolucionarios atrabiliarios, en el cual la sangre corre por el constante ajuste de cuentas entre ellos, en especial al momento de la sucesión presidencial.

Tal vez, por éste y otros factores más el movimiento conservador se irá radicalizando a un punto, que en la recta final del sexenio habrá manifestaciones públicas en céntricas calles de la ciudad de México en las cuales participarán los camisas doradas mexicanos, versión local de los camisas pardas alemanes, movilizaciones que dejan en claro el grado de aceptación gozado por el fascismo en

¹⁹ Durán Marco Antonio, "Del agrarismo a la Revolución," en *Problemas Económico Agrícolas de México*, octubre-diciembre, México, 1946. p. 18-19.

²⁰ González Cosío, Arturo, "La vida social," *México 50 años de Revolución*, volumen 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 48-49.

²¹ Es curioso pero en 1883, en Puebla se formó el partido socialista mexicano. Entre los fundadores se encontraba Manuel Serdán, padre de Aquiles, Máximo y Carmen Serdán, precursores revolucionarios. Es decir, la terminología ya se conocía mucho antes de la guerra civil de 1910, sin embargo para 1930, este concepto seguía sin entenderse plenamente. García Cantú, Gastón, "El pensamiento de la reacción mexicana," en *Lecturas Universitarias*, no. 34, tomo II (1869-1926), antología, México, UNAM, 1994, pp. 155, 160.

nuestro país. Gustavo Sáenz de Sicilia,²² productor cinematográfico tanto en la era silente como sonora, quien participa en la primera *Santa* sonora en 1931, (Antonio Moreno); en diciembre de 1922, fundó el Partido Nacional Fascista, afilia al Sindicato Nacional de Agricultores.²³

El presidente michoacano al haber crecido en una de las cunas de la Cristiada, desde muy joven²⁴ pudo ver el gran peso de la religión en la vida cotidiana de los pueblerinos; de facto, la Iglesia era el único fuero nacional.²⁵ Por esta razón, desde sus días como gobernador en Michoacán y de paso como mandatario trata de desfanatizar a los humildes. Usa métodos un tanto cautelosos y osados a la vez, pero siempre tiene presente las frescas heridas del conflicto religioso. Aún así se gana la antipatía de las asociaciones civiles católicas,²⁶ sobre todo al cierre del sexenio, cuando intentarán seriamente desestabilizarlo las fuerzas oscuras de la reacción.

Esta es una de las hipótesis más serias de porque la velocidad de sus acciones de gobierno aminorarán en el ocaso del sexenio. Habrá tantos conflictos por resolver, que no hay las condiciones necesarias para seguir con la intensidad inicial. Críticos actuales lo tachan de ser el padre del populismo; pero leyendo detenidamente sus palabras no hay tal:

En México no vamos a sovietizar al gobierno; en México vamos a hacer una simple alianza popular para defender los intereses de la Revolución mexicana, los intereses mexicanos; no los intereses mexicanos contra las ideas extranjeras, ni contra la alianza de todos los pueblos democráticos del mundo, porque eso es colocarse en la actitud opuesta, en la extrema derecha nacional socialista, chauvinista, fascista; nosotros luchamos por un país mejor porque mientras mantengamos el régimen democrático en todas las naciones del mundo, haremos imposible el triunfo del fascismo.²⁷

²² Ciux, Perla, directora, *Diccionario de directores mexicanos*, [recurso electrónico], México Cineteca Nacional, 2002, 1 CD-ROM.

²³ Semo, Enrique, *op. cit.*, p. 48.

²⁴ En Parácuaro, se cultivaba maíz de temporal, había algún ganado. Casi todos los peones y labriegos de las haciendas ganaban cincuenta centavos diarios, comían frijoles y tortillas, se vestían de calzón y huaraches, carecían de escuelas y padecían de tuberculosis o paludismo.” Benítez, Fernández, *op. cit.*, p. 34.

²⁵ Un pueblo sin libertad, sin tierra y sin justicia hizo la Revolución. El país durante el Porfiriato era jornalero, que en el fastidio de su situación se dio cuenta de lo contrario a su interés como clase se encontraba el régimen. Silva Herzog, Jesús, “Haciendas y Revolución,” en De la Torre Villar, Ernesto, *Lecturas Históricas Mexicanas*, volumen 4, México, UNAM, pp. 37-39.

²⁶ Guerra Manzi, Enrique, “La gubernatura de Lázaro Cárdenas en Michoacán (1928–1932), una vía agrarista moderna,” *Secuencia, Revista de Ciencias Sociales*, septiembre–diciembre, no. 45, México, Instituto Mora, 1999, pp. 137–150.

²⁷ *El Machete*, 15 de enero de 1938. p. 12.

Entre tanto, él sabrá concatenar y consolidar puntos clave del programa de gobierno de sus antecesores. Calles²⁸ creó el Banco de México y el Banco Agrario; formó una nueva hacienda pública y realizó un pequeño reparto de tierras; también generó una serie de escuelas rurales; construyó las primeras carretas importantes del país, la México-Pachuca y la México-Puebla para romper el aislamiento ancestral de las regiones apartadas del país.²⁹

De igual manera el presidente entiende la urgencia de darle vida al artículo 27 constitucional,³⁰ letra muerta de facto o de lo contrario los campesinos³¹ podrían volver a levantarse en armas como única salida a su desesperante situación. El mismo lidiará con Calles para no ser un pelele más en el célebre *Maximato*. Pero, hasta cierto punto, le urgía al gobierno aglutinar a las masas proletarias en torno al Estado y no a un hombre. Encauza la resolución parcial de sus demandas; conforma al moderno Estado de las instituciones³² mediante las cuales se pudiera montar la infraestructura industrial del llamado “milagro mexicano.”

Sin embargo se pagará un precio alto por ello: la castración política de obreros y campesinos vía el corporativismo. El pacto entre la Casa del Obrero Mundial de Morones y Carranza³³ del cual saldrán los ejércitos rojos vencedores de Villa en Celaya es un claro ejemplo de lo que quiero decir; este líder obrero con su central será el artífice del sindicalismo charro por los arreglos secretos hechos tanto con Obregón y Calles. Por eso tiempo después Vicente Lombardo Toledano romperá con él y fundará la CTM.³⁴ Nuevo gremio obrero visto con buenos ojos por el cardenismo; la CROM moronista apestaba a degradación. Después, Fidel Velásquez desplaza a Vicente

²⁸ Programa de gobierno, Plutarco Elías Calles, 4 de agosto de 1925.

²⁹ *Plutarco Elías Calles* [video], México, Clío-video. Director: Antonio Pérez Velasco; Guión: Olivia Pineda, 1989. (México siglo XX).

³⁰ Adolfo de la Huerta, presidente interino luego del asesinato de Carranza, se sumó a las acciones agraristas con la promulgación de la Ley de Tierras Ociosas el 28 de junio de 1920. Declaró de utilidad pública las tierras de labor, facultando a la nación para disponer temporalmente con fines agrícolas (tierras) cuyos dueños no las estuvieran cultivando. Motivo por el cual, en la comarca Lagunera: cualquier vecino de una propiedad podía solicitar una parcela pagando 10% del total como enganche y nueve anualidades a interés de 5%. Esta propiedad no sería inmanejable; sino por sucesión hereditaria legal. Los campesinos del centro de México con un salario diario de 30 centavos nunca podrían juntar los \$25 pesos anuales para pago inicial de su parcela. Matute, Álvaro, 1980, p.165, citado en Mario Vargas -Lobsinger, *op. cit.*, pp. 50-51.

³¹ Por increíble que parezca, el sueldo promedio de un campesino estaba congelado desde finales del siglo XVIII, \$25.00 centavos al tipo de cambio vigente (moneda oro), lógicamente que los precios en todo este tiempo no se estancaron, de allí el estallido de la revolución, Silva Herzog. México; *op. cit.*, pp. 29-32.

³² Córdova, Arnaldo, *op. cit.*, p. 223.

³³ Salazar, Rosendo, *El movimiento obrero en México*, en De la Torre Villar, Ernesto, *op. cit.*, pp. 128-135.

³⁴ *Lázaro Cárdenas II, Entre el pueblo y el poder* [video], *op. cit.*

Lombardo en el cargo de forma vitalicia en la CTM y ya sabemos el resto de la historia.

Entretanto, en el contexto internacional, el cardenismo se desarrollará bajo la sombra del *New Deal* keynesiano, o “capitalismo con rostro humano.” El salvavidas estadounidense después de la Gran Depresión de 1929, El timón del capitalismo girará radicalmente se redefinirá la división social del trabajo. El Estado se levanta como el gran empleador para frenar el galopante desempleo generador de serios disturbios sociales.

Política que dejó profunda huella en América Latina, en: Getulio Vargas del Brasil (1930-1945, 1951-1954), Juan Domingo Perón (1945-1955) de Argentina y desde luego Lázaro Cárdenas en México, todos ellos retomaron buena parte de tales medidas en sus gobiernos.³⁵ Estas naciones dejarían en parte la añeja extracción en bruto de materias primas para comenzar a elaborar parcialmente manufacturas sencillas, las cuales serán convertidas más tarde en mercancías en los países industrializados.³⁶

³⁵ Byw. C. Townsend, *Lázaro Cárdenas, mexican democrat*, USA, 1952, pp. 74–77.

³⁶ *36 Revista de Estudios Latinoamericanos* no. 7, nueva época, año 4, enero-junio 1997, pp. 101–103.

1.3 El reparto agrario

Se lanzó a la revuelta no para conquistar ilusorios derechos políticos que no dan de comer, sino para procurarse un pedazo de tierra que ha de proporcionarle alimentos y libertad, un hogar dichoso y un porvenir independiente. Francisco Villa (En Evolución Política de un Pueblo, obras completas, UNAM, p.182).

Antes de entrar de lleno en el tema vale la pena señalar que desde un principio en la historia del país; la geografía ha marcado una suerte distinta para el norte, centro y sur; sin ser agorero del determinismo geográfico como factor fundamental del desarrollo socio/económico de regiones como: Oaxaca, Puebla y Estado de México, 80% de la población vivía hasta antes del inicio del sexenio cardenista en comunidades independientes. En: Guanajuato, Zacatecas y San Luis Potosí, 75% de la gente habitaba dentro de una hacienda; irónicamente, el norte áspero, árido e industrial comparado con el sur edénico, pero con poca industria; sin embargo, Campeche y Tabasco serán los grandes nichos liberales juaristas y porfiristas; el centro un tanto más conservador, por algo el Bajío es el gran bastión cristero, también la gran zona productora de semillas y ganado nacional por excelencia.³⁷

Adentrándome en la génesis del problema de la tenencia de la tierra, objeto central de esta investigación y uno de los principales motivos de la Revolución mexicana; el conflicto pudo haberse iniciado en la Colonia, cuyo sistema de castas marca la desigualdad social nacional.³⁸ La segregación entre nativos y españoles se inicia desde la llegada misma a Veracruz de estos últimos al Nuevo Mundo. A un lado de sus suntuosas villas; siempre, en cualquier parte del país y del resto del continente se encontraban los maltrechos pueblos indios. Por esta razón, un pedazo de tierra³⁹ pasa a ser algo tan invaluable para nativos y mestizos, sin ser grotesco, después de la virgen

³⁷ Martínez Assad, Carlos, “Los campesinos desde el cardenismo,” *Eslabones, Revista de Estudios Regionales*, México, no. 6, julio–diciembre, 1993, pp. 72–75.

³⁸ En aquellos años, se fijó la propiedad de los pueblos el Fondo Legal, ejido, los propios y tierras de repartimiento: disposición vigente hasta la promulgación de la Constitución de 1917. El fondo legal lo formaban 600 varas, a partir de la iglesia a los cuatro vientos. El ejido se conformaba por una porción de tierra de una legua de largo y aprovechamiento colectivo. Las tierras de repartimiento, parcelas de propiedad comunal de cultivo y usufructo individuales. Los propios eran terrenos destinados a sufragar necesidades de interés público. García Ruiz, Alfonso. *Los ideales de Hidalgo*. De la Torre Villar, Ernesto, *op. cit.*, p. 302.

³⁹ Cuando alguien desaparecía o moría, causaba problemas a sus familiares, ya que había altos impuestos para ellos, cuya única forma de pago era la venta de terrenos, *Ibidem*, p. 208.

de Guadalupe es una instancia sagrada porque les fue arrebatada a la fuerza por los hombres blancos. Poseerla era más que un privilegio, bien valía la pena defenderla a capa y espada.⁴⁰ A esto se debe sumar la labor de los encomenderos mediante los mayorazgos, suprimidos en 1820. A la postre estos factores ente otros, favorecerán la concentración de terrenos en unos cuantos dueños.⁴¹

De tal suerte, la “identidad nacional” entre la población no se conformó como comúnmente se piensa, sino hasta después de las intervenciones extranjeras, peculiarmente luego de la pérdida de la mitad del territorio a manos de los estadounidenses. Juárez, en especial a la caída de Maximiliano y Porfirio Díaz serán los dos únicos gobernantes en lograr cierta estabilidad y unificación de la República gracias a su política, la cual cimienta las bases de un precario Estado Nación, contraste con el resto del caótico decimonónico mexicano.⁴²

Benito Juárez con las Leyes de Reforma trata de limitar a la iglesia católica exclusivamente a la atención espiritual de sus creyentes porque estaba convertida en el gran terrateniente por diversas circunstancias desde el inicio mismo de la Colonia. El sobrenombre de este dictamen gubernamental es de “manos muertas,” pues dichas propiedades estaban ociosas. Nadie las trabajaba, no se podía poner en marcha una red de pequeños propietarios para generar la dinámica capitalista básica, al tiempo de nutrir la hacienda pública⁴³ con los impuestos causados por su actividad empresarial al comprarlas y hacerlas producir.⁴⁴

⁴⁰ José Campillo y Cosío, ministro de Hacienda del rey Felipe V, propuso hacer de los habitantes de las posesiones americanas vasallos útiles para la corona, mediante intendentes que promoverían la agricultura y minería por la distribución a perpetuidad las tierras públicas baldías, liberándolas de impuestos por un tiempo para comenzar su cultivo. Por su parte, Morelos consideró necesario un régimen de pequeña propiedad para derrumbar el latifundio, bajo el siguiente argumento: “Porque el beneficio positivo de la agricultura consiste en que muchos se dediquen con separación a beneficiar un corto terreno que pueden asistir con su trabajo e industria y no que un solo particular tenga mucha extensión de tierras fructíferas, esclavizando millones de gentes para que las cultiven por fuerza en calidad de gañanes o esclavos; cuando pueden hacerlo como propietarios de un terreno limitado.” citado en Enrique Semo, *op. cit.*, pp. 176–181, 309; *cfr.*, Masao Sugawara, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ Posteriormente, gracias a la intervención de hombres como Bartolomé de las Casas, la corona española y algunos virreyes permitieron la existencia de pueblos indígenas amparados por edictos reales, luego se establecerían las propiedades de los criollos y los vastos dominios de los conquistadores, los españoles. Que en términos generales, ésta era la estructura social de la Nueva España.

⁴² Cosío Villegas, Daniel, *El sistema político mexicano: la posibilidad del cambio*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976, pp. 9-12.

⁴³ Díaz Soto y Gama, Antonio, *El Universal*, 14 de diciembre de 1926, p. 6. Lorenzo Zavala, en *Ensayo histórico sobre las revoluciones de México*, 1831. Texto precursor de los problemas de la tenencia de la tierra en México.

⁴⁴ Peter, Smith, “La desamortización de la Reforma;” *Revista Semestral de Estudios Regionales*, México, 1993, no. 6., pp. 40–43.

Desafortunadamente terratenientes y extranjeros, sin temor a las represalias materiales y espirituales anunciadas por la Iglesia, adquieren poblaciones enteras, miles de hectáreas de comunidades y pueblos indígenas.⁴⁵ De esta suerte los factibles pequeños propietarios pasan a ser abundante mano de obra barata, sin dinero para sembrar, por lo cual venden sus parcelas como último recurso de sobrevivencia; empeñan su vida y la de sus descendientes en calidad de peones y jornaleros.⁴⁶ Con las nefastas tiendas de raya,⁴⁷ su suerte queda marcada; sus horizontes vitales limitados al espacio que abarcaba el casco de las haciendas, donde principalmente se encargan de cosechar frijol, trigo y a la cría de ganado bovino. Sus salarios varían según el antojo del hacendado.⁴⁸ Su dieta alimenticia tampoco difiere mucho respecto a los primeros años de la Conquista: chile, maíz y pulque, leche, arroz y carne; está última es un verdadero sueño de grandeza, pocas veces en su vida la llegarán a consumir.⁴⁹ Al interior del casco de cualquier hacienda se encontraba la casa del dueño, administrador, empleados, las oficinas, la tienda de raya, la capilla, la cárcel, las trojes, los establos y pequeñas huertas. Incluso los jornaleros comenzaban a laborar a las 6 A.M. y terminaban con la puesta del sol.⁵⁰

Por otro lado, un factor clave para la paz porfiriana son los caudillos regionales, veteranos combatientes de la Independencia, de la Reforma y de las demás guerras intervencionistas extranjeras. Una vez finalizada su participación en la milicia, sus servicios se pagan con propiedades o en efectivo. Cuando Porfirio Díaz llega a la presidencia, los legitima al darles poder local a cambio de jurarle fidelidad.⁵¹ Esta es una de las fuentes del latifundio en tiempos del dictador oaxaqueño.

Pero también es cierto que la clasificación de los trabajadores del campo varía de una hacienda a otra y de región a región. No todos los peones están acuartelados indefinidamente; algunos otros se concentran ahí para la siembra y la cosecha y una vez finalizada su labor deben peregrinar a distintos lados en busca del sustento

⁴⁵ *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, volumen XCVI, México, julio de 1964, p. 23.

⁴⁶ Perer, Schmidt, *op. cit.*, pp. 45-53.

⁴⁷ *El movimiento campesino*, Hernández y Hernández, Francisco, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁸ En el siglo XIX, varias tierras comunales se usaron para pagar impuestos hacendarios o fueron vendidas porque no poseían ni la tecnología ni fondos para trabajarlas. Villoro Terrazas, Luis. *La Independencia y sus consecuencias*, en De la Torre Villar, Ernesto, *op. cit.* pp. 451-458.

⁴⁹ Nickel, Herbert, J, "La hacienda, su percepción y la reforma agraria en México," *Revista Semestral de Estudios Regionales*, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁵⁰ Al respecto, hay una completa bibliografía que da cuenta de la conformación social y estructura interna de las haciendas en general; en particular, región por región; el interesado puede consultar en la Biblioteca de la Secretaría de la Reforma Agraria.

⁵¹ Cue Canavás, Agustín, *Las leyes de Reforma*, en De la Torre Villar, Ernesto, *op. cit.*, pp. 192-202.

económico, de esta manera la fidelidad al hacendado a diferencia de los peones fijos no existe para los trabajadores temporales debido a su condición de asalariados transitorios, pues provienen de poblaciones remotas, pequeñísimas y sin futuro alguno y no pueden ser retenidos permanentemente en las haciendas a donde llegan. Al estallar la Revolución, éstos no tendrán empacho en incorporarse a las filas opositoras a Díaz y pelear contra sus antiguos patronos. Por el contrario, la mayor parte de los hombres acasillados en las haciendas repelerán más de una vez a las fuerzas revolucionarias, defienden inexplicablemente a sus amos.⁵²

Para culminar el proceso de concentración de la tierra entran en escena las compañías deslindadoras en el ocaso decimonónico⁵³ por medio de las cuales hacendados medianos y grandes adquieren el control hegemónico de las tierras compradas. En 1854 había 150,015 ranchos; en 1910 pasarán a ser 47,937 y 5932 haciendas en todo el país. Se consideraba rancho a toda propiedad entre 1000-2000 ha.; de esta suerte para 1915 únicamente 15 haciendas concentraban 14, 646,120 ha.⁵⁴

Hombres como Olegario Molina Solís, constructor del tren de Mérida a Progreso, educado en el colegio de San Idelfonso de la ciudad de México, hará una fortuna como controlador de la producción henequenera en la península y participa también en la inversión ferroviaria.⁵⁵ En 1902, tales riquezas le permitirán ser gobernador de Yucatán. Historia similar a la familia Terrazas, que en ese tiempo prácticamente es dueña de todo el Estado de Chihuahua.

Díaz y su equipo eran jóvenes al llegar al poder. A la vuelta de los años envejecen simétricamente con su acción política y con la degradación del régimen. Así lo refleja el estado físico del anciano dictador y de su camarilla en los albores del siglo XX. El tiempo les pasó la factura, no están dispuestos a pagarla, se encuentran aferrados al pasado, a los primeros 15 años del régimen, cuando todo era dicha y prosperidad.

⁵² De la Torre Villar *op. cit.*, p. 225; *cfr.* Francois Guerra, *op. cit.*, pp. 360-361.

⁵³ La Ley sobre ocupación y Enajenación de Terrenos Baldíos se decretó el 25 de marzo de 1894 bajo las siguientes condiciones:

- 1- Todas aquellas tierras que no han sido destinadas a un uso público, o que no han sido cedidas a particulares.
- 2- Las demasías son terrenos sin título, incluidos en una propiedad que los posee.
- 3- Las excedencias: el mismo tipo de tierras que las precedentes pero limítrofes a una propiedad.
- 4- Las tierras nacionales son los baldíos deslindados y no atribuidos, todo habitante de México pueda solicitar al gobierno concesión de baldíos o demasías y excedencias como máximo de 2500 ha.

⁵⁴ González Cosío, Arturo, "Clases y estratos sociales," en *La vida social, México 50 años de Revolución*, volumen 4, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 45-49.

⁵⁵ Si se revisa el perfil de los gobernadores porfirianos, en la recta final de su mandato, casi todos ellos tienen un historial parecido a Olegario Molina, como Terrazas en Chihuahua, son una mezcla de caciques, administradores vanguardistas y políticos. En Guerra, Francois-Xavier, *op. cit.*, pp. 86, 89.

Por otro lado se encuentra una impresionante masa de campesinos sin tierra hastiados de trabajar de sol a sol a cambio de prácticamente nada. Al brotar la figura de Francisco I. Madero, éste encuentra un terreno más que fértil en ellos: El hierro porfiriano ya no es suficiente para callar la rebelión incontenible; unos y otros no tienen nada que perder y mucho por ganar en el llamado a la revuelta social.

Al culminar la Revolución maderista, las cosas comienzan a pintar mal para el agrarismo porque el nuevo mandatario se limitará a crear la Comisión Agraria Ejecutiva, encargada de comprar haciendas y fraccionarlas.⁵⁶ Luego vendrá el usurpador Victoriano Huerta;⁵⁷ Carranza tampoco está muy dispuesto a remediar la situación del agro mexicano; se concretará en saciar la sed de las masas campesinas en la retórica básicamente:

Nada de reformas sociales, nada de propósitos trascendentales. (Venustiano Carranza), expedirá y pondrá en vigor durante la lucha, todas las leyes, disposiciones y medidas a dar satisfacción a las necesidades económicas, sociales y políticas del país. Efectuando las reformas que la opinión pública exige como indispensables para establecer el régimen que garantice la igualdad de los mexicanos entre sí; las leyes agrarias que favorezcan la pequeña propiedad disolviendo los latifundios y restituyendo a los pueblos las tierras de que fueron injustamente privados.⁵⁸

De esta suerte, La Ley Agraria del 6 de enero de 1915 será ante todo una jugada política mediática, hecha con la intención sacar de la jugada agraria a los dos hombres incómodos de la familia revolucionaria: Villa y Zapata. Al presidente Carranza le gusta cambiar para seguir todo igual; su estrecha visión legalista de las cosas, más su terquedad, no le permiten dar solución definitiva a los motivos de origen de la Revolución. De hecho, la inclusión de los artículos: 3º, 27º, 130º y 123º en la nueva Constitución es en contra su voluntad, y debido a la presión de Obregón y de los llamados jacobinos liberales;⁵⁹ una muestra de ello es el hecho de haber devuelto propiedades a terratenientes que habían abandonado el país por la inestabilidad política. No volvieron todos, algunos mueren, otros⁶⁰ más ya no quieren saber nada de México, vivirán el resto de sus días en el extranjero o en la capital de país. También es

⁵⁶ Herzog, Silva, *op. cit.*, pp. 224-225.

⁵⁷ Molina Enríquez, Andrés, en *Precursores de la revolución agraria México*, Secretaría de Educación Pública, 1975, p. 475.

⁵⁸ Venustiano Carranza, discurso del 12 de diciembre de 1914; citado: *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, julio de 1964, p. 29.

⁵⁹ Hall, Linda, B. "Álvaro Obregón y el movimiento agrario: 1912-1920," en Brading, A., David, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 161-167.

⁶⁰ Algunos descendientes de los terratenientes porfiristas no regresaron o murieron, sus familiares ocuparon su lugar. Proliferaron los arrendatarios o infinidad de aparceros quienes rentaron o compraron partes de las otrora grandes e imponentes haciendas. Mario Vargas, Lobsinger, *op. cit.*, p. 52.

verdad, Carranza sí repartió tierras, pero de los “enemigos de la Revolución,” es decir, las de sus adversarios políticos.

Los legisladores del Constituyente notan la posición del ejecutivo y con tintes liberales buscan acabar de una vez por todas con la injusticia agraria ancestral. Imperativo resultaba resolver los cuatro siguientes puntos:

- a) Fraccionamiento de los latifundios.
- b) Desarrollo de la pequeña propiedad agrícola.
- c) Formación de nuevos centros de población agrícola con tierra suficiente y fuentes de agua cercanas.
- d) Evitar la destrucción de los elementos naturales en perjuicio de la sociedad.

El panorama agrario nacional tampoco variará mucho con los gobiernos sonorenses de Obregón y Calles.⁶¹ Insisto, ellos están convencidos de que la Reforma Agraria no será necesaria en la medida que las nuevas técnicas de cultivo se generalicen entre los pequeños medianos y grandes productores agrarios; los créditos provean de tractores y demás herramientas, etcétera.⁶² Un punto a favor de su visión agraria es el hecho de no ser el Estado mexicano lo suficientemente fuerte como para expropiar tierras indiscriminadamente y pagar compensaciones a los antiguos dueños. Efectivamente, tampoco de la noche a la mañana se podía hacer ejidatario a un humilde jornalero, el cual desconoce muchas cosas; de igual manera, el gobierno no puede otorgar un apoyo importante a todos: los créditos refaccionarios, presas y demás obras de irrigación cuestan mucho. Cárdenas no tomará en cuenta estas observaciones al aplicar su ideal agrario.

Obregón irá más allá, repartirá tierras; pero las de aquellos terratenientes aferrados al pasado, quienes estuvieran negados a emplear nuevas tecnologías los castigan por seguir usando métodos de cultivo ancestrales. A los que sí se “modernizan” sus

61 “Hemos terminado el período de la tragedia [...] ya no será necesario que los campesinos vuelvan a ofrecer su sangre para conquistar con la violencia lo que está escrito en nuestras leyes. Basta con que los campesinos, los obreros, la clase media, todas las fuerzas del país estén enroladas en la misma ideología revolucionaria, seleccionen al personal que los represente en puestos públicos y exijan conscientemente las responsabilidades que asuman al aceptar sus altas investiduras.” *Alvaro Obregón, discursos*, Dirección General de Educación Militar, Obras completas, México, UNAM, 1948, p. 328.

62 Medín, Tzvi, *op. cit.*, p.13.

posiciones se mantendrán intactas; es más, se les darán créditos.⁶³ Las viejas demandas agrarias prometió resolverlas; pero en los hechos no será así.⁶⁴ Al término de su gestión enumerará a su consideración, los logros más importantes de su mandato: educación popular de la mano de las misiones culturales de José Vasconcelos, el fortalecimiento de las instituciones y la supuesta “emancipación de económica de las masas campesinas.”⁶⁵

Por otro lado, Plutarco Elías Calles, el “Jefe Máximo” nota que ciertas organizaciones gremiales ejidales independientes a la naciente estructura oficial comienzan a pedir justicia con menor mesura, ¿Por eso supuestamente trata de fraccionar los pocos ejidos existentes y atomiza la acción política de estos grupos? Pero, contradictoriamente en agosto de 1925 decreta que la propiedad privada no deberá de exceder 150 ha, en el caso de tierra de riego.⁶⁶ Así, seguirán una serie de leyes y reglamentos confusos, en el fondo resolverá pocas cuestiones de tajo, sólo darán largas en los hechos. E incluso, proclamó el fin del reparto agrario.⁶⁷ El agro será el gran punto de conflicto con el mandatario michoacano debido a la postergación de medidas al respecto por sus antecesores.⁶⁸

La sombra de la duda está a su favor, lo más importante del primer mandato obregonista fue lograr el reconocimiento internacional, básicamente de Estados Unidos para poder acceder a la inversión extranjera y capitales. Él había puesto el ejemplo de cómo llegar al poder. Por eso, más de un general revolucionario tratará de quitarlo de la silla presidencial; de otra forma, una tercera parte del ejército federal no se hubiera levantado en su contra. Es decir, eran tantos conflictos por afrontar de parte del mandatario sonorenses para centrarse en resolver exclusivamente la cuestión agraria.

63 “Vamos a dar una tregua a quienes estén usando procedimientos modernos para que se vean estimulados, para que evolucione rápidamente nuestra agricultura y podamos llegar a alcanzar en un periodo próximo un desarrollo máximo.” Conferencia ante la Cámara Agrícola de Jalisco el 18 de noviembre de 1918 y Sesión de la Cámara de Diputados del 27 de octubre de 1920, Bassols, 1976, p. 132-172,139-149, citado en Lobsinger, Vargas Mario, *op. cit.*, p. 59.

64 Viejos pueblos comuneros apegados al Reglamento Agrario solicitaron dotación de ejidos; lo mismo pidieron también los despojados con la Ley de baldíos ya que contaban con títulos de propiedad desde la Colonia, *Ibidem*, p. 64.

65 *Alvaro Obregón* [video], México, Clío-video, 1998; Realización: Antonio Pérez Velazco; Duración: 44 minutos, (México Siglo XXI, serie los sexenios).

66 Semo, Enrique, *op. cit.*, p. 128-129.

67 *Revista Problemas Económicos Agrícolas de México*, octubre-diciembre de 1946, p. 15.

68 Hernández Chávez, Alicia, *op.cit.*, pp. 168-169, 174.

1.4 La Reforma Agraria

Con estos antecedentes queda claro el por qué de la urgente necesidad de la Reforma Agraria. No se tratará de un capricho, el presidente Lázaro Cárdenas sabe perfectamente que sin ella los campesinos se volverán alzar en armas. Además, nunca se logrará el desarrollo anhelado. Sin este fundamental paso, todo estaba perdido.⁶⁹ Experiencias previas en naciones donde se aplicó correctamente, vieron un despegue industrial sin precedentes; es decir, la industrialización —sin lugar a dudas— va de la mano de un campo productivo; en consecuencia, rentable.

Ahora bien, un problema complejo era resolver la forma de la distribución de la tierra, asunto que ocupará por un buen rato a los gobiernos de Madero en adelante. El tipo de propiedad: fondo legal, ejido, propios y tierra de repartimiento se mantuvieron igual prácticamente desde la Colonia hasta la promulgación de la Constitución de 1917.⁷⁰

El ejido es una propiedad comunal, núcleo indivisible para la población; remiendo integrador social, el cual trata de mantener la unidad social de las viejas tribus precolombinas; contradictoriamente de origen medieval, adaptado a las necesidades coloniales de la Nueva España. Desde esta perspectiva campesina, el otorgamiento de parcelas individuales era el fin de la vida social campirana ancestral. La propiedad comunal de la tierra se ajusta perfectamente al viejo orden social agrario vivido por los abuelos. Mientras, el grupo Sonora estaba convencido de algo: la única opción del desarrollo rural era por el camino de la individualización del mismo; pasar del cultivo grupal al singular y el fomento de los pequeños propietarios de paso. Dos modelos opuestos irreconciliables entre sí.

Dicotomía más compleja sobre la tenencia de la tierra no podía haber una vez finalizada la Revolución. El mandatario michoacano trata de dar solución a unos y otros, ejidatarios y pequeños propietarios, pero el tiempo no le alcanzará. En cierto sentido, valía más la pena defender a capa y espada el ejido, por su efecto integrador

⁶⁹ Córdova, Arnaldo, *op. cit.*, p. 210.

⁷⁰ El fondo legal era el epicentro en realidad. Estaba conformado de una extensión de 600 varas a partir de la iglesia a los cuatro vientos; el ejido era de una legua y de aprovechamiento colectivo; los propios eran terrenos a sufragar las necesidades de interés público y la tierra de repartimiento eran parcelas de propiedad comunal y de usufructo individual.; González Cosío, Arturo, *op. cit.*, pp. 209-211.

social en lugar de apostar todo a la propiedad privada de los pequeños y grandes inversionistas, a costa de las innumerables masas de jornaleros sin tierra.

Para 1930, 134,444 hacendados tienen en sus manos 83.4% de la tierra. En contraste, 60,000 micros y medianos propietarios son dueños colectivos apenas en conjunto de 668,000 hectáreas, suman la décima parte del total disponible, para una población neta mayor de diez millones de mexicanos.⁷¹ Cárdenas desde sus días de gobernador en Michoacán había expresado su sentir sobre la situación agraria del país de una forma muy clara:

*Soy un partidario de la política agraria, porque es fundamental para la Revolución y porque la resolución del problema de la tierra es una necesidad nacional y dará un impulso al desarrollo agrícola.*⁷²

Por eso pasará a ser la conciencia crítica de la Revolución. Sus recuerdos infantiles de Jiquilpan, Michoacán, describen perfectamente la vida campesina en los inicios del siglo XX y, de prácticamente cualquier poblado del país:

*Los tres riquillos del pueblo, llamados Rafael Quiroz, don Francisco y don Porfirio Villaseñor, habitaban las principales casas de la plaza mayor, poseían tiendas, algún ganado y alquilaban sus tierras percibiendo la cuarta parte de la cosecha o bien empleaban a trabajadores a quienes se les pagaba 50 centavos por cultivar una extensión de 25 pasos cuadrados [...]. Al dueño de la finca, don Diego Moreno, le bastaba salir al corredor para tener la visión de una parte de sus extensas propiedades. A la izquierda se extendía el lomerío matizado de azules donde se refugia Jiquilpan y a sus pies hasta perderse de vista la Ciénaga de Chapala, salpicada de haciendas anexas, de caseríos y montes intrusos.*⁷³

La costumbre de subarrendar la tierra no era privativa de estos tres hacendados. Así se estilaba en práctica el resto de la nación. Los terratenientes daban a trabajar a terceros parcelas con buenos dividendos; algunas veces éstos igualmente la subarrendaban a otros campesinos más pobres que ellos.⁷⁴

Al momento de asumir la presidencia el exgobernador michoacano, en todo el país había 5932 haciendas y 32,527 rancheros; 96% de la población rural se conformaba por peones, casi todos los habitantes de México en eso años se contaban dentro de dicho renglón; los aparceros sumaban dos millones y medio de personas en calidad

⁷¹ Loredo Goytotúa, Joaquín. *México 50 Años de Revolución*, op. cit., pp. 115-117.

⁷² *Ibidem*, p. 127.

⁷³ Benítez, Fernando. op. cit., pp. 8-9.

⁷⁴ De la Peña Moisés, T., "Mito y realidad de la reforma agraria en México," *Cuadernos Americanos*, México, junio-julio, 1964, pp. 385-387.

peones acasillados y 7000 comunidades rurales se aglutinaban en unas cuantas docenas de latifundios, los cuales representan 40% de la tierra del país.⁷⁵

Por otro lado, así como los ingleses propagaron el consumo del opio entre los chinos para poderlos someter; los terratenientes mexicanos usaron un método similar en el despojo a los pueblos indígenas de sus tierras; en lugar de droga se les dio a beber pulque y agua miel; después embrutecidos por el alcohol los hacían firmar la venta de sus terrenos.⁷⁶

En este contexto llama la atención la situación particular de la Comarca Lagunera, conformada por 6000 kilómetros cuadrados, estaba delimitada por los ríos Nazas y Aguanaval. Fundada a mediados del siglo XIX, sus pioneros son precursores del sistema de canales y los primeros en usar este sistema de riego en el norte del país. Este sistema hará de 160,000 hectáreas áridas, fructíferas tierras de cultivo: el centro algodonero nacional por excelencia.⁷⁷

Nunca antes en la región se habían desatado problemas entre los agricultores y los jornaleros. Hasta que los primeros (ingleses y españoles en su mayoría) pagan guardias blancas para evitar la sindicalización de los segundos, quines eran adoctrinados por anarquistas radicales ligados a la CTM y al Partido Comunista. Este motivo desata una ola de violencia incontenible; la cual obliga la intervención presidencial para frenarla.

El lío da pauta a la primera ejidación en grande emprendida por Lázaro Cárdenas.⁷⁸ Las tierras están sembradas de algodón y vid. De ellas, 220,000 ha., eran irrigables; pero sólo 100,000 sirven en realidad para el cultivo y las utilizaban unos cuantos

⁷⁵ Jan Bazant, *Cinco haciendas mexicanas*, México, 1942, p. 42.

⁷⁶ Desde el Plan de San Luis, las demandas campesinas y en lo subsiguiente, tuvieron un peso preponderante sobre cualquier otra consigna: "Abusando de la Ley de terrenos baldíos, numerosos pequeños propietarios, en su mayoría, indígenas, han sido desplazados de sus terrenos, por acuerdo de la Secretaría de Fomento; o por las fallas de los tribunales de la República. Siendo de toda justicia, restituir a sus antiguos poseedores, los terrenos de que se les despojó de un modo tan arbitrario, se declaran sujetos a revisión de tales disposiciones y fallos y se les exigirá a los que las adquirieron de un modo tan inmoral o a sus herederos, que los restituyan a sus primitivos propietarios, a quienes pagarán también una indemnización por los perjuicios sufridos. El ejecutivo se preocupa hondamente por el problema agrícola, porque estima que en la solución de este problema está vinculado el porvenir económico de la república." Vargas-Lobsinger, *op. cit.*, pp. 129, 223-242.

⁷⁷ Durán, Antonio, Marco, "La tenencia de la tierra, del agrarismo a la Revolución mexicana," en Mc Cutcher, MacBride, George, *Dos interpretaciones del campo*, México, CONACULTA, 1993, pp. 266-277.

⁷⁸ Francisco I. Madero, en el fondo, no estaba preocupado por la abolición del latifundio: "Una cosa es crear la pequeña propiedad y otra es repartir las grandes propiedades, lo cual nunca he pensado ni he ofrecido en ninguno de mis discursos no proclamas." *El Imparcial*, 25 y 28 de junio de 1912, p. 19.

acaparadores. El 1 de octubre de 1936,⁷⁹ se inicia formalmente el reparto agrario bajo el siguiente plan de acción:

a) En cada Estado y territorio se fijará la extensión máxima de tierra de que pueda ser dueño un solo individuo o sociedad legalmente constituida.

b) El excedente de la extensión fijada deberá ser fraccionada por el propietario en el plazo que señalen las leyes locales; y las fracciones serán puestas a la venta en las condiciones que aprueben los gobiernos de acuerdo a las mismas leyes.

c) Si el propietario se negare a hacer el fraccionamiento, se llevará éste a cabo por el gobierno local, mediante la expropiación.

d) El valor de las fracciones será pagado por anualidades que amorticen capital y réditos a un plazo no menor a 20 años, durante el cual el adquiriente no podrá enajenar aquéllas. El tipo de interés no excederá del 5% anual.

e) El propietario estará obligado a recibir bonos de una deuda especial para garantizar el pago de la propiedad expropiada. Con este objeto el Congreso de la Unión expedirá una ley facultando a los Estados para crear su deuda agraria.

f) Las leyes locales organizarán el patrimonio de familia, determinando los bienes que deben constituirlo, sobre la base de que sea inalienable, y sin quedar sujeta a embargo o a gravamen alguno.⁸⁰

El reparto de tierras se realiza pese a la resistencia de los terratenientes, no están dispuestos a ceder centímetro alguno de sus latifundios. Sostendrán pláticas con el gobierno en la capital, en un intento desesperado por evitar el reparto, piden el cumplimiento de cuatro puntos:

1. Librar sus órdenes para que no se ocupe terreno alguno de La Laguna, so pretexto de baldío o nacional, toda vez que allí no existen. Todos los

⁷⁹ El censo poblacional de 1910, estableció la existencia de 840 hacendados en todo el país; 411,096 agricultores; 3, 096,827 jornaleros y una población total de 15, 160,360 millones de mexicanos. De todos ellos 80% tenían su sustento en el campo. Se consideraba rancho a toda propiedad que constara de 1000 a 2000 hectáreas. Tan solo 15 de ellos, llegaron a concentrar 1464,612 hectáreas de terreno. Silva Herzog, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁰ Martínez Assad, Carlos, "Los campesinos desde el cardenismo," *Revista Problemas Agrícolas e Industriales de México*, no. 3, volumen. 7, México; 1955, pp. 85, 92.

propietarios poseen sus títulos primordiales, amén de varias composiciones en el gobierno federal.

2. Ordenar que la Secretaría de Agricultura deje de expedir permisos para que se cultiven zonas de jurisdicción federal en las riberas de los ríos Nazas y Aguanaval y que cancele las ya concedidas.
3. Interponer su influencia para que los gobernadores de Coahuila y Durango, al dictar sus resoluciones de ejidos, tomen en cuenta que las poblaciones que los están solicitando —Gómez-Palacio, San Pedro y Matamoros— nacieron por iniciativa privada o como colonias de pequeños propietarios, en donde sus habitantes tienen en la actualidad amplias fuentes económicas para ganarse la vida y por lo tanto no necesitan tierras comunales para subsistir. En La Laguna, no existe ninguna población que hubiera tenido o conservado el estado comunal.
4. Que como considerábamos, de hecho, que los plantíos de algodón comprendidos dentro de los similares a que se refiere la fracción tercera del artículo 18° del Reglamento Agrario y, por lo tanto, partiendo de un recto principio de justicia, conceda usted a los agricultores aldoneros, lo mismo que a los del café, cacao, vainilla, hule, etc. y se digne usted a decretar: Que los plantíos de algodón estén comprendidos dentro de la fracción 3ª del Artículo del Reglamento Agrario antes mencionado.⁸¹

Como anillo al dedo resultará al presidente la problemática campesino-patronal en la Laguna para emprender la acción agraria anunciada desde la campaña. En 1935, ya había dividido al Banco de Crédito Agrícola en dos: el Banco de Crédito Ejidal para los comuneros y el Banco Nacional de Crédito Agrícola destinado a pequeños y medianos agricultores.

En el verano de 1936, año de la creación de la Comisión Nacional Campesina de Graciano Sánchez, se reduce la pequeña propiedad individual a 150 hectáreas de riego y 250 para temporal. Es interesante ver como los terratenientes lograrán retener las mejores tierras, dejan las de temporal a los ejidatarios. En agosto de ese año tocó el turno a Yucatán, particularmente efectuó el fraccionamiento de las nefastas haciendas

⁸¹ Medín, Tzvi, *op. cit.*, p. 161.

henequeneras de la región; cuyo sistema de producción se encuentra en decadencia. La casta divina como era de esperarse reacciona igual a sus contrapartes laguneros.⁸²

Para neutralizar a los caciques, el gobierno promoverá cooperativas de campesinos, CORDEMEX, en Yucatán, será la punta de lanza con la cual los indios mayas deberían sacudirse el yugo de las fincas henequeneras. Empresa paraestatal desaparecida recientemente ante el incremento del uso de fibras sintéticas.

Es en este contexto en donde se producen en 1934, la película *Redes* (Fred Zinnermann y Emilio Gómez Muriel) y *Janitzio* (Carlos Navarro), para apoyar con su mensaje la acción gubernamental; es decir, la conformación de cooperativas por la reforma agraria, la unidad obrero-campesina, etcétera.

Pero, desde tiempos de Juárez el error insuperable del Estado había consistido en otorgar tierras sin respaldo financiero y técnico a los campesinos. El plan gubernamental también caerá en la misma trampa. Hipotéticamente el Banco de Crédito Ejidal cubriría los gastos de las cooperativas por el tiempo necesario; la Secretaría de Educación pondría escuelas con maestros; la Secretaría de Agricultura Economía y Comunicaciones era la responsable de otorgar a los ejidatarios laboratorios, cordelería y finalmente, la Secretaría de Salubridad se comprometió a darles atención médica. Acciones nunca que sucederán.

Lo anterior sin contar el hecho de ser el ejido una figura medieval; efectivamente debería ser un ente transitorio o perfeccionado para adaptarlo a las nuevas circunstancias. Sí era importante mantener la vida comunal campesina como foco de integración social; pero el minifundio a la larga condenó a la siembra al autoconsumo y miseria.

Además, con el paso del tiempo, la politización y la burocracia fastidieron la intención.⁸³ Dotar a esta unidad de producción de todo lo necesario para su buen funcionamiento. Cuando los líderes del magisterio se corrompieron; usaron su condición intermediaria entre campesinos y gobierno con fines personales, olvidándose de los grupales.⁸⁴ Después de todo, la CNC se convirtió en parte fundamental de la máquina electoral del régimen priísta, no fue una organización

⁸² Garrido Luis, Javier, *op. cit.*, pp. 260-264.

⁸³ Martínez, Assad, Carlos *op. cit.*, pp. 78-79.

⁸⁴ *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, julio de 1964, volumen XCVI, México 1964, p. 23.

redentora del agro nacional. Una vez más en la historia del país el tiro salió por la culata. Lo ideal hubiera sido la realización de un estudio real y profundo del suelo, región por región y, después dividir las tierras conforme a las características del suelo y densidad poblacional; la mayor parte de las parcelas repartidas eran malísimas y de temporal. Independientemente de preparar a fondo a los campesinos para pasar de jornaleros a propietarios comunales; entre otras medidas.

Pero la Reforma Agraria no hubiera sido posible sino es porque el mandatario michoacano desde el principio de su gestión dejó en claro no estar sujeto al titiritero Calles. Marca un estilo propio de gobernar, en consecuencia diferente al que había prevalecido bajo el Maximato.⁸⁵ Da cierta certidumbre a los asalariados del campo, peones y jornaleros, quienes son librados temporalmente de un problema:

El ejido de ninguna manera sería transitorio, más bien será el centro de la economía rural; socialización; El ejido debe ser el centro de la economía rural mexicana [...]. Detenerse en la distribución de la tierra y no aprovechar la oportunidad para socialización completa, es quedarse a la mitad del camino.⁸⁶

Reitero, uno de los aciertos del sexenio radicó en haber concatenado magistralmente las acciones positivas de sus antecesores a las suyas: la nueva industrialización del país, su plataforma política, más el proyecto del Plan Sexenal y, sobre todo, al haber escuchado a las masas. Estas fueron las grandes herencias de su gobierno al país. Parecía que por fin los presidentes revolucionarios estaban logrando el sueño juarista. La conformación de un vasto mercado interno; motor capitalista vía industrialización, desgraciadamente no será así. Pero en especial, ilusamente parecía estarse cumpliendo los grandes pendientes de la Revolución.

Digo que hay cierta continuidad con los mandatarios anteriores a él, incluso en el renglón agrario. Tal vez, en el fondo, la magnitud del problema era demasiado grande como para ser resuelto en sólo seis años. Seguramente la opinión pública obliga a los presidentes anteriores a él a dar aparentes soluciones definitivas a tal.

También, el ego les impedía compartir créditos con sus antecesores. Al respecto, Calles, tras bambalinas fue honesto al reconocer esta situación:

La felicidad de los campesinos no puede asegurarse dándoles una parcela de tierra si carecen de la preparación y los elementos necesarios para cultivarla [...]. Por el contrario, este camino nos llevará al desastre, porque estamos creando pretensiones y

⁸⁵ Revista *Problemas Económico-Agrícolas de México*, op. cit., pp. 4, 12.

⁸⁶ Vargas-Lobsinger, Mario, op. cit., p. 15.

fomentando la holgazanería [...] sí el ejido es un fracaso, es inútil aumentarlo. Si, por otro lado, el ejido es un éxito, entonces debería disponerse del dinero necesario para comprar las tierras adicionales necesarias y así librar a la nación de hacer mayores gastos y promesas de gastos [...].⁸⁷

Tal vez, por eso creó él en 1926 crea el Banco Nacional de Crédito Agrícola bajo la siguiente consigna:

Que con la organización de los beneficiados, los campesinos con la Ley de Repartición de Tierras Ejidales, expedida ese mismo año; respaldarían el dinero puesto a su disposición por el gobierno para comprar maquinaria, semillas y abono.⁸⁸

¿Suena familiar la propuesta? También el 23 de abril de 1927, el mandatario sonorenses promulgó la Ley de Dotación y Restitución de Tierras o Ley Bassols. Delimitaba las extensiones inafectables de tierras; suprimió la categoría de pueblo para que éste fuera sujeto agrario y así limitar el latifundio, tales lotes tenían el carácter de inalienables e inembargables. Todo asentamiento mayor de 25 familias contaría con tierra de siete kilómetros; sin embargo, por el alcance del ordenamiento se congeló la iniciativa el 11 de agosto de ese mismo año.

Posteriormente el 20 de agosto de 1938 se creó la Confederación Nacional Campesina. Hipotéticamente esta central agraria sería el “motor y escudo” para acelerar el proceso de la distribución de tierras al coordinar a los ejidatarios en las actividades productivas encomendadas. Escudo para proteger los miles de ejidos ya existentes contra los enemigos tradicionales de la Reforma Agraria. Los trabajadores del azúcar, henequén y algodón, tres importantes gremios fueron los primeros en incorporarse a las filas de la flamante central de: jornaleros, peones y ejidatarios. La cual serviría como una especie de interlocutor entre los agricultores y el gobierno. Pero al aglutinarlos en torno al Estado se marginó de paso a la disidencia y los alineó con el incipiente régimen.

Por otro lado, son impresionantes los números del Reparto Agrario: 1.020,594 campesinos recibieron 18.352, 275 ha. En total, durante el sexenio 1934-0940, se otorgan 20.000,000 ha.⁸⁹ Caso contrario a las anteriores y subsecuentes administraciones. Uno de los defectos del marco jurídico de la ley y su acción agraria

⁸⁷ Córdova, Arnaldo, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁸ Durán A., Marco, *El agrarismo mexicano, op. cit.*, pp. 28–29.

⁸⁹ *Cuando La sombra de la duda se cruza en el camino (1935-1939)*, [video], Dirección, Ricardo Pérez Monfort, México, Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1991, (Los lustros).

fue dejar la figura del “Certificado de inafectabilidad de tierras” de determinados cultivos. Los terratenientes se amparan bajo la sombra de este árbol para limitar y revertir subsecuentes fraccionamientos de tierras.

Finalmente, a más de 70 años de distancia no podemos apreciar bien sí el mercado interno se amplió por la acción agraria del régimen o por la expansión de las zonas de cultivo del Norte y del Pacífico, fenómeno presentado en esos años. Algunos de sus detractores afirman que fue gracias al impacto de las nuevas tecnologías sobre cualquier otro factor son el verdaderamente el detonante del salto cuantitativo de la producción del pilar fundamental de la economía nacional: la agricultura. Como sea, después del reparto la tierra será más productiva como nunca.⁹⁰

Sin embargo, fue tal la presión de la reacción, que lo obligó a aplicar la reversa a su gobierno, esto es evidente en los dos años finales del sexenio. Pero el cambio de rumbo será más evidente al momento de la elección del candidato a la presidencia de PNR: Manuel Ávila Camacho; Cárdenas apuesta por este hombre en lugar del polo opuesto, es decir, Francisco J. Mújica. Quien como el mandatario michoacano representaba la voz centro-izquierda del partido oficial, Sin embargo, después de todo, era preferible la derecha de casa a la foránea, la cual era encabezada por el candidato opositor, Juan Andrew Almazán. Personaje que a la larga sumaría a su favor a anticardenistas.

⁹⁰ Semo, Enrique, *op. cit.*, p. 13.

1.5 Clima social

Para 1934 las heridas de la Guerra Cristera estaban demasiado frescas como para instar a otra revuelta religiosa. Bajo esta premisa, Lázaro Cárdenas⁹¹ fue muy cauteloso en su trato con la iglesia católica; en especial en el manejo de la educación pública; pero al añadirle el adjetivo callista: “socialista,” desató la furia conservadora en su contra. Sin embargo, no se puede negar que ésta polarización social estaba ligada con la dicotomía mundial: fascismo-comunismo. Para colmo de males se nacionalizó la industria petrolera. La Acción Católica Nacional con otras agrupaciones reaccionarias más; trataron a toda costa una nueva intervención estadounidense para librarnos de dicha plaga.

En este contexto nace el “sinarquismo,⁹²” movimiento encabezado por algunos antirrevolucionarios opositores a los postulados de la Constitución del 17, de clara influencia religiosa. Aspiraban al establecimiento de un nuevo orden sociopolítico centrado en el catolicismo en base a una rígida organización inclinada a favor de la defensa de la propiedad privada frente al colectivismo estatista del “comunismo.” El movimiento lo lideraban: Diego Arenas Guzmán y Jorge Prieto, pretendían desmadejar a Lombardo Toledano, al PNR, a la CTM y al Partido Comunista mediante su amplia red de gremios sociales confesionales, como sindicatos obreros, no eran pocos por cierto.⁹³

Saturnino Cedillo, hombre de 60 años de edad, pasó a la historia por ser el brazo militar de la reacción anticardenista al realizar un último y fallido cuartelazo⁹⁴ en contra del presidente en turno. Después de haber renunciado a la Secretaría de Agricultura, ilusamente pensó ser apoyado por la extrema derecha mexicana y el gobierno estadounidense; tal y como hizo el embajador Henry Lane Wilson al prohijar a Victoriano Huerta en el golpe de Estado contra Madero. El resto de la historia es

⁹¹ Zepeda Patterson, Jorge, “Cardenismos de ayer y hoy,” *Nexos*, no.17, México, septiembre de 1997, pp. 8-9.

⁹² La confederación de la clase media, unión nacionalista de veteranos de la revolución, acción revolucionaria mexicanista, Partido Nacionalista Mexicano, etcétera; eran algunas de las organizaciones católicas detrás del sinarquismo. Bradring, A., David, *op. cit.*, pp. 191-194.

⁹³ Meyer, Jean; Reyes, Cayetano, *La reconstrucción económica*, “Historia de la Revolución mexicana (1924-1928),” tomo 10, México, Colegio de México, p. 196.

⁹⁴ Cedillo fue apoyado por las empresas petroleras extranjeras luego de la nacionalización del 18 de marzo de 1938. Recordamos que los sectores retrógrados pedían la intervención del tío Sam para terminar con la amenaza “comunista de Cárdenas.” Silva, Herzog, *op. cit.*, p. 204.

conocida. Los maestros rurales dieron frutos, se ganaron la confianza en un corto tiempo de sus alumnos en San Luis Potosí, donde Cedillo tenía su base, ellos supieron paliar la situación; frenaron el apoyo al insurrecto al hacerle ver a sus pupilos y familiares las bondades del gobierno revolucionario.

Por otro lado, al final del sexenio hay una importante escalada de precios. La producción interna de alimentos se encuentra muy por debajo de la demanda; la minería, el segundo bastión de la economía nacional iba a la baja; el precio internacional de la plata cayó 50%; sí en 1936 se producían dos millones de barriles diarios de petróleo;⁹⁵ para 1939, apenas se contabilizarán la mitad. Esto en parte gracias al bloqueo sajón de suministrar cualquier implemento necesitado por la recién nacionalizada industria debido a la expropiación. Los enemigos del régimen se frotaban las manos ante el latente derrumbe del presidente michoacano,⁹⁶ pero no fue así.

Una vez diluida la euforia de la expropiación, la distribución de petróleo es un nuevo problema a resolver por la flamante paraestatal PEMEX. No había carros tanques ni buques petroleros para mover el crudo a cualquier punto del país en las costas del Golfo y del Pacífico. El sombrío panorama cambió cuando la Alemania nazi comenzó a comprar el crudo mexicano.

El país bordeaba la costa de la tragedia, el gobierno se vio obligado a declarar que no pensaba expropiar otras industrias norteamericanas más como la petrolera, en un intento desesperado por romper el bloqueo económico estadounidense, el cual estaba asfixiando los ingresos por exportaciones y de paso se quería alentar la inversión extranjera:

[...] por las condiciones peculiares del caso en que se agotaron todas las medidas de conciliación, el ejecutivo a mi cargo se vio en la imperiosa necesidad de decretar la expropiación como una medida totalmente excepcional, y, por lo tanto no se extenderá a las demás actividades del país, las que el gobierno ve con simpatía y necesarias para el desenvolvimiento nacional [...] por lo tanto ningunas otras disposiciones van a dictarse que puedan afectar la confianza del país sobre otros negocios, sobre la propiedad, sobre

⁹⁵ Lobato López, Ernesto, "El petróleo en la economía," en *La economía, México 50 años de Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 326-336.

⁹⁶ Los intelectuales de centro, izquierda y derecha aprovecharon la situación para hacerse notar ya sea a favor o en contra de Lázaro Cárdenas Así: Lombardo López, acusó al capitalismo como el causante de los males económicos del país; la gente del centro como Ezequiel Padilla atribuyó la crisis a la preponderancia de actitudes y doctrinas que no descansan para destruir la confianza pública y la gente de derecha incriminó al comunismo internacional ser la fuente de los problemas nacionales.

*los depósitos, sobre los valores y demás inversiones que el gobierno está dispuesto a proteger conforme a las leyes respectivas.*⁹⁷

También se puede decir que la vida en México en los años correspondientes al sexenio (1934-1940), tuvieron momentos estelares, como la expulsión del Jefe Máximo (Calles), quien tontamente pensó manejar al michoacano como lo había hecho con sus antecesores.⁹⁸

La Reforma Agraria y la expropiación de los bienes de las compañías petroleras extranjeras resultarán los momentos cumbres de su controversial mandato. Pese a todo la educación, socialista o no; ésta funcionó bastante bien como pocas veces en la historia de del país. La inmigración masiva de los republicanos españoles, acogidos en numerosas oleadas cuando las tropas franquistas terminaron con la República; por este hecho se granjea el reconocimiento de la izquierda internacional.

Pero también él perfeccionó y fortaleció el sistema presidencial, al aterrizar de una vez por todas al Estado de las instituciones.⁹⁹ La gran herencia del cardenismo al sistema político mexicano, a los futuros mandatarios del régimen resultó pasar de la era de los caudillos a la república presidencialista. Los mismos poderes de antaño acuñados en un solo hombre; ahora legitimados vía leyes y las instituciones, ya no por el número de soldados y armas como respaldo, tal y como sucedía antes.¹⁰⁰

La gran jugada para consolidar el incipiente régimen de instituciones fue la remodelación hecha en marzo de 1938 al partido, el cual pasó de Partido Nacional Revolucionario, PNR a Partido de la Revolución Mexicana, PRM. Calles aglutinó a un grupo de caudillos y caciques regionales de todo el país en torno a su agrupación política en el 29. La metamorfosis cardenista iba más allá del cambio de siglas, responde a la nueva dinámica social. Todo mexicano tenía un lugar en el partido; por su composición sectorial: los obreros contaban con: La CTM, CROM y CGT; los campesino: la CNC y el sector popular sería aglutinado en la CNOP, al igual que la clase media urbana, pequeños comerciantes y los artesanos, etcétera.¹⁰¹

⁹⁷ Córdova, Arnaldo, *op. cit.*, p. 195.

⁹⁸ Portes, Gil, Emilio, *El rompimiento de los generales Calles y Cárdenas*. De la Torre Villar, Ernesto, *op. cit.*, pp. 702-712.

⁹⁹ Fuentes Díaz, Vicente, *El PNR*, En De la Torre Villar, Ernesto, *op. cit.*, pp. 369 -376.

¹⁰⁰ Shulgovski, Anatol, *México en la encrucijada de su historia*, México, Fondo de Cultura Popular, 1969, p. 73.

¹⁰¹ Hernández Chávez, Alicia, "La Mecánica Cardenista 1934-1940," en: Meyer, Lorenzo, *Historia de la Revolución Mexicana # 16*, México, Colegio de México, 2005, pp. 182-183.

1.6 Política obrera

Los orígenes de la precaria industria nacional se encuentran en la segunda mitad del siglo XIX, básicamente al ponerse en marcha la industria textil en: Veracruz, Tlaxcala y Puebla. En esos años sólo existían 50 fábricas de hilados; cuyo capital total sumaba a lo mucho \$100 millones de pesos, buena parte de este dinero era español. El resto de la inversión extranjera se concentra sobre todo en: ferrocarriles, comercio, minería e industria ligera. 1876, fue el año clave de la participación foránea con la construcción de las primeras vías del tren en el país en la recta final del juarismo. La jornada laboral de un obrero fluctuaba entre 14 y 16 horas por día, a cambio recibía una paga de \$2 a \$3 reales o 25-37 centavos diarios por jornada. En ese entonces ya estaban en funcionamiento algunas tiendas de raya.¹⁰²

Vale la pena señalar que una vez instaurado en el poder Francisco I. Madero, el gremio obrero pese a su escaso número de afiliados, en 1911 se constituye la Confederación Tipográfica de México, la Unión de Canteros y el Grupo Luz. Estas organizaciones se juntan para formar más tarde la primera gran central obrera de la era posrevolucionaria, la Casa del Obrero Mundial, el 27 de mayo de 1914, la cual es cerrada por órdenes del usurpador Victoriano Huerta.¹⁰³ Posteriormente en 1918 se establece la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) bajo la dirección de Napoleón Morones.

Tal central obrera surge de un congreso nacional de trabajadores promovido por el gobernador de Coahuila, Gustavo Espinoza Myreles después de superar varios abortos previos promovidos por los gobernadores de Veracruz y Tamaulipas. En dicho mitin se definió la postura del gremio ante el gobierno y los patrones, hipotéticamente sería combativa.¹⁰⁴

A la postre, la CROM y Morones pasan a ser bastión político de Obregón y de Calles. Cuando el primero fue Secretario de Guerra y Marina; éste, usó a la central obrera para boicotear a Venustiano Carranza y posteriormente el líder sindical pactó secretamente con Calles al ser irreconciliables las diferencias entre los dos caudillos

¹⁰² Rivera Martín, Guadalupe, *El movimiento obrero*, op. cit., pp. 253-256.

¹⁰³ Herzog, Silva, op. cit., p. 84.

¹⁰⁴ De la Torre Villar, Ernesto, op. cit., p. 261.

sonorenses: así como en el pasado había hecho lo mismo con Obregón; ahora la alianza estratégica la establece con Calles. Así, el líder obrero se convirtió en el primer charro-sindical del México posrevolucionario.

Este organismo también adopta métodos retrógrados intimidatorios, dignos de las mafias sicilianas en Estados Unidos; los cuales se usaron para afiliar a la fuerza a cientos de obreros; romper huelgas incómodas al régimen e imponer a su gente de confianza en la dirección de sindicatos en todas las empresas posibles. De esta manera los tranviarios, ferrocarrileros y electricistas; entre otros gremios importantes se declararon en huelga sin justificación alguna, propician el principio del fin del gobierno Carrancista.¹⁰⁵ Así se construye la leyenda negra del sindicalismo nacional corporatizado.

Durante el período de Obregón, también nace la Confederación General de Trabajadores (C.G.T.) central sin mucho peso entre los obreros, dicho organismo estaba más preocupado por el teje y maneje del mandatario sonorenses en lugar de la situación laboral de los trabajadores. El salario promedio de un obrero en ese tiempo era de 75 centavos diarios, nada distante con el pasado reciente.

Después del asesinato de Obregón, la CROM se colapsa. Esto da pie a la ruptura entre Morones y Lombardo Toledano. Quien es uno de los fundadores de la Confederación General de Obreros y Campesinos del México (CGOCM); el antecedente más inmediato de la CTM. Curiosamente siempre al nacer una nueva central obrera se hacía énfasis en su independencia del gobierno, cuando en realidad terminará haciendo lo contrario.¹⁰⁶

Todo esto se menciona a manera de contexto, pues la justicia obrera representa otro de los ejes de gobierno cardenista; también era parte de la deuda moral de los gobiernos revolucionarios; al tiempo de ser apremiante la industrialización del país e igualmente estaba incluido este apartado en el Plan Sexenal.

Así para tener una política laboral exitosa desde el gobierno era necesario ejercer control sobre el gremio proletario al limitar la disidencia y a la reacción. No es socialismo ni populismo; insisto, como las bases sociales del PNR se inspiraron en el

¹⁰⁵ Córdova, Arnaldo, *op. cit.*, pp. 15-16; 20, 67.

¹⁰⁶ Brading, D. A., *op. cit.*, pp. 2002-203.

Partido Nacional Socialista, no en el partido Comunista de la URSS.¹⁰⁷ Por otro lado, hubiera sido una locura tratar de implantar tal doctrina en México según el presidente:

*Nada de dictadura del proletariado ni supresión de la clase empresarial, sino la conciliación de clases para lograr la industrialización; dando certeza laboral al obrero y tomando la ley en la mano para castigar todo abuso patronal.*¹⁰⁸

Al Estado le convenía la existencia de la dualidad obrero-patronal; fungiría como un imparcial árbitro emancipador de unos y otros, en una dicotomía incomprensible de productores-consumidores. Las leyes laborales frenan el abuso patronal, en contraparte se establecieron las obligaciones de los obreros con sus empleadores. Este era el “socialismo mexicano cardenista.”

Los empresarios mexicanos se atemorizaron nuevamente con la entrega de la administración de Ferrocarriles Nacionales a los propios trabajadores en 1938. Las cooperativas se multiplicaban como hongos por todo el país para rematar recibieron una amenaza presidencial: nacionalizar sus empresas y dárselas a los obreros y formar más cooperativas, sí se negaban a colaborar con él. Jugada política sobre todo, en realidad se trataba de un estése quieto a la patronal.

Posteriormente, con la ruptura entre Calles y Cárdenas las centrales obreras tuvieron un peso importante en el desenlace del conflicto, pues inclinaban las simpatías por uno u otro. Las fuerzas estaban muy polarizadas hasta que el segundo con un discurso magistral puso la balanza a su favor:

*Las clases laborales se debaten en una lucha doble: las que llevan a cabo en defensa de sus intereses de clase y la que desarrollan al debatirse al calor de las pasiones y los egoísmos, con lo que solo han logrado debilitar sus filas y retardar el logro de sus aspiraciones. Para remediar esto, es que he venido propugnando y llamando a los trabajadores a la formación de un frente único.*¹⁰⁹

Como respuesta el 22 de diciembre de 1936, 30,000 obreros apoyaron en multitudinaria manifestación las palabras del presidente.¹¹⁰ Aquí la CTM¹¹¹ de Lombardo Toledano juega un papel fundamental al contragolpear a Morones y su

¹⁰⁷ Peredo, Francisco, *Seminario de propaganda política en Alemania y México*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, apuntes, México, UNAM, 2000.

¹⁰⁸ Córdova, Arnaldo, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁹ Rivera, Guadalupe, *op. cit.*, p. 263.

¹¹⁰ Durante el 2º Congreso de la confederación general de obreros y campesinos. 17 de febrero de 1936. Vicente Lombardo Toledano condenó esta actitud: “Para acabar con un sindicalismo que era instrumento de los políticos y camino fácil para obtener ventajas a través de relaciones humillantes con el gobierno.” Salazar, Rosendo: *La CTM, su historia, su significado*, México, Ediciones T.C. Modelo, 1956, p. 51.

¹¹¹ Salazar, Rosendo *Ibidem*, p. 263.

CROM. El nuevo ente obrero gana más adeptos que la rival. Finalmente los trabajadores como los campesinos, también ponen en un altar a Cárdenas por el trato recibido por él; mientras los empresarios nunca agradecerán a su gobierno haberles montado la infraestructura mínima requerida para el funcionamiento de sus empresas; es decir, viendo las cosas fríamente, en realidad, los hombres del capital son los ganones de la historia del sexenio y no los proletarios como se pregonaba hoy día.

Es conveniente señalar lo siguiente: el presidente sabía perfectamente que mientras el país dependiera en gran medida del extranjero, nunca podría despegar. La urgencia de una política de desarrollo industrial independiente es una coincidencia con los anteriores gobiernos revolucionarios. Lamentablemente todo queda en buenas intenciones porque desde ese tiempo a la fecha se ha progresado poco en la autonomía industrial y tecnológica de México respecto al exterior.

1.7 La Educación socialista

Uno de los puntos más controversiales de la administración cardenista es la educación, hereda el adjetivo callista: “socialista,” el cual fue aprobado por la 34 Legislatura.¹¹² Su pecado fue resumir su acción política de educación pública en una palabra odiada e incomprensible por la reacción y la sociedad en general. Lo importante era llevar la instrucción básica a todos los rincones más lejanos del país para alejarlos de la postración del fanatismo e ignorancia ancestral que los condenaba a sobrevivir con pocos recursos. De ninguna manera se trataba de adoctrinar a los niños con postulados marxistas/leninistas:

La educación que imparta el Estado será socialista y además de excluir toda doctrina religiosa, combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actitudes en forma que permitan crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social.¹¹³

Apartado clave dentro de la política cardenista, en la medida que hubiera más adultos letrados; sus perspectivas laborales serían mejores y así contarían con un trabajo mucho mejor remunerado. Este sueño después de 80 años no se ha concretado pese al breve espejismo del sexenio 1934-1940.

La iglesia católica necesitaba entender que sus fueros terrenales pretéritos habían terminado, ya no podía ser César y Dios al mismo tiempo; debía ceder su “poder civil” al Estado; también ya no valía retener por más tiempo el monopolio educativo nacional. Lo cual no sería fácil, por algo, en buena parte del mundo Roma mantiene vigente hoy en día tal privilegio. La separación del Estado y la Iglesia de ninguna manera era invento mexicano, ya se venía dando en Europa desde el inicio del siglo XVI. Tampoco se trataba de jacobinismo extremo; sin negar algo de él en algunas acciones gubernamentales. Ahí radica la importancia de la educación oficial en el proceso desfanatizador de la población al intervenir en la educación básica del país; al tiempo de letrar masivamente a la población, otra de las vías del progreso. Después de todo, las constituciones liberales de 1857 y 1917 no quieren ver a México como una entidad teocrática católica como en la Colonia.

¹¹² De la Torre Villar, Ernesto, *op. cit.*, p. 214.

¹¹³ Gallo, Víctor, *Problemas educativos de México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1955, pp. 71-72.

Parte del éxito educativo de este mandato está relacionado con los aciertos en dicha materia durante el gobierno de Obregón, vía la Secretaría de Educación Pública de José Vasconzuelos;¹¹⁴ en forma singular con las misiones culturales, la escuela rural, la primera parte del muralismo mexicano, la exaltación al nacionalismo; el cual se basa en la cultura prehispánica y en todas las manifestaciones artísticas.¹¹⁵ En ese cuatrienio 1920-1924 se da el primer paso para el establecimiento de la educación pública federal del flamante Estado posrevolucionario mexicano. La educación preescolar y la primaria se impulsarán como nunca antes, se hace un buen trabajo en el rubro. Después de todo, la mayor parte de la población cursaría por lo menos tres años de formación básica. Los prejuicios deberían ser arrancados desde la más tierna infancia al rescatar viejos ideales positivistas: la exaltación del espíritu humano sin la necesidad de lo divino. Por eso la disputa por la instrucción inicial de los infantes entre el Estado y el clero católico.

La ayuda de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue apoyo invaluable para el éxito de la iniciativa gubernamental, proliferó el nacionalismo revolucionario en el arte local donde salieron grandes obras artísticas como los murales de Diego Rivera y Alfaro Sequeiros; la expresión artística como medio por el cual la gente común tomara como herencia suya a la Revolución y a los gobiernos emanados de ella.

Historia en la cual originalmente se contemplada dentro del proyecto a la Universidad Nacional; pero ésta era celosa heredera del legado cultural e intelectual de la Colonia y del siglo XIX, su estudiantado y autoridades son derechistas, por eso los universitarios aplauden la rotunda negativa de Manuel Gómez Marín, rector de la UNAM y posterior fundador del PAN, a sumarse a los ideales educativos gubernamentales. El país para su industrialización requería técnicos e ingenieros. En 1921, ya se habían dado los primeros pasos para crear una institución técnica oficial. Así fue como nació el Instituto Politécnico Nacional en 1936, al agrupar una serie de escuelas de artes y oficios juaristas como la Escuela de Comercio, la posterior ESCA.¹¹⁶

Por otro lado, la educación agraria, de igual manera, ya se había iniciado con Obregón, sin frutos palpables, lamentablemente. Tampoco Cárdenas puede

¹¹⁴ Semo, Enrique, *op. cit.*, 1989, p. 56.

¹¹⁵ Gallo, Víctor, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁶ De la Torre Villar, Ernesto, *op. cit.*, pp. 145-151.

consolidarla. El campesino requería de asesoría de agrónomos para una mejor explotación de sus tierras; debía emplear técnicas adecuadas para cada tipo de suelo. La ancestral forma de cultivo no será cambiada por las nuevas técnicas transmitidas en el aula; se impone la tradicional forma de cultivo usada de generación en generación.

Otro aspecto de la educación socialista es la cultura física. El Estadio Nacional se emplea para la celebración de impresionantes tablas gimnásticas realizadas por escolares de todos los puntos de la capital, éstas estaban inspiradas en las paradas deportivas nazis y soviéticas.¹¹⁷ El deporte reflejaría el supuesto buen ánimo de la población; “la juventud mexicana es vigorosa y atlética gracias a los gobiernos revolucionarios.” No existe en esos años el concepto de explotar los deportes como un medio para promover la salud pública; ni mucho menos hay posibilidades de hacer campeones olímpicos. Aun así, en 1938 se fundó la Escuela Normal de Educación Física.

De esta manera el impacto de la educación en este sexenio queda para la historia. Con la llegada de Ávila Camacho en 1940, la contrarrevolución se aplica casi inmediatamente un triunfo al eliminarse el controvertido calificativo de “socialista” del artículo 3º Constitucional. Paulatinamente en los subsecuentes gobiernos la instrucción privada y religiosa ha venido recuperando terreno. Sí a esto se suma la colaboración del putrefacto sindicato magisterial, el colapso educativo oficial actual es irremediable. Por eso resulta casi un milagro la reducción del índice de analfabetismo de México en los siguientes años.

A manera de conclusión de este apartado se puede señalar al cardenismo como un proyecto de gobierno con pretensiones de hacer sentir a la gente humilde y participante de la Revolución lo siguiente: el nuevo Estado mexicano es producto de la guerra civil para beneficio de las masas porque emergió de ellas. No es un ideario político 100% innovador, pero sabe amoldar perfectamente su plan de trabajo con lo mejor de lo realizado en los gobiernos anteriores. El debut del Plan Sexenal fue exitoso. En términos prácticos era la socialización de la Revolución entre la población en general. Tenía como ejes centrales la tenencia de la tierra, el sector obrero y la educación. También podría ser un correctivo al joven sistema político mexicano.

El proyecto de gobierno del grupo Sonora no era malo; sólo erraron al apostar en extremo a la incipiente clase media rural y de las ciudades. Está por demás especular

¹¹⁷ “Los maestros apoyan nuestra campaña” en *El Nacional revolucionario*, 23 de enero de 1937, p. 8.

las razones por las cuales ninguno de sus miembros se animó a cumplir en los hechos lo estipulado en el artículo 27 Constitucional y optaron por paliativos, impacientaron a los campesinos deseosos de tener un pedazo de tierra propio.

De igual forma el cardenismo será un oasis del régimen priísta. Pero sus propuestas se dieron en un espacio-tiempo equivocado, la sociedad en general no estaba lista para ellas, por algo la estrella del presidente michoacano comienza a declinar en 1938. El péndulo político nunca más volverá a estar inclinado al centro-izquierda, una muestra de ello fue la elección del candidato a la presidencia, Manuel Ávila Camacho, quien se tomará un sexenio para borrar el legado de su antecesor; pero engrandeció el mandatario michoacano en las multitudes entre otras cosas por el cambio de rumbo en la forma de gobernar. Esto es importante antes de entrar a analizar la relación entre la Reforma Agraria aplicada por él y la interpretación de la medida y otros problemas políticos, sociales y económicos en las películas mexicanas hechas entre 1934 y 1940.

Capítulo II

Las imágenes en movimiento

Prácticamente todos los libros de historia del cine coinciden en señalar el nacimiento de dicho medio de comunicación masiva en las pinturas rupestres hechas hace miles de años. Tal vez, desde este momento en adelante el hombre se obsesionó por recrear el movimiento. La conjugación de la ciencia y tecnología¹ darán como resultado un frenesí descomunal de invención de todo tipo de aparatos, de los cuales sobresalen: la luz eléctrica, los elevadores, el teléfono, el automóvil y el avión, en fin, el registro de patentes no se da abasto con tantas nuevas creaciones. Fenómeno gestado en particular en la segunda mitad del siglo XVIII y, prácticamente en todo el siglo XIX.²

Entre tanto, la fotografía fija desde su lanzamiento causa gran impacto en todas las esferas sociales debido a su aproximación tan palpable a “la realidad por su fidelidad.” Vivacidad pocas veces lograda ya sea por el retablo o cualquier otra forma de dibujo. Sin embargo, el gran reto era lograr algo capaz de contenerlo y reproducirlo; misión cumplida con el posteriormente llamado séptimo arte.

El cinematógrafo de los hermanos Lumière³ y el kinetoscopio⁴ Edison se cuentan en ésta vorágine inventiva de artefactos. Les preceden cualquier cantidad de incontables ensayos fallidos.⁵ Sobra agregarle más leña a la hoguera en lo referente a la paternidad del invento; es decir, cuál de los dos fue primero.

¹ Que es lo que se puede apreciar cuando se ven los escritos del historiador Román Gubern y otros más.

² *Enciclopedia de las ciencias sociales*, volumen 4, España, editorial Asuri, 1983; pp. 567-569.

³ Los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895, en el sótano del Grand Café # 14, sobre el Boulevard del Capucines, en París, Francia hicieron la presentación mundial del Cinematógrafo.

⁴ Tomás Alva Edision, en el lejano 1893, construyó el primer laboratorio cinematográfico de la historia. Una estructura negra similar a los tanques de guerra modernos, llamada: *Black María*. De allí salieron las primeras tomas accionadas en el Kinetoscopio, artefacto que se patentó y más tarde se convertirá en atracción pública tres años después. La presentación del Kinetoscope parlor, fue en Nueva York, el 14 de abril de 1894 en Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Baber, 1991, pp. 18-22.

⁵ La cámara obscura de Della Porta. En realidad perfeccionó la desarrollada por Leonardo Da Vinci; Plateau y Stampfer pusieron los cimientos de esta historia; Macbride aportó las primeras; Tomas Marey construyó la primera cámara cinematográfica; Reynaud se encargó de efectuar la primera proyección animada, la Linterna mágica del cura jesuita Kircher. O la rueda Faraday; no se pueden olvidar los trabajos del belga Joseph Plateau, quien literalmente dedicó sus ojos al estudio de la persistencia de la retina; donde salió su Fantascopie; el Estroboscopio de Stramper permitió analizar y medir el movimiento óptico humano y recomponer éste, a partir de fotos fijas. En estos estudios intervinieron: matemáticos, físicos, médicos, fisiólogos, etcétera. Pero en

La creación del cinematógrafo dará un toque testimonial a las primeras escenas en blanco y negro de los hermanos franceses; mientras, Edison retratará vistas de hechos dramáticos a manera de historias, las “Scenes Edison;” el color se pintaba a mano, cuadro por cuadro.⁶ Por este simple hecho, el cine pasará a ser uno de los marcadores incuestionables del siglo XX, por ser el primer medio de comunicación masiva visual sin precedentes en la historia de la humanidad. Al concretar la fascinación humana de apresar el movimiento y reproducirlo, viejo sueño como el mismo hombre. También debe sumarse el hecho de la irrupción de una etapa superior del capitalismo⁷ en el ocaso decimonónico, la cual está muy ligada a la Revolución Industrial. Sin efectivo no hay investigación, sin investigación no hay desarrollo.

Una de las consecuencias que traerá el fenómeno es la migración. Cientos de otrora campesinos van a las ciudades con la ilusión de lograr una mejor retribución económica haciéndose obreros en las crecientes urbes sedientas de ellos;⁸ aquí se siembra la semilla de los escritos de Marx, porque la concentración de la riqueza en unos cuantos también pasará a ser sin precedentes.⁹ Esto se comenta por que dicha peculiaridad social se liga a la presente investigación. La visión mítica del campo hecha por varios realizadores mexicanos en la década de los treinta está relacionada con la idea de preservar un inexistente e idealizado estado casi virginal de los usos y costumbres campiranos establecidos en los días de la Colonia española.

El siglo XX traerá consigo irremediamente el choque entre el viejo modo de producción agrario en las haciendas vigente igualmente desde que los conquistadores pisaron por primera vez el continente americano, sistema semifudal por el cual se mantienen sumidas en la esclavitud a grandes masas campesinas; potenciales obreros de las agroindustrias y consumidores en el capitalismo. En este último punto se fundamentan parte de los ideales de los gobiernos revolucionarios luego de noviembre de 1910; ven en la

realidad, el cine fue producto de investigaciones científicas de análisis y síntesis del movimiento a partir del fenómeno óptico del ojo humano: La persistencia de la imagen en la retina, fisonomía humana y animal; de amputación de hombre, de cuadrúpedos, vuelo de aves, insectos, movimiento de peces, caída y vibración de los cuerpos animados. Tosi, Virgilio, *El cine antes de Lumière*, México, Filmoteca UNAM, 1995; pp. 13-14; 17, 29; cfr., *Luna córnea*, septiembre-diciembre de 1998, no. 16, México, CONACULTA, pp. 98-113.

⁶ *La Mirada Desenterrada*, Delgado Willivaldo y Limongi Maribel. Miguel Ángel Berumen editor, USA, citado en *El Universal*, “Suplemento Día Siete,” No. 53, 23 de Junio de 2001, p. 35.

⁷ Duverger, Maurice, *Sociología de la política, elementos de ciencia política*, México, ERA, 1980, pp. 210 -211.

⁹ Los ancestrales tiempos artesanales de elaboración de productos heredados de padres a hijos desde la antigüedad más remota, se cortaron con la irrupción de la nueva forma de producción mediante el binomio carbón/máquina de vapor, dio como resultado la producción masiva de mercancías.

⁹ Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, 1859; Federico Engels, “El origen de la familia, la propiedad privada y el estado,” citados en: Duverguer, Maurice, *op. cit.*, pp. 356-359.

implantación del nuevo sistema económico (capitalismo) la solución del añejo problema de la tenencia de la tierra y de paso quieren emancipar a la pequeña clase media.

Pero la cosa no para aquí, lo que comienza como un juego terminará siendo una mercancía sujeta al juego de la oferta y la demanda. Peculiar binomio: arte/mercancía.¹⁰ Dicotomía más compleja no podía rodear al nacimiento del cine; sin caer en términos nostálgicos, quisiera o no, carga como cualquier otro producto humano, ideología y fetichismo al mismo tiempo, en consecuencia, destinado a ser producto de consumo masivo que se convertirá en el gran aparato ideológico de la clase dominante en el siglo XX (hasta antes la llegada de la televisión), por algo la censura prohibirá la exhibición de ciertas películas en varios países cuando el lenguaje cinematográfico llegue a articularse de una manera impresionante para comunicar todo. Recordemos, el tránsito de un siglo a otro (del XIX al XX) se encuentra inmerso en una gran agitación social, toda aquella proyección que pudiera incitar a las masas a la sublevación debe evitarse a toda costa.¹¹

Entre tanto, en México, Porfirio Díaz aguardaba los festejos del centenario de la Independencia en 1910. La fecha marca el 30 aniversario de su estancia en el poder, el país goza de estabilidad, el más largo en su caótico historial. Cuando llegan los camarógrafos franceses a suelo mexicano, pese a su edad, el anciano dictador de inmediato ve a este medio de comunicación masiva como indispensable para reafirmar su poder en toda la república, así pasará ser la primera gran estrella cinematográfica local. Pero por dicotomías de la vida, 1910 será el fin de una ilusión con el estallido de la Revolución; luego del llamado al levantamiento en armas el 20 de noviembre por parte de Francisco I. Madero. La prosperidad porfiriana se había cimentado a costo carísimo. La guerra civil propiciará la escuela mexicana del documental; previo al período trashumante, en el cual sobresaldrá el paisajismo de buena parte de vistas de los pueblos y cotidianidad de la gente simple; que darán pretexto para tomarlas a manera de una gran escenografía natural. Lo anterior es importante antes de iniciar el presente capítulo porque aquí se encuentra el origen de mi investigación.

Así, al abordar el origen y desarrollo de la cinematografía en México en sus primeros años, la clasificación realizada por Aurelio de los Reyes es la más acertada. Divide en dos etapas al cine mexicano silente (1896-1931). La primera etapa va de 1896 a 1915 y la segunda de 1916 a 1931. El primer periodo se caracteriza por su alto grado de ingenuidad y esperanza justamente por ser el inicio de un arte mayor del cual se ignora hasta dónde

¹⁰ García Riera, Emilio, entrevista, junio de 2000, realizada por Edgar Santoyo.

¹¹ Jean, René y Ford Charles, *Historia ilustrada del cine, (1895-1930)*, volumen 1, "El cine mudo," España, Alianza editorial, 19801, pp. 20-25.

llegaría; es el origen de la vista animada, las primeras vistas exhibidas por camarógrafos franceses y enviados de Edison, más las iniciales escenas y vistas tomadas en México.

En la segunda etapa (1916-1931), las primeras escenas quedarán atrás, ya se hizo a un lado la simplicidad de la vida cotidiana; los tomavistas comenzarán a usar la cámara cinematográfica como un instrumento para registrar sucesos importantes y en consecuencia, se vuelve un testimonial del acontecer mundial en la medida que el público demanda más por el boleto pagado; así, en este segundo periodo nace una ficción de pretensiones enormes, se estructura la gran fábrica de sueños; para el caso mexicano hay la necesidad de crear una industria cinematográfica local, se trabajará infructuosamente en ello, *El automóvil gris*, 1919 (Enrique Rosas) es la realización clave del cine ficción silente mexicano por su hechura, al combinar la ficción con fragmentos de hechos reales, en especial el fusilamiento de uno de los miembros de la banda; luego vendrá un gran vacío hasta el comienzo de la era sonora con *Santa*, 1931 (Antonio Moreno), la cual cambiará el panorama por completo.¹²

Las películas serán interpretadas no desde la perspectiva de la semiología dada la naturaleza del objeto de estudio, por considerar completa la propuesta de Denis McQuil:

La institución de los medios de comunicación de masas constituye un conjunto inconfundible de actividades (enviar y recibir mensajes) que llevan a cabo [personas que ocupan determinados roles (reguladores, productores, distribuidores, miembros del público) de acuerdo a determinadas normas y acuerdos (leyes, códigos, y usos profesionales, expectativas de la audiencia y rutinas) [...]. Se ocupa de producir y distribuir conocimientos: información, ideas, cultura [...].

En segundo lugar, proporciona canales para relacionar a las personas con otras: emisores, receptores [...]. Cualquier persona con su sociedad y las demás instituciones que la componen. Estos canales no sólo son canales materiales de la red de comunicaciones, sino también canales de las costumbres y criterios que determinan quién debe escuchar, o es probable que escuche.

En tercer lugar, los medios de comunicación operan casi exclusivamente en la esfera pública y constituyen una institución abierta en la cual todos pueden participar como receptores, y en determinadas condiciones, también como emisores.¹³

¹² De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM, 1985, p. 5.

¹³ McQuail, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación n. 18, México, Editorial Paidós mexicana, 1990, pp. 39-40.

2.1 1896-1900: Los orígenes

La plutocracia porfiriana¹⁴ vivía en 1896 la época de oro decimonónica mexicana, la punta de la cima del régimen. Parecían lejanos los años negros de interminables luchas intestinas, dos terceras partes del siglo XIX se fueron en ellas, las cuales dividieron al país, entre otras consecuencias, el sectarismo nos cuesta más de la mitad del territorio nacional. En contraste, en el porfiriato la inversión extranjera se incrementa día a día, la bonanza económica parece no tener fin. Justo cuando en 1896 el cinematógrafo es introducido y se ajustará perfectamente a los aires cosmopolitas del régimen. Por eso la élite queda cautivada cuando Claude Ferdinand Von Bernard y Gabriel Veyre,¹⁵ proyeccionistas y camarógrafos enviados por los hermanos Lumière pisan por primera vez suelo mexicano; poco tiempo después de la primera exhibición en el Café París.¹⁶

Al llegar los tomavistas/camarógrafos franceses a México, la *belle époque* porfiriana es notoria en la arquitectura de colonias como la Santa María; por las marquesinas de las empresas recién llegadas tanto de Europa como de Estados Unidos. En fin, el anciano dictador oaxaqueño está empeñado en igualarnos con los galos, pero para ello no basta con la “introducción de la modernidad” del tren y tantas otras maravillas de la industrialización con las cuales pretendía sacarnos del rezago histórico; también eran necesarias libertades sociales y un buen salario para tener a todos contentos y así prolongar la paz por más tiempo.

El castillo de Chapultepec, el lugar elegido para que el 6 de agosto de 1896¹⁷ ofrezcan la primera función de gala; la cual contó únicamente con la presencia de la familia Díaz. Posteriormente vendrá una segunda dedicada a la prensa, los científicos y más tarde darán nuevas presentaciones entre el 14 y 27 de agosto; habrá doble programa en cada una de

¹² *Y cuando el cine llegó (1900-1904)*, [video], Director: Aurelio de los Reyes; México; UNAM, 1990, (18 Lustrós de vida en México).

¹³ Estas vistas ya se habían presentado previamente en: Londres, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, Hungría, Suiza, España, Italia, Servia, Rusia. Estados Unidos, Argelia, Túnez y Chile; con el mismo programa (su lote inicial constó de 57 películas. Delgadillo Willivaldo y Limongui, Maribel. De los Reyes, Aurelio, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ Dávalos, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996, pp. 12-13.

¹⁵ Bien vale la pena señalar que los franceses no abrieron un mercado virgen de proyección cinematográfica. En enero de 1895, en la 2ª calle de San Francisco, John R. Roslyn, siete meses antes, se presentó el Vitascopio en el Cine teatro Orión de la ciudad de México y en Guadalajara. Al parecer, en la capital las funciones continuaron hasta septiembre de 1896. Aurelio de los Reyes, entrevista. *op. cit.*

ellas.¹⁸ Hasta el día 28 de agosto el público en general podrá disfrutar la maravilla de las imágenes en movimiento a tamaño natural.

Aquí se presenta el mismo lote de escenas exhibidas en todo el mundo: *La salida de los obreros de las fábricas Lumière*, *La comida del Bebé*, *Carruajes moviéndose*, *Riña de niños*, *Los fosos de las Tullerías*, *La llegada del tren*, *El regimiento*, *El herrero*, *Partida de naipes*, *Destrucción de las malas hierbas*, *La demolición de un muro* y *El mar*.¹⁹ Materiales perfectamente entendibles lo mismo en China que en Argentina.²⁰ Otro atractivo del cinematógrafo desde su nacimiento es la universalidad de su lenguaje, es decir una misma vista se asimila en todo el globo sin importar nacionalidad, credo, etcétera.

Como todo es nuevo, en el imaginario colectivo se ve en la fotografía el antecedente más claro del cinematógrafo, por eso pensarán algunos que la función del nuevo invento es exclusivamente captar la “realidad”, una especie de fotografía animada, tal y como había pasado en las primeras vistas proyectadas.²¹ No conciben la idea de también poder recrear hechos reales (o cine ficción) tal y como sucederá más adelante.

¹⁸ De los Reyes, Aurelio, *A 100 años del cine en México*, México, IMCINE, INAH, 1996, pp. 15–17.

¹⁹ *Orígenes del cinematógrafo* [video], dirección: Alejandro Pelayo; guión: Consuelo Garrido, México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 1984, (Los que hicieron nuestro cine).

²⁰ Baláz, Béla, *op. cit.*, pp. 28-29.

2.2 Los primeros camarógrafos y primeras películas mexicanas

En la medida que la novedosa atracción (cine) permea y gusta a todas las clases sociales del país, los enviados franceses una vez agotadas las vistas traídas bajo el brazo comienzan a filmar escenas locales. Las cuales mandan al resto del mundo e intercambian con colegas en otras naciones. Así le da un toque autóctono a la segunda generación de escenas hechas en México. Que es como Gabriel Veyre pasa a la historia como uno de los grandes precursores tomavistas de nuestra historia. Si bien no se cuenta con el número exacto del total de materiales realizados por él en esos años; su filmografía podría comprender más de 35 títulos:

*El presidente de la República paseando a caballo en el Bosque de Chapultepec, Desayuno de indios, El canal de la Viga, Baño de caballos, Corrida de toros, Pelea de gallos, Escena en los baños Pane, Elección de yuntas, Lazamiento de un novillo, Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec, Proceso al soldado Antonio Navarro, Un amansador, Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec y Carga de rurales en la Villa de Guadalupe, entre otras.*²²

Entre agosto y noviembre de 1896 se estima pudiera haber manufacturado la mayoría de ellas. Las cuales tienen como escenarios principales a la ciudad de México, sus alrededores y haciendas tequileras en Guadalajara. Materiales importantes porque de algún modo estos incipientes trabajos reflejan por primera vez los usos y costumbres campiranos, a la gente simple mientras hace sus labores rutinarias, encanto atractivo en el resto del mundo. Indios mexicanos en calzón blanco de manta, en huaraches y con su carga llevada en burros. En consecuencia, hay una característica general, de origen son netamente costumbristas, ofrecen panorámicas del pueblo, fiestas del santo patrono del lugar o resaltan en la menor de las veces el cosmopolitalismo de la ciudad capital.

Es decir, de entrada a los realizadores pioneros no les interesa denunciar a unos cuantos concentradores de casi toda la tierra y riqueza nacional; prácticamente no existe la clase

²² Sánchez García, José M., *Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda*, en "Enciclopedia cinematográfica mexicana," p. 36-37.

media, no era su obligación hacerlo. Un puñado de personas detentan todo y el resto de la población no tiene nada. Exaltar el paisaje mexicano es su prioridad.

Por otro lado, llama la atención algo, Porfirio Díaz pasa a ser el gran protagonista de buena parte de las pioneras realizaciones francesas: *El presidente de la República general don Porfirio Díaz recorriendo la Plaza de la Constitución el 16 de septiembre*; *El presidente de la República general don Porfirio Díaz entrando a pie al Castillo de Chapultepec* y *El presidente de la República despidiéndose de sus ministros para tomar un carruaje*, 1897 (Gabriel Veyre). Por lo mismo, el anciano dictador oaxaqueño será la primera figura en la historia del cine nacional.²³

Entretanto, queda para el anecdotario cinematográfico local el inicio del cine ficción silente, *Un duelo a pistola en el Bosque de Chapultepec* (Gabriel Veyre); reconstrucción de un incidente real entre dos diputados, donde uno de ellos muere; hecho circunstancial sacado de los titulares de la nota roja de los diarios ciudadanos. Esto conmociona a la prensa, pues no muestra al cine sólo para captar escenas de la vida cotidiana, sino también descubre su capacidad para recrear sucesos. Por eso se le califica como un engaño. El diario *El Globo* lo define como “una tanteada Spoliarum,” cinematógrafo ambulante.” A los sectores conservadores de la sociedad mexicana tampoco les agrada la idea de partir todo de la nota roja, información bajo su óptica culpable del retraso espiritual del populacho. Prefieren mejor referirse al título en cuestión como “Nota roja animada.”²⁴

Vale la pena acotar que tal vez los camarógrafos franceses se centran en la cotidianidad de la vida de los lugares a donde llegaba para llamar la atención, pero en especial, seguramente si desean tener las puertas abiertas, rinden culto a los poderosos de los países en cuestión, para eso hacen una especie de crónica de sociales a manera de vista. Sin embargo, en el caso mexicano pese a la frivolidad, aún así logran captar la “realidad mexicana del momento:” señoras de la alta sociedad ocupadas en obras de caridad con los desamparados y ganarse el cielo así; también se aprecia a estas mujeres jugar a la baraja al tiempo de tomar té, pasear en la Alameda o cuando salen de misa de 12 los domingos. Es decir, da la impresión de haberse detenido el tiempo desde los días de la Colonia hasta los albores del siglo XX.

Está el caso de *El canal de la Viga*, 1896 (Gabriel Veyre). ¿Cuál es su trascendencia? Primero: a las generaciones actuales les costará trabajo asimilar que por donde pasa la actual

²³ Dávalos, Federico, op., cit. p. 14.

línea 4 del metro, durante siglos, fuera un canal de suma importancia, una de las rutas de navegación marítima donde transitaban chinampas provenientes de Xochimilco, Milpa Alta y Tláhuac, vena abastecedora de productos básicos como: frutas, verduras, pescado, carne y demás alimentos frescos a los lugareños de la Viga y zonas aledañas al mercado de la Merced, a Tlatelolco, o pueblos remotos como Tacubaya y Atzacapozalco. Esta vía acuática estuvo vigente desde los días prehispánicos hasta fines de 1940. Los breves segundos de duración del material muestran como la ciudad de México se hace de alimentos gracias a las parcelas de contados campesinos libres, moradores de la periferia, quienes por alguna razón desconocida no son anexados por el sistema de las haciendas próximas a la ciudad de México y pueblos circunvecinos. E incluso se dan el lujo de tener excedentes; cuando lo común de tales tierras es producir apenas lo suficiente para el autoconsumo.

Por otro lado, actualmente la charrería en lo general es un deporte de élite practicado por gente de mucho dinero, pero en las vistas: *Lazamiento de un caballo* y *Lazamiento de un novillo*, 1896 (Gabriel Veyre), tenemos un elemento más. ¿Quiénes son los jinetes ejecutores de las suertes?, ¿Eran caporales, peones, etcétera? Se puede deducir que la vida al interior de las haciendas no parece ser tan pesada como pudiera presuponerse, de lo contrario, éstos no tendrían tiempo para aprender a realizar y ejercitar tales artes; o, ¿se trata de una exhibición de las cualidades a reunir por los cuidadores de ganado? Ahí también se puede apreciar la vestimenta de los patrones y de sus empleados y compararla con la de los charros en las películas del género de la comedia ranchera en los años veinte y en la etapa sonora. En especial en el espacio/tiempo de la presente investigación. Lo mismo se puede decir de *Elección de yuntas* y *Baño de caballos*, 1896 (Gabriel Veyre).²⁵

Este es el rumbo cinematográfico nacional en sus primeros años. Pero los Lumière tienen poca fe en el futuro de su invención. Una vez presentada la novedad de las escenas pioneras, las cuales complementarían con otras tomas del lugar al que habían llegado: posteriormente, los camarógrafos franceses se marchan; venden el proyector y materiales a todos los nativos interesados. En el caso mexicano, esto ocurre a principios de 1897, cuando Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre parten a Cuba. Ignacio Aguirre les compra los proyectores con su lote completo de vistas para convertirse en el primer empresario cinematográfico mexicano. Quien proyectará en la calle de Espíritu Santo.²⁶

²⁵ González Casanova, Manuel, *Crónica del cine silente en México*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1989, p. 8.

²⁶ Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM-UNESCO, 1987, pp. 14–15.

Recordemos, entre los pioneros mexicanos a Manuel Aguirre, en Tepic, Nayarit, realiza las primeras funciones cinematográficas. Como puede notarse la historia del celuloide nacional no necesariamente inicia con la partida de los camarógrafos galos; hay otros aventureros al margen de ellos que se hacen de su propio equipo y películas como: William Taylor Casanova, él pasará de médico a cineasta en San Juan Bautista (Villahermosa, Tabasco); Salvador Toscano, ingeniero topógrafo de profesión, combina el ejercicio de su carrera por la cinematografía; Jorge Stahl en la feria mundial en San Luis, Missouri, Estados Unidos queda gratamente impresionado y adquiere un proyector. Otro hombre fundamental entre estos iniciadores de la ola fílmica azteca es el poblano Enrique Rosas,²⁷ en 1907 conforma una de las primeras empresas productoras mexicanas.²⁸ Otros precursores son: Jesús H. Abitia; el tapatío Guillermo Becerril opera el vitascopio Edison; los hermanos Alva, Federico Bouvi, Valente Cervantes, Enrique Echániz y Jorge Alcalde son otros pioneros más.²⁹

La lista la podría complementarse con: P. Bowell de Solminihac y R. Huges, ellos trabajan en Huatusco, Veracruz; J. Hull opera en Acapulco; el cubano Trujillo Marín, los franceses Moulinié y Carlos Mongrand, este último, durante una década recorrerá el país cámara al hombro para convertirse en el gran empresario cinematográfico de la trashumancia. Su mérito será hacerle al sociólogo de la gente común cuando recorre el país de arriba abajo, así asegura muy buena taquilla, al conformar programas específicos para cada lugar.

Todos son un puñado de soñadores dispuestos a expandir el evangelio las imágenes en movimiento por todo el país; no importa si se trata de precarios empresarios nacionales o extranjeros, el caso es que propiciarán la paulatina expansión del cine; pero en especial su necesidad de proyectar novedades los llevará a pasar de empresarios exhibidores a camarógrafos al filmar lo ocurrido en su itinerancia. Sobre la marcha irán poniendo los cimientos de nuestra cinematografía con trabajos con los cuales se marcará el inicio del cine en México; a la par de esto, el documental comenzará a estructurarse poco a poco.

En este momento, tanto de México como en el resto del mundo el cine es una actividad artesanal y en consecuencia muy lejana de cualquier organigrama manejado en toda industria formal. No hay una delimitación de las tareas del productor y director o guionista; la mayor

²⁷ Pathé y de Zecca: *Los pilares del primer imperio fílmico*, en "Orígenes del cinematógrafo," *op. cit.*, pp. 16-17; *cfr.* Dávalos, Federico, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ *El arribo del cinematógrafo*, en "Cuadernos de la Cineteca Nacional," volumen 19, *op. cit.*, pp. 14-15.

²⁹ Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, RTC, Cineteca Nacional, 1989, p. 22.

parte de las veces las tres funciones son realizadas por una misma persona. Tendencia vigente en el país aproximadamente hasta principios de los años treinta. Al revisar la ficha técnica de las primeras películas sonoras se notará algo importante, el productor dirige, elabora el guión, escribe la letra del tema de la película e incluso, actúa algunas veces.³⁰

A finales del siglo XIX se dará un importante paso en la realización de las primeras películas de precario cine de argumento a la mexicana: *Canarios de café*, 1898; *Sevillanas*, 1899; y *Terrible percance a un enamorado en el cementerio de Dolores*, 1899. Todas manufacturadas por Salvador Toscano. Su impacto radica en que las vistas foráneas europeas obligarán poco a poco a las historias a requerir más tiempo en ser contadas. Por eso los realizadores se meten de lleno a la ficción; sin lugar a dudas representa un gran reto a los precursores aztecas, porque están fascinados con el costumbrismo y paisajismo, en buena medida esto es gracias a la trashumancia ya señalada. Por algo en 1900 Carlos Mongrand hará *Vistas de Veracruz*, panorámicas importantes, anteceden a la venidera gran escuela del documental mexicano.

En estos títulos igualmente puede apreciarse claramente a México como un gran país agrícola con todo y estar caracterizado el porfiriato por apoyar la industrialización; Monterrey como la vanguardia fabril y la ciudad de México se le ve como el gran centro cosmopolita nacional. En estos pioneros materiales se encuentra la génesis de la presente investigación.

A más de un siglo de distancia, estas vistas resultan ser una mirada ingenua de la cotidianidad, pues en realidad se trataba de fotografía animada. Sus mensajes son simples y directos, la trivialidad de la vida común tal y como lo apuntan prácticamente todos los libros de historia mundial del cine: bebés comiendo, salida de obreros de las fábricas, el movimiento del tren, etcétera. Sonará obvio, pero en tal momento todavía no hay cine, su lenguaje es el mismo de la fotografía por la poca acción de las primeras vistas, dista de toda la riqueza de tiempo después y, sin embargo, ya comunica muchísimas cosas. Son hoy la memoria de un México estático por mucho tiempo; diametralmente contrastante el país de 1900 con el del año 2000.

La pregunta es ¿por qué sí la provincia mexicana vive la resaca de los aires decimonónicos, por qué estos hombres no le darán más peso a la industrialización del país?

³⁰ En la era silente, es una regla el hecho de que una persona sea el productor, director, camarógrafo, etcétera; pero un caso especial es Lorenzo Barcelata, hará la letra y música de varias películas en los años treinta, pero también se dará el lujo de actuar, como el antagonico *Martín* en *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes). Al revisar la filmografía de esta década, encontrarse más casos como éste.

Deciden centrarse en la cotidianidad rural nuestra, en la diversidad de paisajes mexicanos, etcétera. Pues es la negación del porfiriato. Se excluyen por completo temas urbanos. Recordemos, en el norte, en especial se extiende una gran red de ferrocarril hacia Monterrey, ciudad punta de lanza de la “modernidad manufacturera” con sus fundidoras, empresa cervecera y otras más; lo mismo sucede al centro y sur del país; en la vieja ruta de Cortés, igualmente se introducen vías férreas para permitir la entrada y salida de productos y mercancías al Puerto de Veracruz, zona en la cual se encuentran buena parte de las fábricas textiles; viejo camino donde se inserta el medio de transporte que comenzará a romper el antiguo cerco aislante de buena parte de las regiones del país. Benito Juárez fue el primer presidente en a colocar vías férreas por cierto.

Tampoco se tiene conocimiento del impacto de vistas como: *La salida de los obreros de la fundidora de Monterrey* o *Salida de los Obreros la cervecería Cuahutémoc de Monterrey; Ciudad de México, 1897* y *Pleito de hombres en el Zócalo, 1897*, ambas de Ignacio Aguirre; aparentemente también se filman cosas sobre el proceso de elaboración de papel en las fábricas de Loreto y Peña Pobre.

Hasta aquí, pareciera no haber grandes dificultades en la consolidación del cine en sus primeros años en México. Pero se cuenta con muy pocos locales apropiados para la exhibición de vistas. La mayor parte de ellos son carpas; sólo existen algunas salas de concreto. Contados empresarios rentan locales de cemento porque los primeros fácilmente pueden ser montados en cualquier parte, en especial en lotes baldíos, generándoles menos gastos de administración del negocio; en detrimento del público. No les importa que en el interior de tales lugares haga bastante calor, no tienen conocimiento de la existencia de plagas, prostitución, etcétera, e incluso llegará a haber muertos por incendios en su interior, en varias partes del mundo. Bajo este contexto resulta sorprendente en el amanecer del siglo XX, el hecho de contar la capital con 35 salones cinematográficos de cal y canto. En las fiestas del Centenario de la Independencia pasarán a 44 inmuebles de concreto.³¹

³¹ González Casanova, Manuel, *op. cit.*, pp. 11-12.

2.3 1900-1906: Trashumancia

Cuando habla un cura por este rumbo, ya nadie va; ellos son los amos, deben buscar algún otro sitio.

*Lo primero que hacíamos era invitar al señor cura a que viera *La pasión* y películas muy morales.*
Valente Cervantes, exhibidor itinerante.

El cine trashumante, variante a la exhibición cinematográfica nace por varios factores. Por un lado, el paso del siglo XIX al XX trae consigo una crisis mundial de títulos. El espectador se aburre de ver las mismas escenas de la vida diaria, demanda algo más complejo y actual, obliga a los realizadores a evolucionar en la forma de contar las historias. El proceso no se dará de la noche a la mañana. Muchos cines quiebran. Los exhibidores con mayor visión y recursos se lanzarán a la búsqueda de material nuevo tanto en Europa como en Estados Unidos, esperan sea una crisis pasajera. Al tiempo, compran aparatos para filmar y proyectar, químicos para el revelado del rollo de película. Dato importante porque prácticamente todos los empresarios ofrecen los mismos programas con muy pocos títulos diferentes entre si. Al tomar ellos mismos sus propias escenas y vistas marcarán una pauta cualitativa respecto a la competencia.³²

Los menos afortunados deberán olvidarse del cine, regresan a su actividad profesional de origen. Los más aferrados al ver cómo la asistencia a sus salas baja de función a función, optarán por la trashumancia. Fórmula desde hace mucho explotada tanto por las ferias como por los circos ambulantes y las compañías de teatro en el globo entero. La característica principal de esta aventura en la mayoría de los casos es la formación de precarias empresas familiares. En la taquilla de los cines casi siempre se encontrará a: la esposa o la abuelita, los hijos menores vociferan el programa del día en las calles y el papá hace las funciones de proyccionista.³³

Carlos Mongrand puede ser considerado el pionero del cine itinerante en la provincia mexicana al dar una función en Orizaba, Veracruz en el año de 1896. Hasta 1906 aproximadamente recorrerá buena parte del territorio azteca al hacerse de un proyector sin tener nexos con los Lumière; comenzará a filmar y a exhibir escenas y vistas de cada uno de

³² *El cine trashumante*, en “Cuadernos de la Cineteca,” *op. cit.*, p.15.

³³ Viñas, Moisés, *op. cit.*, pp. 19-20.

los lugares a donde llega. Su filmografía es una de las más extensas de la camada pionera nacional: *Corrida de toros en México*, 1899; *Charros mexicanos lazando caballos*, 1899; *Jardín del cantador de Guanajuato*, 1899; *Vistas de Veracruz*, 1900; *El coronel Miguel Ahumada*, 1902; *Los Charros mexicanos*, 1903; *Plaza de Armas de San Luis Potosí* y *Vista circular de Aguascalientes*, estas dos últimas fueron manufacturadas en 1905. También es uno de los precursores del documental con *Cervecería Cuahutémoc de Monterrey*, 1907.³⁴

Curiosamente él será igualmente uno de los iniciadores del nacionalismo cinematográfico. Quizá al viajar por todos lados como nadie se adentra en la historia y costumbres nuestras para hacer unas biografías de personajes clave de la Conquista, la Independencia y la Reforma, temas abordados de manera comparativa en: *Cuahutémoc y Benito Juárez*; *Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos*, producciones hechas en 1904.³⁵ Las cuales son importantes para el devenir de esta corriente autóctona porque son la raíz del árbol del cual saldrá la rama de la comedia ranchera. En ellas el naturalismo y el nacionalismo hispanófilo-católico decimonónico son elementos fundamentales de las tramas. Grandes paisajes mexicanos, imponentes edificios coloniales, se rinde tributo al costumbrismo y a la virgen de Guadalupe.

Las comunicaciones, uno de los signos esenciales de la modernidad porfiriana serán relevantes para los evangelistas del celuloide, así pueden recorrer toda la república. Las complicaciones vienen cuando llegan a puntos no céntricos fuera de las ciudades capitales de los estados como: serranías, pueblos recónditos y escondidos; lugares donde la travesía les representará todo un reto de entereza, sólo les queda montarse ellos y su equipo en mulas, caballos o burros para hacer el recorrido por largísimos y complicados caminos de terrecería (cuando los hay). Sonará muy romántica su expedición, pero en los hechos se parten el lomo en serio en cada recorrido con el 100% de incertidumbre en el porvenir

La adversidad tampoco para aquí, les restarán muchos otros obstáculos por superar a los trotamundos. Uno de ellos, ¿cuál manera correcta de conquistar al público provinciano? ¿Será ir por delante con *La pasión de nuestro Señor Jesucristo*? ¿Cómo ganarse a una muchedumbre fanática e ignorante? Sin embargo, en los hechos, la realidad es otra. Si se tiene la desgracia de pretender realizar una función el día del Señor, el domingo o en Semana Santa. Peor aún resulta cuando desde el púlpito los curas incitan a su inconsciente grey a

³⁴ Ramírez, Gabriel, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ Viñas, Moisés, *op. cit.*, pp. 19, 21.

abstenerse de ir a las funciones por considerar una invención del diablo al cine sin siquiera saber de qué se trata esta aventura ambulante.³⁶

El rechazo sepultará a más de uno ¿quién puede ir en contra de los cacicazgos parroquiales cuya voz en el púlpito es ley para casi toda la comunidad en varias partes del país? Con semejante condena no saldrá ni para pagar los viáticos; y si el rechazo se da en tres o cuatro pueblos consecutivos, automáticamente el optimismo se irá al caño. Bajo este entorno resulta heroica la actitud de los más aferrados al seguir adelante pese a la adversidad. Esta parte de la historia parece más bien un clásico melodrama mexicano y, sin embargo es un hecho de la vida real:

Se levanta el cura al púlpito y dice con un tono muy severo, muy imponente ante el pueblo (León) que abarrotaba la iglesia. — ¡Hermanos e hijos míos [...] acaba de llegar a nuestra tranquila ciudad el demonio [...] ese espectáculo en la oscuridad [...] es inmoral [...] les digo a ustedes que el se presente haber ese espectáculo está excomulgado!—

Nos ha echado la desgracia, no tenemos que comer, no tenemos nada [...] nuestro espectáculo no es inmoral.

— (Dice el cura) —Pues ya lo dije yo y yo no me puedo desdecir, de manera que [...].³⁷

Estas primeras experiencias amargas les enseñarán a los trashumantes algo muy importante. Sí quieren meterse en las entrañas de la provincia primero tienen que ir a ver al cura del pueblo y presentarles sus títulos de corte religioso y a cambio de ello, ofrecer funciones de beneficio o de caridad, según el acuerdo con el párroco y las damas de la alta sociedad. Por si fuera poco a los empresarios del cine itinerante todavía les faltaba negociar el permiso de alquilar del teatro principal del lugar.³⁸ Para rematar, hay otra inconveniente más a superar: la ausencia de luz eléctrica, esto a veces se suple con la llamada luz oxitérica.³⁹ Aún así, aparentemente en San Luis Potosí alguien logra superar todos los

³⁶ Esto se concluye por las declaraciones del proyector poblano Valente Cervantes y algunos testimoniales más en los cuales se describa la vida en ciertos pueblos del país en esos años.

³⁷ Mi padre antes que nada era católico. —Vamos a misa mañana temprano (dijo su padre) —. De los Reyes, Aurelio, “Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México,” *Texto Sobre Imagen* no. 13, México, Filmoteca UNAM; mayo-junio 2001. p. 21.

³⁸ Viñas, Moisés, *op. cit.*, pp. 21-23.

³⁹ La luz oxitérica. Llenábamos un depósito con clorato de potasio cristalizado y peróxido de manganeso no explosivo; se revolvían, aquí una lámpara de gasolina, aquí agua, dos tubos grandes de agua; había un tanque para recibir oxígeno, se prendía la lámpara y comenzaba a calentar esto y aquí había un manómetro y cada vez que subía el manómetro unos treinta o cuarenta grados se abría esta llave, y entraba el gas; cerrábamos; y se seguía haciendo el gas hasta que se agotaba. Estos saturadores tenían éter y prendíamos un cerillo y salía la

impedimentos y tendrá tal acogida que se verá en la necesidad de realizar una exhibición tipo zarzuela; es decir, tres tandas por un boleto. Sin duda alguna, la reacción de los pueblerinos cuando el cinematógrafo llega a su localidad resulta ser todo un involuntario ejercicio sociológico tanto para los proyeccionistas como para los propios lugareños.

De esta forma la cacería de brujas desatada contra los empresarios de celuloide por atreverse a trastornar la mítica quietud provinciana da una idea del verdadero entorno social rural en los albores del siglo XX, antecedente importante para contextualizar el presente trabajo. Por ser una de las raíces de la postura reaccionaria en la cinematografía nacional en contra del reparto agrario cardenista, con semejantes actitudes pueriles preocupantes; con la furia con la cual se levantarán las masas campesinas posteriormente para clamar por la justicia agraria y social en 1910; con esa misma entrega bajo los dictados del cura varias veces impedirán las funciones del cinematógrafo, rayan en el linchamiento público. Al encontrarse buena parte de estos lugares estáticos desde de los días de la Colonia; la intempestiva presencia de dicha invención viene a darle un vuelco inesperado a sus añejos usos y costumbres.

Conducta lógica si se toma en cuenta que más del 75% de los mexicanos son analfabetas en la incipiente centuria, independientemente de su concepción parroquial de la vida en la cual con saber el rosario, el padre nuestro, asistir a misa y cooperar para la fiesta del santo patrono del lugar es todo; en este entorno solo necesitan medio leer, escribir y hacer cuentas básicas para sobrevivir. Pues se limitan a recibir órdenes y pocos afortunados cuentan con su propia parcela para sembrar. A fin de cuentas esa es la herencia de 300 años de Inquisición donde pensar y leer más allá de lo permitido no era un delito; sino pena de muerte.

Por otro lado, al revisar los pocos títulos conocidos hechos en estos años se puede llegar a la conclusión de que realmente el modelo mostrado desde las primeras vistas permanecerá vigente por muchos años; es decir, el costumbrismo impactará prácticamente toda la etapa silente mexicana porque se extiende hasta mediados de los años treinta en la era sonora; sólo se trata de la evolución de vistas como: *El carnaval de Mazatlán*, 1903 (hermanos Becerril); *Carnaval de Mérida*, 1906 (Enrique Rosas); *Fiestas presidenciales en Mérida*, 1906 (Enrique Rosas); *Los bueyes pasando el río*, 1907, anónima; *Combate de flores*, 1907 (Enrique Echaniz) y *Panorama de Puebla*, 1910, anónima, etcétera. Es más, quizá la posterior estética mexicana también pudiera ser indirectamente hija de los primeros y embrionarios cortos.

flama y así se producía luz oxicélica. La poníamos en las plazuelas, iluminábamos y jalábamos gente. De los Reyes Aurelio, *op. cit.*, pp. 13-14, 18.

Enrique Rosas es otro de los prolíficos realizadores de la primera generación que para sobrevivir como empresario y realizador cinematográfico le dará a la trashumancia: *Vista de Orizaba y sus alrededores*, 1905; *Panorama de Guadalupe, Hidalgo*, 1905; *Vapor mercante entrando al Puerto de Veracruz*, 1905; *La inundación de Guanajuato*, 1905 y *Decena Trágica*, 1913. Así lo confirman.⁴⁰

En 1906 se acentuará la tendencia del costumbrismo cinematográfico mexicano: *Paseo de León, Guanajuato, de los Colomos, de los Portales y Vistas de Zacatecas; calle de la Profesa*, 1906 y *Peleas de gallos en Guanajuato*, 1906, todas de Felipe de Jesús Haro. Jorge Stahl es otro de los pioneros de la cinematografía mexicana; y de los precursores del tema campirano y costumbrista con: *Tercer regimiento frente a su cuartel*. 1905; *Los patinadores*, 1906; lo mismo se puede decir de *Corrida de toros en San Luis Potosí*, 1907 (Julio Kemenydy); *Cervecería Cuahutémoc de Monterrey*, 1907 (Carlos Mongrand) y *El grito de Dolores o La Independencia de México*, 1907 (Felipe de Jesús Haro); esta última cinta es importante en el devenir del cine nacionalista porque se exalta la figura del cura Hidalgo, en especial cuando hace sonar las campanas de la iglesia y llama a la población enfundado en un estandarte de la virgen de Guadalupe.

Enrique Echaniz,⁴¹ fundador de la efímera Empresa Cinematográfica Mexicana; igualmente comercializará y exhibirá algunas producciones de la casa Pathé; las cuales tendrán salida en la sala del mismo nombre (Pathé); el estadounidense Julio Kemenydy crea la Compañía Explotadora de Cinematógrafos, sus trabajos se muestran en el Salón Rojo. Desgraciadamente los empresarios cinematográficos nacionales deberán esperar hasta 1936, cuando más o menos se cristalizará una industria fílmica local.

Un suceso importante se da en 1909 con el surgimiento de los noticieros cinematográficos: *Pathé Journal*, *Animated Weekly*, noticiero *Gaumont* y el de la *Mutual Film*. Grandes influencias en el documental revolucionario mexicano y de paso sembrarán la semilla de sus similares mexicanos.⁴²

Antes de cerrar éste apartado no se puede omitir otro aporte importante de la etapa trashumante la cual tendrá momentos relevantes entre 1900 y 1920, sin ella nunca se desarrollará el documental: los trotamundos cinematográficos además de proyectar un indeterminado número de vistas, hechas y pasarlas en cada localidad a donde llegan. Luego

⁴⁰ Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA, 2001, pp. 534-535.

⁴¹ *Los orígenes del cinematógrafo* [video], dirección: Alejandro Pelayo; guión: Consuelo Garrido, México, Unidad de Televisión educativa y Cultural, 1989, (Los que hicieron nuestro cine).

⁴² Dávalos, Federico, *op. cit.*, pp. 16 -17.

se les ocurrirá tomar sucesos como inundaciones, carnavales y las fiestas de los santos patronos. Es decir, al tiempo de viajar por todo el país filman ruinas prehispánicas, las actividades diarias del anciano presidente, salida de misa de 12 en las ciudades más importantes del país; etcétera. En buena parte de sus predocumentales rurales se ve al campesino labrar la tierra. Pero nunca nos enteramos de sus condiciones de vida. No se sabe de la existencia de una escena o vista en la cual se detalle el acontecer diario al interior de una hacienda como la de los Terrazas, los dueños del estado de Chihuahua; aunque por ahí se llega a filmar en alguna finca henequenera de Yucatán. Como sea se foguean con la cámara. Para cuando se toma la entrevista Díaz-Taft y los festejos del Centenario del inicio de la Independencia del país,⁴³ la mesa está servida, justo antes de estallar la Revolución en 1910. Los años de trotamundos les ayudarán a aguantar y a vivir en condiciones de vida difíciles al lado de las tropas. Después de todo ya se habían acostumbrado a brincar de mata en mata al desplazarse de un lugar a otro en su quimera fílmica.

Finalmente el cine itinerante permitirá la explotación del naturalismo, costumbrismo y paisajismo por más de una década: *Jardín de la Unión*, 1900 (Carlos Mongrand); Guillermo Becerril hace vistas interesantes: *Baile familiar*, 1900; *Segadores del campo*, 1900; *Corrida de toros en Colima*, 1901; *El carnaval de Mazatlán y Mérida*; *El jarabe tapatío* (en Orizaba), 1903; *Los charros mexicanos* (Carlos Mongrand); *Vistas de Orizaba y sus alrededores*, 1904 (Enrique Rosas); *Puente de Río Grande*, 1905 (Enrique Rosas) y *Vista circular de Aguascalientes*, 1905 (Carlos Mongrand).

En este grupo de materiales se aprecian elementos importantes para el desarrollo del presente estudio; pero sería invaluable contar con: *Segadores del campo*; *El jarabe tapatío* y *Los charros mexicanos*, por una simple razón. ¿Dónde y con qué intención se filmaron? ¿Cuál es la vestimenta de los charros y qué labores hacen? Si se toma en cuenta el hecho de nacer la Federación de Charros hasta 1920, ¿quiénes son los segadores? ¿Este jarabe es tal cual como lo conocemos hoy?, ¿qué vestimentas usan los bailarines? ¿Hasta dónde son un punto importante estas realizaciones para el devenir del género de la comedia ranchera en la futura era sonora cinematográfica nacional?

Como sea las producciones de corte campirano manufacturadas en este tiempo reflejan en buena medida la obtusa perspectiva del mundo rural de los realizadores trashumantes. Tales limitaciones pueden deberse entre otras cosas al clima represor porfiriano.

⁴³ Ramírez, Gabriel, *op. cit.* pp. 30-31, 33.

2.4 1906-1910: Del costumbrismo embrionario al reportaje documental

Es una lástima que apenas hoy se comience a hacer labor arqueológica, búsqueda de lo producido y quiénes lo hicieron posible en los primeros años del cine mudo en México. Sin embargo, con los contados datos existentes puede darse una idea de lo sucedido en especial entre 1910 y 1916, tiempo transformador del semblante del país al marcarse el fin del porfiriato y, en consecuencia, el inicio de los años revolucionarios de los cuales proviene la era del documental revolucionario, una parte sobresaliente de la historia cinematográfica silente nacional.

Vaya paradoja en un mismo año, 1910 el documental señala el fin de un sueño y el comienzo de una pesadilla. O mejor dicho; por un lado, los documentalistas primero ofrecen al espectador la celebración fastuosa del porfiriato con motivo del inicio del Centenario de la Independencia, festejos tomados por prácticamente por todos los camarógrafos conocidos de la época: Salvador Toscano, los Hermanos Alva, Enrique Rosas, etcétera. Celebración entendida como sinónimo de estabilidad asegurada. Tan es así que no se sabe hoy de la existencia de vista alguna sobre la masacre de los obreros de Río Blanco, Veracruz y Cananea en Sonora. La postura de los realizadores locales puede deberse al respeto tenido al anciano dictador, no quieren darle importancia a un pequeño grupo de obreros inconformes y escandalosos. Por algo casi todos los títulos conocidos en éste año son uno en realidad: *Fiestas del Centenario de la Independencia*.⁴⁴

Mientras tanto, en éste 1910 los mismos camarógrafos franceses nos mostrarán a las masas campesinas saltar a escena violenta e intempestivamente bajo el argumento de la historia no está completa sin nuestra presencia, tiran a la basura el mito de la permanente y eternal paz del añejo régimen.⁴⁵ Después de todo Villa, Obregón y el resto de los caudillos revolucionarios no se proyectarán a niveles de héroes vivientes a no ser por los humildes hombres con los cuales se conforman sus tropas y por los tomavistas que los acompañan en casi todos sus combates.

⁴⁴ González Casanova, Manuel, *op. cit.* p. 20.

⁴⁵ Viñas, Moisés, *El cine de la Revolución (1911-1916)*, *op. cit.*, pp. 27-31.

Antes de abordar el documental de la Revolución no se puede dejar de mencionar el creciente peso que comenzarán a tener las vistas de actualidad, consignan hechos de recientes de México y del mundo. Pegarán en serio por una razón. Casi nadie sabía leer, informan a la población negada al periódico por su condición de analfabetas: *Accidente en el kilómetro 35 del ferrocarril México-Veracruz*, 1908 (Juan Carlos Vasallo); *Viaje a Manzanillo* (Gustavo Silva) y *Maniobras en el molino el rey*, 1908 (Julio Kemenydy) y *Primera corrida de Gaona* (Enrique Rosas). Títulos que dan una idea del contenido de las primeras noticias filmadas localmente.

Un hombre imprescindible en esta historia es Salvador Toscano, quien no imagina el impacto que tendrá su corto *Viaje a Yucatán*, 1906; material importante, pues es uno de los grandes antecedentes fundamentales y clave para la conformación del posterior documental revolucionario al perfilar el esqueleto estructural y narrativo de este tipo de filmaciones: *Fiestas del centenario de la independencia*, 1910; *La decena trágica en México*, 1913; *El territorio de Quintana Roo*, 1917; *Historia auténtica de Francisco Villa y su trágica muerte en Parral*, 1923. E incluso en el cardenismo se dará el lujo de cerrar el ciclo con *Historia de la Revolución*, 1935.⁴⁶ Este último trabajo llama la atención; al igual que *Emiliano Zapata en vida y muerte*, 1919 (Enrique Rosas); *Funeral de Emiliano Zapata*, 1919 (Salvador Toscano) y *Aniversario de la muerte del general Zapata en Cuatla*, 1921 (Manuel Sánchez Valtierra). E incluso en el cardenismo Salvador Toscano se dará el lujo de cerrar su zaga revolucionaria con *Historia de la Revolución*, 1935.⁴⁷ Filmación peculiar por hacerse después de la muerte del caudillo y no antes. Así se suscribe el director con otros realizadores en la nefasta tradición del sistema de venerar al adversario con todos los honores únicamente cuando éste ha muerto.

Como puede apreciarse en el país persiste la producción artesanal y las temáticas simplistas para 1910, por no decir que México cuenta una cavernaria percepción de la ficción y, a pesar de ello los cineastas locales⁴⁸ están obsesionados con un alto grado de ingenuidad en competir con sus limitados filmes en Estados Unidos y Europa. Dentro de la precariedad del caso sorprende su infatigable espíritu. Al tiempo de buscar afanosamente la identidad fílmica nacional sin la menor idea de cómo lograrlo; parten con un alto grado de hipócrita mojigatería hasta ser obligados por la Revolución a tomar una “realidad,” ya no escondible por más tiempo.

⁴⁶ <http://www.unam.mx/cgi-bin/filmoteca/busqueda.pl>.

⁴⁷ Ciuk, Perla, op. cit., pp. 595-596.

⁴⁸ “Porfirio Díaz” [video], Director: Alberto Ávila; Guión: Olga Cáceres, México, Clío, 1998, (México Siglo XX).

La presencia en sus materiales de las masas campesinas desposeídas del más mínimo pedazo de tierra resulta ser un factor no contemplado en el guión original. A nadie le pasa por la cabeza la idea de una revuelta popular pasa sacudirse al venerado anciano presidente al inicio de los festejos del Centenario de la Independencia porque el dictador parecía más sólido que nunca.

2.5 Documental de la Revolución

Cuando el 20 de noviembre de 1910 toma por sorpresa a propios y extraños el levantamiento de Madero: el espejismo de la ilusión porfiriana se desvanece en un suspiro.⁴⁹ Terminarán las vistas superficiales; violencia y sangre serán las nuevas temáticas en pantalla en un país enfrentado por la guerra civil. Las multitudes pasivas de las primeras escenas ahora tendrán un papel preponderante en el panorama nacional. En términos generales, el documental tratará de ser imparcial, tal vez por eco a la represión porfiriana o desconocimiento de la libertad fílmica sin represalias o, hasta el momento del ungimiento del caudillo como presidente; también, al mismo tiempo en la ficción se tratará de olvidar a la brevedad posible el trauma de la guerra. Pese a ello tardarán casi un lustro en hacer a un lado los materiales de la guerra civil porque entre 1911 y 1916, prácticamente todos los títulos tienen que ver con la revuelta armada, aún *1810/ Los Libertadores*, 1916 (Manuel Cirerol) entra dentro de este contexto bélico.⁵⁰

Dicho estallido social marca la madurez de los camarógrafos mexicanos.⁵¹ De la noche a la mañana deberán dejar a un lado una herencia arrastrada desde la hechura de las primeras vistas: la frivolidad de la aristocracia porfiriana y la cotidianidad que cambiarán por una nueva y contundente realidad: La guerra civil; por algo al principio les costó trabajo abordarla. Les plantea todo un dilema: ¿Con qué México quedarse? ¿El del decimonónico porfiriano, al cual se estaba derrocando, nunca lo habían dejado de adular? o ¿con el país emergente de las cenizas? ¿Cómo llevar el nacionalismo a la pantalla? ¿Es correcto mostrar a vencidos y ganador? Etcétera.

Tarea complicada porque ¿cómo proyectar a un tipo como Zapata?, quien viene del inframundo; es distante de las vistas de sociales que solían hacer los camarógrafos durante el régimen del dictador Díaz. Definitivamente, no se puede dar el mismo peso a ambos. Pese a ello estos hombres con cámara en hombro andarán de un lado a otro para magnificar las figuras de los grandes caudillos.

⁴⁹ “Jorge Stahl,” *Cuadernos de la Cineteca Nacional, testimonios para la historia del cine mexicano*, volumen 1, México, Cineteca Nacional, 1970. pp. 15-17.

⁵⁰ Ramírez, Gabriel, *op. cit.*, pp. 35-47, 51.

⁵¹ Dávalos Orozco, Federico, *op. cit.*, p. 15.

Esta actitud contrasta con la postura de camarógrafos internacionales, algunos de ellos son mandados por rancheros del sur de Estados Unidos, piden a gritos la intervención armada de su país en contra de nosotros para evitar que la barbarie se les haga extensiva. Optarán por el amarillismo y así lograr mayor impacto con cintas como: *Barbarous México*, producción denigradora del mexicano; *Mexican crime*, 1909, *The Mexican loan of Ark*, 1911 y *Mexican tragedy*, 1912 (Thomas H. Ince); entre otras.⁵²

El lado triste de semejante óptica radica en sacar de aquí el arquetipo mexicano de Hollywood, modelo popularizado en las películas de indios y vaqueros.⁵³ Algunos materiales de la *Revista Pathé*⁵⁴ tomarán el mismo camino. En cambio, los camarógrafos de los noticieros europeos sólo están concentrados en captar lo que pasa y, sí en el camino hay buenos y malos, ni modo, así es la vida. Porque en las salas cinematográficas de todo el mundo se presentan semana a semana las últimas noticias ocurridas donde sea para satisfacer a su numeroso público.⁵⁵ Tampoco se pueden ver las cosas de forma totalmente maniquea, muchas veces se da un toque grotesco a los peores vicios del mexicano promedio, por más golpes de pecho de los generales revolucionarios e intelectuales de ese tiempo; evidencia igual fobias raciales de algunos realizadores estadounidenses.

Por otro lado, estos materiales representan un salto impresionante si se toma en cuenta algo: el modelo de la “vista de la realidad” en el resto del globo ya se está agotando sin embargo, aquí todavía se explota bastante bien, nada puede sustituirlos.⁵⁶ Bien o mal, con el documental revolucionario⁵⁷ los realizadores aztecas ya cuentan historias. Por eso es uno de los grandes legados de la etapa silente mexicana.⁵⁸ No se adelantan al lente de Gabriel Figueroa, sin embargo es indudable la calidad pese al origen fortuito de la gran mayoría de éstos. Lamentablemente nadie registra a todos los bandos revolucionarios para así poder

⁵² García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, 1894-1940, volumen. 1, Querétaro, 1987, pp. 20, 35, 46, 50.

⁵³ *Cuadernos de la Cineteca*, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁴ Durán, Ignacio; Trujillo Iván y Vereá, Mónica (coordinadores), *México Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, México; UNAM, IMCINE, CISAN, México; 1996; pp. 19.

⁵⁵ Viñas, Moisés, *op. cit.*, pp.36-37.

⁵⁶ Durán, Ignacio; Trujillo Iván y Vereá, Mónica (coordinadores), al mexicano se le llamaba despectivamente “greaser,” *op. cit.*, pp. 19.

⁵⁷ CD-Room *La Revolución mexicana*, México, UNAM, 1998.

⁵⁸ “El modelo Lumière no se superó en mucho tiempo a causa del positivismo. Es decir, al concebirse al cine como una nueva herramienta de la ciencia y su difusión se vio despectivamente a la ficción por considerarla un engaño a la gente. Pero esto cambió con la Revolución, la cual modificó este esquema cuando la curiosidad de las personas por saber lo que pasaba; impulsó al documental de la Revolución. De los Reyes, Aurelio. Entrevista, Edgar Santoyo, junio de 2003, México DF, *op. cit.*

contar ahora con una completísima memoria visual de la Revolución no limitada a *Memorias de un mexicano*,⁵⁹ 1950 (Salvador y Carmen Toscano).⁶⁰

Se les puede reprochar a los realizadores mexicanos su autocensura al nunca tomarse la molestia de mostrarnos lo sucedido al interior de las haciendas; dos vistas pudieran dar una idea su funcionamiento: *Lanzando caballos, 1910* y *Jarriepo y Fiestas en Jalpa, 1910* (Duque de Montpensier), etcétera. Pero puede imputárseles a los camarógrafos el hecho de ofrecernos una visión mesiánica de los caudillos revolucionarios como si fueran hombres iluminados. Con cada batalla ganada y filmada, incrementaran las posibilidades de meter al país a la “modernidad” ida de la mano al porfiriato. Por eso se ve a Villa, Zapata, Obregón, Carranza y Madero, etcétera encabezar un ejército sin informarnos el motivo por el cual están metidos en la bola.

Entre tanto, vale la pena aclarar que la totalidad de los campesinos no se alzarán en armas contra los hacendados, en un país tan grande como el nuestro, las condiciones laborales y sociales no son iguales en Chihuahua o en Quintana Roo. Recordemos, algunas veces los jornaleros defenderán a los patrones de las fuerzas revolucionarias. De hecho, muchos historiadores atribuyen estas diferencias la principal causa por la cual Villa y Zapata después de tomarse la celebre foto en la silla presidencial no idearon un gobierno conjunto. Ni Villa arropa el Plan de Ayala así como Zapata no hace causa común con los ideales agrarios villistas.

Sin embargo como el capital está distribuido entre empresarios estadounidenses y allegados a Díaz; de esa misma manera la tierra se concentra en pocas manos; en contraparte, un incontable ejército de campesinos ya no aguanta más sus miserables condiciones de vida; estado de semiesclavitud gracias a las nefastas tiendas de raya, las cuales condenan a sus generaciones futuras a la pobreza antes de nacer. Por eso brotan incontables células rebeldes contra el porfiriato, muchos jornaleros se añaden al movimiento armado de liberación para conquistar por las armas lo negado en tres décadas de dictadura:

⁵⁹ Viñas Moisés, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁶⁰ Es una pena que cuando Carmen Toscano realizó *Memorias de un mexicano*, no se haya tomado el trabajo de hacer copias de las películas originales antes de editarlas, para así seguir contando en la actualidad con ellos, ya que casi nada se sabe del último trabajo de Salvador Toscano, *Historia completa de la Revolución mexicana*, 1935. Es decir, si se limitaba ha hacer una cronología de lo sucedido desde noviembre de 1910 hasta la llegada a la presidencia de Lázaro Cárdenas, ¿hasta dónde concluía el movimiento?, ¿cómo quedaban paradas las figuras de caudillos como: Obregón, Carranza y Calles? y ¿cuál era el papel de las masas en todo ello?, puesto que ellas fueron quienes protagonizaron la gesta armada.

Escenas de las tropas zapatistas, 1911; *Escenas maderistas en Guanajuato*, 1911, todas de Indalecio Noriega; *Insurrección en México*, 1911 (hermanos Alva); *La entrada de Madero a la capital*, 1911 (Indalecio Noriega); *La toma de ciudad Juárez y El viaje del héroe de la Revolución Don Francisco I. Madero* (Antonio Ocañas y Salvador Toscano) y *Viaje del señor Madero de ciudad Juárez a la ciudad de México*, 1911 (hermanos Alva); *Historia completa de la Revolución*, de 1910 a 1912, 1912 (Antonio Ocañas y Salvador Toscano); *La Revolución felicista*, 1912 (Guillermo Becerril); *Revolución en Veracruz*, 1912 (Enrique Rosas) y *Revolución orozquista/La Revolución en Chihuahua*, 1912 (hermanos Alva).⁶¹

Decena Trágica, 1913 (Enrique Rosas); *La Decena trágica*, 1913 (hermanos Alva); *La Decena Trágica en México*, 1913 (Salvador Toscano y Antonio Ocañas) y *La Revolución felicista o Los sucesos de la Decena roja o Los sucesos de la semana roja o decena trágica en México*, 1913 (Guillermo Becerril); *Historia completa de la Revolución*, 1914 (Salvador Toscano y Antonio Ocañas); *Entrevista Carranza - Ferguson*, 1915 (Eustacio Montoya); *Gira de Venustiano Carranza en el norte de la República*, 1914 (Eustacio Montoya); *Historia completa de la Revolución (1910 -1915)*, (Enrique Echaniz, Antonio Ocañas y Salvador Toscano); *La llegada del general Álvaro Obregón a Tampico, Tamaulipas*, 1915 (Eustacio Montoya). *Documentación histórico nacional 1915-1916*, 1916 (Enrique Rosas); *El avance del cuerpo expedicionario del ejército del norte*, 1916 (Eustacio Montoya); *Fusilamiento de Pablo López*, 1916 (Ignacio Medrano); *Historia completa de la Revolución 1910-1916*, 1916 (Enrique Echaniz, Antonio Ocañas y Salvador Toscano) y *La llegada del general Obregón a Chihuahua, Chihuahua*, 1916 (Eustacio Montoya).

Mientras el país se cubre de balas en los años revolucionarios suceden varias cosas importantes en el exterior. 1912 es decisivo para la cinematografía mundial porque nace Hollywood, la futura meca del cine a través de la cual Estados Unidos se apoderará del mercado mundial de películas para siempre. En 1913 se consagran las divas italianas en nuestro país; producirán un nuevo fenómeno social: el cine como el vehículo generador de desconocidas conductas sociales, impulsor de determinadas formas de vestir y de peinarse, modas inspiradas en las actrices: Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli y María Jacobini, entre otras.⁶² Por si fuera poco se desarrolla el *start system*, el cual da un gran aliento a los actores; sin embargo, la Primera Guerra Mundial es un golpe letal, prácticamente acabará con la cinematografía europea. El conflicto genera una nueva crisis de abasto; por lo cual hay otra ola de cine trashumante, pretexto para revitalizar escenas y vistas

⁶¹ www.unam.mx/filmoteca/busquedas.html.

⁶² González Casanova, Manuel, *Las grandes divas del cine italiano*, "Texto Sobre Imagen," volumen 15, México, Filmoteca UNAM, 2002, pp. 3-26.

obsoletas en la cartelera de las principales ciudades de la República. Así es como las producciones estadounidenses comienzan a ser aceptadas por los nuestros.

Desafortunadamente el golpe de Estado de Victoriano Huerta cambia el panorama por completo, por no decir que da al traste con el género del documental revolucionario al repuntar la autocensura inicial: *Sangre hermana*, 1914 (hermanos Alva), película ordenada por el usurpador para tratar de legitimarse, evidente panfleto donde los zapatistas son los malos de la película, el ejército mexicano va a Morelos para terminar con ellos. Así, los camarógrafos no apegados a algún caudillo se repliegan al cine científico; al tiempo de congelar por un rato la ficción.⁶³ Salvador Toscano queda al servicio de Alvaro Obregón con: *De la caída de Díaz al triunfo de Obregón y Documentación histórica nacional*, 1915. Recordemos, los principales generales cuentan con camarógrafos: el estadounidense Fritz Arno está con Victoriano Huerta; Carol Von Hoffman cubre a Villa; Byron S. Butcher y Jesús H. Abitia van con Obregón y Frank Jones toma a Adolfo de la Huerta.⁶⁴

Enrique Rosas es uno de los pocos cineastas en dedicarle un documental al polémico Emiliano Zapata, *Emiliano Zapata/Emiliano Zapata en vida y muerte*, 1919. Es una lástima no haberse preservado en la actualidad este material para entender mejor lo sucedido luego del asesinato del llamado *Atila del Sur*.

Quizá el país y el medio fílmico nacional se conmocionan al enterarse que un “pillo” (para las élites) como Villa sea contratado por la firma estadounidense Mutual, gracias a ello pasa a ser uno de los caudillos revolucionarios más conocidos en el mundo mediante los noticieros, películas y documentales donde se exaltan sus proezas. Desafortunadamente su estrella internacional decaerá después del ataque a Columbus.⁶⁵

Tal vez, estos dos hombres gozan de la simpatía de buena parte de la población por una sencilla razón, son de su misma extracción social, la diferencia radica en el grado de generales revolucionarios; pelean por los intereses de los campesinos. En el fondo ése es el gran problema de Venustiano Carranza y de los mandatarios sonorenses provienen de la clase media, conviven con el pueblo; pero no salieron de él, distan de la gente a la cual dicen gobernar en su nombre por su posición pequeño burguesa; visiones encontradas del fin de la Revolución, la cual no es la misma; su postura agraria de igual forma es más retórica y menos real.

⁶³ De los Reyes, Aurelio, entrevista. *op. cit.*

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ De los Reyes, Aurelio, *Con Villa en México, Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM, 1992. pp. 41-52, 73-74.

2.6 1916-1922: Auge de la producción filmica nacional de argumento

Electo Venustiano Carranza presidente constitucional en 1917, año cuando entra en vigor la nueva Constitución, parece por este simple hecho volver la paz y la tranquilidad; en realidad se encienden las pasiones retrógradas por los Artículos: 3, 27 y 123 de la nueva Carta Magna.⁶⁶ Curiosamente varios terratenientes regresan al país; a la par, poco a poco repuntará la ficción en la pantalla grande, los títulos hacen recordar la época dorada del porfirismo, casi todas las tramas ocurren en el siglo XIX, legado extendido hasta 1940. En este tiempo se presentarán pocos documentales relacionados con la Revolución. También habrá fiebre de adinerados ilusos entusiasmados, quienes abrirán varios estudios cinematográficos como México Lux S. A., de Manuel de la Bandera⁶⁷ en sociedad con Felipe de Jesús Haro; e igualmente se pone en marcha la empresa Films Colonial. 1916 es el año de *¡1810! o ¡Los libertadores!* (Carlos Martínez de Arredondo), nueva exploración a pasajes de la historia nacional, en consecuencia parte del embrionario nacionalismo cinematográfico tiene mucho en común con estos ensayos realizados. Otras compañías más fundadas a la par de la primera son: Cuahutémoc Films, Aztlán Films, Quetzal Films y Águila Films. La mayor parte de ellos se embarca sin éxito en denominado cine nacionalista.

En 1916 se da el primer paso para relegar de las carteleras al documental con: *El pobre de Valbuena*, 1916 (Manuel Noriega) y *Fatal orgullo*, 1916 (Felipe de Jesús Haro). En 1917 ya sería mayor el número de filmes de ficción: *Alma de sacrificio*, 1917 (Joaquín Coss); *El amor que triunfa/ El amor que huye*, 1917 (Manuel Cirerol); *En defensa propia*, 1917 (Joaquín Coss); *La soñadora*, 1917 (Enrique Rosas); *La tigresa*, 1917 (Mimí Derba); *Obsesión*, 1917 (Manuel de la Bandera); *Tabaré*, 1917 (Luis Lezama) y *Tepeyac*, 1917 (Carlos González y José Manuel Ramos). En este tiempo el gobernador yucateco, Salvador Alvarado será productor de películas.⁶⁸

Mientras tanto, vale la pena reflexionar algo, una especie de maldición viene a los gobiernos revolucionarios, después de Porfirio Díaz, ningún otro mandatario sabrá sacarle

⁶⁶ Ramírez Rancaño, Mario, *El rechazo a la constitución política de 1917*, en “La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910,” México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2002, pp. 318-322.

⁶⁷ www.unam.mx/filmoteca.html.

⁶⁸ De los Reyes, Aurelio, entrevista, *op. cit.*

jugo al cine como él. Desde éste momento en adelante, la reacción comienza a ganar la batalla mediática al precario Estado mexicano posrevolucionario; aún así, Venustiano Carranza es el presidente que sin entender bien este arte, lo procura como ningún otro y; lamentablemente sus buenos deseos no se verán reflejados en la conformación de una industria cinematográfica nacional⁶⁹ sustentada ya sea por la capitales privados, el gobierno, o ambos. Su asesinato deja en puntos suspensivos el posible vuelco tenido en la política oficial al respecto. Recordemos, él autorizó a la Dirección General de Bellas Artes comprar un aparato cinematográfico, película virgen y construye un atelier en la azotea de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral para impulsar el cine de argumento. También mandó a varias personas a estudiar realización cinematográfica en Estados Unidos, entre otros beneficiados con estos apoyos se cuenta a las hermanas Dolores y Adriana Elhers.⁷⁰

Patria nueva del Departamento de enseñanza militar (general Jesús M. Garza) y *Reconstrucción nacional* (Miguel Ruiz Moncada) reflejan perfectamente el ambiente político de la época. En ese momento, una tiple de zarzuela, Mimí Derba⁷¹ trata de impulsar infructuosamente una nueva ola de cine nacionalista al conformar en asociación con Enrique Rosas una casa productora, la Azteca Film;⁷² de la cual saldrán: *Alma de sacrificio*, (Joaquín Coss); *La tigresa* (Mimí Derba); *La soñadora*, (Eduardo Nanche Arozamena Lira y Enrique Rosas); *En la sombra* y *En defensa propia*, (las dos últimas de Joaquín Coss), todas hechas en 1917. Esta corriente patrioter ocurre en el contexto del proceso de pacificación e institucionalización de la Revolución. Busca presentar/promover al país en el extranjero y contrarrestar la propaganda antimexicana foránea.⁷³

La paradoja radica en lo siguiente: ¿cómo se pretende exportar un cine cuya consigna era exaltar las bondades nacionales en el exterior, cuando internamente la producción, distribución y exhibición de películas opera de forma deficiente? Por si fuera poco, piensan que sólo es cuestión de traducir al español los argumentos de los melodramas italianos a los cuales se copia lo más posible.⁷⁴

Otro suceso fílmico, el cual confirma el ambiente conservador reinante en el país se da en 1917, al ponerse la primera piedra del melodrama religioso con *Tepeyac*, (Carlos E. González

⁶⁹ De los Reyes, Aurelio, *op. cit.*, pp. 60-61, 163, 173, 206.

⁷⁰ Javier Sierra, Cuadernos de la Cineteca Nacional, volumen 5, p. 41.

⁷¹ Miquel, Ángel, *Mujeres del cine mexicano, Mimí Derba*, Archivo fílmico Agrasánchez/Filmoteca, México, UNAM, 2000, pp. 51-61.

⁷² López, Rafael, "El Estado y el cine nacional" en *El Popular*, México, DF a 11 de Julio de 1943, p. 16.

⁷³ González Casanova, Manuel, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁴ Viñas, Moisés, *op. cit.*, pp. 44-45.

y José Manuel Ramos), en ella se da a entender que la nueva Carta Magna es un triunfo del Estado mexicano posrevolucionario, pero la morena del Tepeyac tiene más peso entre la sociedad como ningún fuero civil. Claramente esta producción marca el camino a las subsecuentes de corte reaccionario: explotar al máximo la figura de la Morena de la Villa para impactar. Recordemos, los artículos: 3, 123 y 130, de la Constitución generan todo tipo de protestas de parte de los conservadores, inconformidad originaria de la guerra cristera a finales de los años veinte.

El bienio 1919-1920 resulta interesante, abundan documentales elaborados por distintas secretarías de Estado. Sí existiera un órgano coordinador de todos ellos, tal vez se habría instrumentado la primera política fílmica oficial de éxito, la cual pudo ahorrar muchos dolores de cabeza a más de un gobierno revolucionario. La Secretaría de Guerra y Marina realiza: *Juan Soldado*, *El Precio de la gloria*, *El Block house de alta luz* y *Honor militar*. Aparentemente todas son de Miguel Ruiz.⁷⁵ La Secretaría de Comercio y Trabajo produce: *Festejos de las fiestas patrias*, *El Sport en México* y *La Aviación*. La Secretaría de Agricultura para la Feria de Río de Janeiro hará una zaga: *México oficial*, *México colonial*, *México comercial* y *México industrial*.⁷⁶ La Secretaría de Educación y Relaciones Exteriores también manufactura documentales; pero se desconocen los títulos y sus realizadores.

Por otro lado, cuando nadie se lo espera, después de *Tepeyac* se presenta en 1919 un par de contados éxitos mexicanos del periodo del cine silente, aliento de esperanza para el medio fílmico local: *El automóvil gris* (Enrique Rosas) y *La Banda del automóvil gris* (Ernesto Volrath). Cintas inspiradas en hechos reales de un grupo de delincuentes enfundados en uniformes carrancistas que desvalijaban casas en zonas residenciales de la ciudad de México.

En este mismo 1919 las distribuidoras estadounidenses: la Fox y la Universal Films; dan un paso importante para dictar desde entonces su ley en el mercado interno de distribución y exhibición al abrir oficinas en la ciudad de México.

También se presenta en este año en cartelera una película importante para la presente investigación: *Viaje redondo*, (José Manuel Ramos), adaptación al cine de Carlos Noriega Hope a una obra popular del teatro de revista, historia con la cual se comienza a estigmatizar al D.F., y sus habitantes, pues narra la triste experiencia de un ingenuo provinciano en la capital, cliché repetido desde este momento hasta el cansancio durante muchos años, e incluso en la era sonora. *Don Chon* (Leopoldo Cuatezón Beristain), supuestamente el

⁷⁵ Enciclopedia cinematográfica mexicana, p. 66.

⁷⁶ *El Siglo de Torreón*, 2 de agosto de 1920, p. 3; *cfr.* De los Reyes, Aurelio, pp. 163, 173, 206.

protagonista es uno de los primeros “charros mexicanos” de la pantalla grande. Entre los extras se encuentra Joaquín Pardavé, quien hace sus pininos en el cine, está muy lejos de la gran figura cómica des finales de los años treinta.

En pocas palabras se puede decir que el primer lustro de los años veinte se caracteriza por una considerable actividad fílmica, traducida en búsqueda frenética de la sobrevivencia, para eso sólo hay otro camino: la experimentación: *Los festejos de la coronación de la virgen*, 1920; *Carreras de automóviles y motocicletas* y *Juegos olímpicos interescolares*, 1920, todas anónimas; documentales donde se arrastra el molde de las primeras vistas. Los realizadores locales no saben para dónde ir cuando el documental revolucionario viene a menos. Los festejos del centenario de la consumación de la Independencia es un claro ejemplo de ello, hacen recordar a Porfirio Díaz; vamos, hasta Obregón toma una postura similar a la del anciano dictador e incluso, los camarógrafos melancólicos como Jesús H. Abitia y Salvador Toscano se dan el lujo de filmar *Los festejos de la consumación de la Independencia*⁷⁷ como en los viejos tiempos.

Por otro lado, nadie sospecha que la adaptación cinematográfica de la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco (Los Plateados)*, 1920 (José Manuel Ramos) pasará a ser un pilar importante del futuro cine de charros, gracias a la descontextualización histórica del realizador al vestir a Miguel Contreras Torres igualito al actor William S. Hart, o tal vez copia de Tom Mix y sus cintas de vaqueros; dos de los principales actores del *western*. Contreras Torres luce más como un cowboy texano en lugar de un campesino mexicano del siglo XIX, e incluso, monta el caballo de Zapata, la historia se filma en locaciones del Estado de Morelos. Nunca se reconocerá, pero sin este género estadounidense será imposible el cine de charros tal como se conocerá más tarde en la era sonora del cine. Influencia fundamental en el devenir del género.

1921 será el año más prolífico porque se harán una gran cantidad de películas, coincidentemente cuando Obregón⁷⁸ ya muestra su mano firme en la presidencia de la República. Se pavonea de su “gran reparto agrario” en la prensa, el cual fue mucho menos efectivo de lo que se hizo creer ¿por qué no usa al cine con fines propagandísticos? Dicho sea de paso, en su mandato se comienza a tomar al campo como anécdota para varias comedias cinematográficas, muchas de ellas son adaptaciones del teatro popular de revista.

⁷⁷ De los Reyes, Aurelio, *op. cit.*, pp. 118-119, 125.

Se pueden notar ingredientes fundamentales de la comedia ranchera futura en estas cintas silentes: las tehuanas, trenzas, sombreros charros, humildes vestidos de manta blanca; en pocas palabras, ya hay mucho folclore estilizado: *Carnaval trágico*, 1921 (Jesús H. Abitia); tal como lo dejan ver: *En la hacienda*, 1921; *La Parcela*, adaptación a la novela homónima de López Portillo y Rojas 1921, ambas de Ernesto Vollrath, adaptación de la zarzuela de Federico Carlos Keggel; *El Caporal*, 1921(Miguel Contreras Torres) y su continuación, *Sueño del caporal*, 1922.⁷⁹

⁷⁹ *El cine de argumento*, Cuadernos de la Cineteca, *op. cit.*, p.22.

2.7 1922 -1929: Crisis de producción de películas silentes mexicanas

Tanta producción de películas mexicanas en 1921 da como resultado una mejor distribución y exhibición. Pero al año siguiente, 1922, ésta se desploma cuando todo mundo ve la industrialización cerca. Puede ser consecuencia de los guiones, los argumentos continúan siendo tan disparejos e incoherentes como en los primeros años; en contraste, día a día es contundente y abismal la diferencia entre la propuesta hollywoodense y la mexicana.

De la parte oficial, el secretario de educación, José Vasconcelos, desarrolla las Misiones Culturales con las cuales pretende llevar el arte a las clases populares del país.⁸⁰ Pero sólo incluye cortos científicos, él es renuente al cine; lo considera como un instrumento norteamericano de penetración ideológica, degradador de las costumbres y de la condición del individuo, con poca calidad histórico/cultural y por lo tanto *no tenía ninguna tradición como la tenía la pintura mural o el colorido del folklore nacional*.⁸¹ Por eso no se explica uno cómo es que la Secretaría de Educación Pública pone en marcha el 15 de abril de 1922, los talleres cinematográficos en la escuela de Ciencias Químicas de la Universidad; en 1923, dicha dependencia hizo la revista cinematográfica de la SEP, de la cual salieron: *XI Encuentro Atlético de 1923* y *Flora y fauna mexicana*.

Mientras tanto, en materia política la prioridad del gobierno de Obregón es la aceptación de la comunidad internacional, de Estados Unidos en particular; esto hace incongruente la política interna con la exterior. Por algo el Partido Comunista Mexicano la pasa mal en su cuatrienio; paradójicamente, y sin embargo se establecen relaciones diplomáticas con la URSS y se exhibe lo más sobresaliente de la filmografía de Serguei Einsenstein. Tal vez por encargo se hace *Alas abiertas*, 1921 (Luis Lezama), en la cual se enfatizará a la fuerza aérea. El mensaje principal de la historia es claro, no hay muchas opciones: se está con el gobierno de la Revolución o se toma el camino de la disidencia. También se le da un rostro bondadoso a la autoridad en *Llamas de rebelión*, 1922 (tal vez de Adolfo Quezada Jr).

⁸⁰ Loyo, Gilberto, *La originalidad de las misiones culturales*, en "El Nacional Revolucionario, 9 de enero de 1934, p. 8.

⁸¹ *Excélsior*, 11 de Junio de 1943, p.10.

Si bien el régimen obregonista no tiene una política específica en materia cinematográfica es recordado por regular la producción, la exhibición y aplicar censura rigurosa a todo material fílmico proveniente del exterior considerado denigratorio de lo mexicano. Incluso, tropas federales velan los rollos de película tomados en Veracruz por los noticieros Pathé, se les aplica rigurosamente el artículo 130 constitucional. En pocas palabras se trata de una forma poco diplomática de decirle a la comunidad internacional: la ropa sucia se lava en casa, no se admiten comentarios externos al respecto. Vale la pena señalar el hecho de haberse congelado por un rato las cintas: *La parcela*, 1922 (Ernesto Volrath) y *Llamas de rebelión*, 1922 (Adolfo Quezada).

En 1923 suceden cosas interesantes; por un lado se hace el documental *El cultivo del maíz* de Zeferino Domínguez. Desafortunadamente fuera del título se desconoce prácticamente todo: dónde se filmó, la intención del mismo, etcétera. Nuevamente lo importante parece ser la acción, no la vida o entorno del campesino y tampoco resulta una propuesta diferente a las primeras escenas de los camarógrafos franceses.

E incluso, el reaccionario Gustavo Sáenz de Sicilia da un paso fundamental, pasa de productor a realizador en la embrionaria ola del melodrama moralizante de con su ópera prima: *Atavismo*. Es el inicio de una veta perfectamente explotada en los treinta por el español Juan Orol.

También vale la pena destacar *Historia auténtica de Francisco Villa y su trágica muerte en Parral*, 1923 (Salvador Toscano).⁸² En vida, el Centauro del Norte odiado por sus enemigos, vencido en Celaya; pero la victoria le costó su brazo a Obregón; una vez muerto su enemigo, lo vitoreó el caudillo sonorenses. Finalmente, a manera de colofón, pese a no tener clara idea de cómo funciona el cine, el mandatario sonorenses pone en marcha los estudios de Jesús H. Abitia.⁸³ Lástima, ni él ni Vasconcelos se deciden a conformar una real política de Estado en esta materia más allá de la represión.

De igual manera, la férrea censura gubernamental obliga a las ya grandes firmas hollywoodenses a reeditar varias películas, incluso en otros países a las cintas que no se les puede modificar su contenido son retiradas de cartelera. Los cónsules y las embajadas

⁸² *El Cine mudo de ficción*, [video], Dirección: Alejandro Pelayo; Guión: Consuelo Garrido; México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural. 1989. (Los que hicieron nuestro cine).

⁸³ *Boletín de la Secretaría de Hacienda*, p. 382, 21 de marzo de 1919: Dispone la Secretaría de Hacienda, que desde esta fecha y hasta nueva orden, no permitirá usted exportación de películas cinematográficas impresas que sean denigrantes al país. Por tanto, tratándose de esa clase de cintas, deberá usted retenerlas y en cada caso dar cuenta a esta dirección.

mexicanas en todo el mundo se encargan de monitorear las realizaciones exhibidas y sí se consideran lastimosas del mexicano o latino se reportaban a México para boicotearlas. Por algo la Motion manda el 9 de octubre de 1922, a México a Bernon T. Woodle, quien viene negociar al país los siguientes puntos:

- a) No filmar películas ofensivas de México.
- b) Suprimir las secuencias ofensivas en las películas producidas con anterioridad.
- c) Hacer lo posible para que tanto los asociados como los no asociados retiraran la exhibición de las películas ofensivas para México.
- d) No editar las películas ofensivas para los demás países latinoamericanos.
- e) Por su parte el Estado obregonista solicitó:
- f) Suspender la prohibición y combatir la piratería de las películas de los miembros de la asociación.⁸⁴

Entre tanto, el campo no deja de ser una inagotable anécdota cinematográfica rosa, independientemente de crecer la inconformidad por el incumplimiento del reparto agrario en la vida real. Preocupa el resentimiento provinciano contra la capital: *Del rancho a la capital*, 1926 (Eduardo Urriola), así lo confirma. En este tipo de realizaciones los urbanizados capitalinos salen mal parados porque supuestamente se han degenerado. En el menor descuido los pobres provincianos son robados al pisar las calles de la ciudad de México. Es una de las moralejas de *Del Rancho a la capital*; modelo propuesto por primera vez en *Viaje redondo*, 1919 (José Manuel Ramos).

Irónicamente, algunos campesinos del Bajío envueltos en el manto guadalupano se levantarán contra el gobierno federal en el segundo lustro de los años veinte. Esto me lleva a preguntarme: sí casi todo el medio fílmico nacional es conservador, ¿Por qué no hay una oleada de cintas apologéticas de la Cristiana? ¿Acaso en el fondo si temen a las represalias gubernamentales? Así, *Milagros de la guadalupana*, 1925 (William P. S.). Y *El Cristo de Oro*, 1926 (Manuel R. Ojeda), serán los contados casos de películas de corte cristero, por no decir reaccionarias.

⁸⁴ De los Reyes, Aurelio, *El Gobierno mexicano y las películas denigrantes, 1921-1931*; en “Encuentros y desencuentros en el cine,” México, Filmoteca UNAM, IMCINE, 1996. *op. cit.*, pp. 27–28, 31.

En 1928 Jesús H. Abitia hace *Las tareas de la agricultura*. Lástima, fuera del título no se sabe nada de su contenido. Sería interesante establecer si se trataba de un trabajo que aborda la preparación de la tierra antes de sembrar y cosechar; o si tiene relación con el reparto agrario obregonista, en fin.

En este decenio, la gente común en general está más que desilusionada y cansada de la Revolución, por algo el documental revolucionario deja de ser taquillero, o prácticamente se extingue, el público prefiere ver otras cosas, en lugar del material sobre la guerra civil. Razón por la cual es retirado paulatinamente de la cartelera.

2.8 1929-1931: Años de experimentación sonora

En el ocaso de esta década, viene la gran revolución cinematográfica por la cual se deja en la orfandad a las carreras de la mayor parte de las figuras pioneras del cine silente local y mundial, cuando por fin se sincroniza la banda sonora con la imagen. En 1927, *The jazz singer* (Alan Crosland), hace escuchar las primeras palabras de Al Jolson; así se oficializa el nacimiento del cine sonoro; el lenguaje cinematográfico tendrá una transformación radical y vertiginosa porque el histrionismo ya no será la principal cualidad actoral al lado del incipiente imperio de la voz. Pero, justo es señalar a la película verdaderamente 100% hablada: *Lights of New York*, 1928 (Bryan Foy).

El cine parlante generará por todas partes muchos brotes de inconformidad por ser en inglés. No carecen de cierto sustento las protestas al haber efectivamente un elemento de imperialismo idiomático detrás. El efecto positivo de esta pugna es que Hollywood se ve en la necesidad de doblar sus producciones en los principales idiomas como: francés, italiano, portugués y desde luego al español. Una vez fracasado el experimento, estos elementos regresarán a sus países de origen; darán pie a la conformación de las industrias fílmicas sonoras locales.

Fundamental será en el inicio del cine sonoro mexicano el aporte del “Hollywood hispano,” que arrancó en 1929, y culmina, contrariamente como comúnmente se piensa, hasta 1939 con *Una noche en Hollywood* (Lucio Villegas y José Bohr).⁸⁵ Al año siguiente, todas las cintas del *Gordo* y *el Flaco* llegadas a México serán completamente dobladas al español. También, vale la pena señalar el orgullo regional de los actores de prácticamente toda Hispanoamérica contribuirá en parte a la finalización del paradigma. Al enfrascarse en una guerra purista del lugar dónde mejor se hablaba el castellano.

En Estados Unidos, el teatro California, de Los Ángeles se convertirá en el nicho natural de exhibición de estos materiales para la vasta comunidad chicana radicada ahí. Esta aventura la Fox seguirá sola sin fortuna con: *La inmaculada*, una adaptación a la novela homónima de Catalina D’Erzell, cuya trama se desarrolla en la ciudad de México.⁸⁶

⁸⁵ José Bohr, Cuadernos de la Cineteca, *op. cit.*, pp. 35, 38, 40.

⁸⁶ Dickson, G., Robert; *Los orígenes y desarrollo del cine hispano*, en “México Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine,” *op. cit.*, pp. 135-137, 146.

Reitero, lo rescatable de este mal ensayo es que técnicos y actores al regresar a sus respectivos países se convertirán en los pioneros de las cinematografías autóctonas. En México, aportarán mucho como Antonio Moreno, el director de *Santa*; técnicos y otros futuros directores, gracias a su fogueo en California, quienes serán los pilares de la época de oro⁸⁷ al unir su talento y esfuerzos con los productores, directores y actores radicados aquí. Merece destacarse a los hermanos Rodríguez, gracias a un equipo de su invención, pueden eludir los bloqueos de los estadounidenses, intentan oponerse a los esfuerzos por sonorizar el cine nacional.

Así, al inicio de los años treinta, la protoindustria fílmica mexicana no deja de ser un sueño imposible.⁸⁸ Por una doble dicotomía. De un lado está la semilla del embrionario cine parlante; por el otro lado se encuentran los insuperables defectos cargados desde las primeras películas, por lo mismo, la taquilla no responde a las expectativas de los realizadores. Claramente se sigue notando el contraste entre la rudimentaria propuesta fílmica local en comparación con el cine foráneo. Nosotros estamos estancados; mientras ellos película a película, ofrecen avances significativos tanto en lenguaje como en actuación, sin contar con los buenos despliegues técnicos y narrativos alcanzados.

El gran talón de Aquiles del cine local de este tiempo es la carencia de un eficiente sistema de producción, distribución y exhibición de películas, tanto dentro como fuera del país. Es una pena no haberse conformado una o dos empresas gubernamentales, privadas o mixtas para librar el obstáculo. Por eso es casi nulo, entre otros factores, el aporte de la etapa silente a la posterior fase sonora. Sí los tres pilares del celuloide son malos, no se puede aspirar a mucho.⁸⁹ Lo cual habla de la imposibilidad de prácticamente toda esta generación de realizadores para hacer huesos viejos como Miguel Contreras Torres, el realizador mexicano más longevo. Factor fundamental que marca al medio fílmico mexicano de estos años para caracterizarse por ser una generación de directores de debut y despedida.

Finalmente, antes de concluir el presente capítulo, no puedo dejar de mencionar el debut de uno de los hombres fundamentales del cine sonoro mexicano: Fernando de Fuentes. El responsable de la trilogía de la Revolución; forma parte del equipo de producción de *Santa*,

⁸⁷ *Cuando Santa habló*, [video], Dirección: Alejandro Pelayo; Guión: Consuelo Garrido; México, Unidad de Televisión educativa y Cultural. 1989, (Los que hicieron nuestro cine).

⁸⁸ *Excélsior*, 19 de enero de 1932, p. 10.

⁸⁹ Miquel, Ángel, "Orígenes de la narrativa cinematográfica," en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, No. 608, Febrero 2002, México, UNAM, pp. 35-40.

1931 (Antonio Moreno); con su visión particular de la epopeya revolucionaria será lo mejor logrado al respecto hasta la fecha sin dejar de lado el hecho de que este realizador igualmente pasará a ser una pieza clave en la industrialización del celuloide azteca con su célebre *Allá en el rancho grande* en 1936.⁹⁰

⁹⁰ *Sólo historia*, “Revista Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana,” nueva época, volumen 2, enero-febrero, México 1999, pp. 50-51.

2.9 Conclusiones

Se puede concluir con la siguiente afirmación: el cinematógrafo llega en un momento fundamental en la historia del país. El dictador Porfirio Díaz parecía más firme como nunca en la silla presidencial pese a su edad. Sin embargo, tres décadas de sometimiento de la población bajo la ley del garrote no son suficientes para evitar la rebelión. De hecho, los camarógrafos franceses al traer consigo el Kinetoscopio contribuyen sin querer a no desmoronarse antes de tiempo este mundo ficticio de color rosa. El mandatario oaxaqueño figura en muchas de sus vistas pioneras se le ve realizar distintas labores diarias, después de todo es un lujo del hombre más importante del país. Posteriormente, la cámara viaja para retratar el universo de las localidades, tiene como gran escenario natural la múltiple geografía nacional; más tarde se aprecian procesiones por motivo de las fiestas del santo patrono del pueblito, desde luego el 12 de diciembre es la celebración sobresaliente de todas; pronto vienen los primeros noticieros; las primeras vistas ficción. Es decir, el costumbrismo nace espontáneamente porque las condiciones se dieron así; México es una nación rural y con magníficos paisajes naturales. Por eso aparecen pocas novedades tecnológicas acopladas a esta extensión de la Colonia fuera de cinematógrafo, el automóvil, el telégrafo o fonógrafo en estos materiales silentes.

Sin embargo, pese a todo, estas vistas “reflejan a una nación en calma,” la verdad, la tranquilidad de 30 años se compra a un precio muy alto porque se subestimó a las incontables masas de campesinos desprovistas de lo más elemental. Irónicamente, la bomba estalla después de los festejos del centenario del inicio de la Independencia. Pero cuando florece el germen de la inconformidad social, brotan grupos armadas en buena parte del territorio nacional. De aquí en adelante se dará un vuelco radical a lo tradicionalmente exhibido en las pantallas del país. Se hacen a un lado las vistas cursis, son cambiadas por el documental revolucionario, el gran legado fílmico de México; por lo tanto se desarrolla una precaria ficción. En la cual sobresalen: *Tepeyac*, 1917 (José María Ramos/), así se marca el inicio del melodrama religioso; molde de elementos fundamentales del cine de corte campirano del espacio/tiempo estudiado.

Otro impulso al cine de argumento será *El automóvil gris*, 1919 (Ernesto Volrath) y *El automóvil gris*, 1919 (Enrique Rosas). Pero en especial en el ocaso del cine mudo local con la adaptación de zarzuelas de éxito inspiradas en el furor agrario del grupo Sonora, trabajos en

los cuales ya de manera directa se encuentra la semilla de las películas seleccionadas en la presente investigación. El defecto del documental será no registrar a todas las tropas de forma detallada; pues la mayoría de los reflectores se concentran en un puñado de caudillos. E igualmente les hace falta mayor contexto histórico por la autocensura de los realizadores ya señalada con anterioridad. Pero en el mejor de los casos, parciales o no, contienen registros importantes de la mítica Revolución de noviembre de 1910.

De igual manera, en la era silente se comienza a abordar la problemática agraria con la adaptación de éxitos del Género chico de la zarzuela como: *El caporal*, 1921 (Miguel Contreras Torres); *En la hacienda*, 1921 (Ernesto Volratha) y *La parcela*, 1922 (Ernesto Volratha).

Finalmente, una de las contadas acciones donde es captado el reparto agrario en el documental es la dotación de tierras a campesinos en Chihuahua de parte de Lucio Blanco en *Memorias de un mexicano*, 1951 (Carmen Toscano). ¿Cómo es posible esto si la Revolución mexicana es un movimiento eminentemente agrario? Peor aún, será hasta con Lázaro Cárdenas cuando más o menos se retomará este tema pendiente. Desgraciadamente en esta etapa silente no hay ninguna película donde se aborde la situación del campo fuera de precarios melodramas de líos amorosos o la cotidianidad paisajista. Así, en la escuela mexicana del documental igualmente están las raíces de la comedia ranchera: costumbrismo, paisajismo, folklore, tradición, etcétera. Que son los fundamentos de la posterior comedia ranchera, género típico de a década de los treinta en México.

Capítulo III

1934-1940: El cine mexicano en el cardenismo

Se trabajaba con mucho entusiasmo, con afán de hacer las cosas bien, aunque todos estábamos aprendiendo; nadie sabía exactamente lo que iba a resultar; porque eran experimentales y aprendimos a colaborar sobre la marcha, con la práctica. Ester Fernández. (En Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano, Eugenia Meyer, coordinadora, México, Secretaría de Gobernación, 1976, p. 133).

En este apartado se pretende hacer una semblanza de lo realizado entre 1934 y 1940, en materia cinematográfica en México para identificar tendencias, actores, directores y productores y así tener un contexto más claro del momento en el cual se pone en marcha la Reforma Agraria cardenista (1936) y la manera en cómo se asumirá ésta en el medio fílmico nacional en las demás realizaciones en general y en particular en la denominada “comedia ranchera.” Es decir, tratar de entender el tratamiento dado a la provincia mexicana desde este momento en las películas nacionales de corte campirano.

Luego de una temprana precampaña presidencial, la cual inició en diciembre de 1933, Lázaro Cárdenas, abanderado oficial del PNR; abraza los postulados del Plan Sexenal, los cuales son dados a conocer en ese mismo año; sobresalen las propuestas agrarias, entre otras cosas, éstas le permitirán asumir el cargo de primer mandatario de la nación en 1934, luego de hacer cosas interesantes en su natal Michoacán, en calidad de gobernador.¹

El poder no lo tendrá nadie más del grupo Sonora; pero se da por descontada la continuidad de los gobiernos predecesores, más la frescura de los postulados del citado plan; intento porque las masas terminen de arropar al gobierno del PNR como suyo, identificarlo como el gran heredero de la guerra civil de 1910, por las medidas tomadas, o socialización de la Revolución entre las multitudes, pues el proyecto de gobierno se inspira en: los planes quinquenales soviéticos, cuatrienales del Partido Nacional Socialista alemán y fascista italiano.²

¹ *El Plan Sexenal*, México, PNR 1934, pp. 3-14; cfr. “Cómo llegó Lázaro Cárdenas a la presidencia,” en *Revista Problemas Agrícolas e Industriales de México*, no. 3, volumen 8, México, pp. 57-89,

² Previo a la conformación del PNR, Calles estuvo de visita en España, Italia y Alemania, *Ibidem.* p. 205.

Entre tanto, para el alba del cuarto decenio del siglo XX; el cinematógrafo ya es parte de la vida cotidiana del mexicano en general. Por eso se pensará con justa razón que le falta poco a las producciones locales para ser del agrado de la creciente clase media urbana, al hacer a un lado el persistente rechazo desde los primeros experimentos silentes. Así, el sueño de contar con una industria en forma, como la de nuestros vecinos del norte, también parece factible en este momento histórico. Con todo y ser las realizaciones sonoras locales entre 1930 y 1931 contadas con las manos.³

El cine de corte conservador, adoctrinador de las “indefensas masas,”⁴ trata de conciliar el arte con la ganancia más la fe. Trinomio complejo y en cierto sentido se logrará con el nacionalismo deformado⁵ (hispanófilo, católico).⁶ En especial, la comedia ranchera, sin dejar de lado el mensaje moral al final de casi todas las películas melodramáticas. En este género, se concentrarán toda las baterías adversas al reparto agrario en particular y en general en contra de la Revolución, da la impresión en la mayor parte de las películas hechas en esta década que el colmo del movimiento revolucionario es la llegada al poder de un hombre de tendencias comunistas como Lázaro Cárdenas, por atentar contra un supuesto “orden dividido en el universo rural nacional,” al fraccionar viejas haciendas y ranchos inmensos con dicha medida. La guerra civil de 1910, fue un movimiento eminentemente campesino, producto de la explotación de los peones y jornaleros; éstos vivían en calidad de esclavos tanto en los ranchos y haciendas porfirianas.⁷

En prácticamente todas las películas a reseñar se apreciará una “visión distinta de las cosas.” De entrada, los españoles y criollos, dueños de gran parte de haciendas y ranchos del país son pintados como las personas más bondadosas existentes en este mundo por el trato tan humano dado a sus empleados. Siempre están dispuestos a prestarles dinero para casamientos y otros eventos especiales. Con lo cual, el propósito principal tanto de la

³ Magdaleno, Mauricio, “Cine revolucionario,” *El Nacional Revolucionario*, 5 de julio de 1934, p. 8.

⁴ Sí se recurre a la definición de sistemas culturales; esta postura se entiende mejor: Los sistemas de interacciones corresponden a conjuntos humanos delimitados cada uno de ellos por su sistema de normas, creencias y valores, los cuales constituyen el sistema de cualquier cultura. Duverger, Maurice, *Sociología de la Política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 17.

⁵ Cierta filmografía de Manuel R. Ojeda: *Almas tropicales*, 1923; *Uruapan*, 1928 y hasta cierto punto: *El Coloso de mármol*, 1929, son ejemplos del nacionalismo cinematográfico. *Diario del sureste*, Mérida, Yucatán, 12 de julio de 1936, 2ª sección, p. 2; citado en Vázquez Bernal; Esperanza; Dávalos, Federico, pp. 48-57.

⁶ Para los investigadores extranjeros de estos años, 1900-1940: Katz, Knigh, Masson y Womack. De Carranza a Cárdenas hubo variantes a la interpretación discursiva del indigenismo. Si se toman en cuenta tales concepciones del nacionalismo: gobierno, pueblo, la clase media reaccionaria, viejos criollos y nuevos venidos con las fábricas textiles de Veracruz y Puebla; todos ellos evocaron al futuro; pero glorificaban un mítico pasado “brillante al mismo tiempo.” Se puede consultar: A. L. Michael. “El nacionalismo conservador mexicano de la Revolución hasta 1940.” *Historia mexicana*, 1966; M. Tur Donatti, Carlos; “El nacionalismo colonialista en México 1910-1930, La mirada del adiós,” *Diario de Campo, Boletín Interno de los Investigadores del Área de Antropología*, no. 31, México, CONACULTA/INAH, abril de 2001, pp. 20-34.

⁷ Porfirio Díaz, *Místico de la Autoridad* [video], México, Clfo-video; Dirección: Hank Heifetz; Guión: Olga Cáceres, 43 minutos, (México Siglo XX).

Revolución, y del cardenismo se ven como hechos sin sentido en esta idealización de una provincia mexicana inmaculada, totalmente virgen e irreal.

La razón de la presente investigación es buscar el trasfondo de semejante mirada cinematográfica del campo y su relación con la Ley de la Reforma Agraria cardenista.

Entre 1930 y 1940 se manufacturarán 233 películas con el sello Hecho en México. En pocas palabras, todo parece pintar para por fin consolidar una gran industria cinematográfica local. Es curioso, la primera gran apuesta será el melodrama urbano, los temas campiranos no figuran. Sí se revisa la filmografía nacional entre 1930 y 1935, casi no hay títulos de este tema. Es decir, durante la segunda mitad del cardenismo, tal corriente se irá convirtiendo paulatinamente en la principal opción en cartelera.

3.1 1934: Año de propuestas incomprendidas

En este momento (los treinta), habrá importante actividad cultural como pocas veces en la historia de la nación. Están los escritos de: Xavier Villa Urrutia, Salvador Novo, José Revueltas, Mariano Azuela y compañía; la arquitectura; la estética de los pintores: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Frida Kahlo; la fotógrafa italiana Tina Modotti; entre otros intelectuales y artistas extranjeros más, quienes vinieron a nutrirse a nuestro país, los atrae el pasado prehispánico y los convulsionados años revolucionarios. Todos ellos aportan algo a la construcción del arte y de la estética posrevolucionarias. Recordemos, en un contexto general, predomina el Art nouveau y Deco, antítesis de la concepción decimonónica del arte.⁸

Por otro lado, el hecho de haberse lanzado la convocatoria para la conformación del primer partido político “moderno” del país por su carácter de nacional, y otros factores más, etcétera, harán del PNR un hito histórico, marcará así al año de 1929 como el inicio del Maximato porque con la creación de la agrupación política por parte de Plutarco Elías Calles es también el inicio de la “civilidad política” de la familia revolucionaria o de lo contrario, el siglo XX sería una calca del fatídico decimonónico.

⁸ Muñoz, Fernando, “Y el hombre creó a la mujer,” *Texto Sobre Imagen*, México, Filmoteca UNAM, noviembre de 2000. pp. 13-14.

Entretanto, un ingrediente fundamental para el nacimiento del cine sonoro autóctono será: el teatro popular,⁹ la zarzuela y la carpa, espectáculos que viven sus mejores momentos en la recta final de la era silente e incipiente sonora del séptimo arte; en el segundo lustro de la década de los veinte. Actores carperos como: Emma Roldán,¹⁰ Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto,¹¹ *Chaflán; Cantinflas*,¹² Joaquín Pardavé, Armando Soto, *la Marina El Chicote* y Medel¹³ dan el brinco a la pantalla grande. Moldearán el patrón a seguir en la comedia sonora local en los años treinta y en el siguiente decenio. Otros actores más no emergidos del teatro popular, y también vitales para en los primeros años de cine sonoro son: Andrea Palma, Stella Inda, Emilio *Indio* Fernández, René Cardona y Esther Fernández.¹⁴

Un elemento que no puede ser ignorado antes de continuar, el parteaguas de la cinematografía nacional será a la postre la presencia entre nosotros del ruso Serguei Eisenstein (1930-1932). Como muchos otros visitantes, queda cautivado por el colorido del folclore nuestro, del cobrizo semblante indígena, los sombreros de palma, del pueblo fanático religioso, etcétera. Pero sobre todo, descubre los móviles y trasfondos del ser mexicano, más allá de las postales; es decir, los brutales contrastes sociales.¹⁵ Su amistad con Diego Rivera, Siqueiros y Orozco, los grandes muralistas de izquierda, influirán en la forma de su inconcluso proyecto: *Qué viva México*.¹⁶ Traza nuevos caminos en la temática y la estética fílmica local y mundial al tocar las entrañas de la esencia mexicana. ¿El lente de Gabriel Figueroa y el cine del *Indio* Fernández hubieran sido los mismos sin la presencia del director ruso? O qué decir de Alejandro Galindo, y de Fernando de Fuentes. Son claramente hijos estéticos de Eisenstein.¹⁷

Mientras tanto, el nacimiento de la XEW de Emilio Azcárraga Vidaurreta, el 18 de septiembre de 1930, cambiará el panorama por completo.¹⁸ Sin tal estación radiofónica, nunca se consolidará el cine de charros cantores, desatado por Tito Guízar. Las compañías

⁹ *El Universal*, 24 de julio de 1938, p 9.

¹⁰ "Cómo se hacían las primeras películas en México," *Excelsior*, 11 de julio de 1943. pp. 10-11.

¹¹ De Fuentes, Fernando, "El punto de vista sobre la cinematografía mexicana," México, *EL Universal*, 19 de marzo de 1942, p. 9.

¹² *Dos monjes*, [video], México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que hicieron nuestro cine).

¹³ García, Gustavo y Aviña, Rafael, *Época de oro del cine mexicano*; México, Clío, 1997, pp. 18-19.

¹⁴ "El cine mexicano hace un cuarto de siglo," *El Popular*, 11 de julio de 1943. p. 16.

¹⁵ Sánchez, Francisco, *Luz en la oscuridad, crónica del cine mexicano (1896-2002)*, México, Cineteca Nacional, pp. 17 - 20.

¹⁶ Tragedia en el país de la tragedia. Perfecta definición para el proyecto más ambicioso del realizador soviético. Upton Sinclair, su mecenas, socialista a la estadounidense, quien se reservó los derechos del montaje de todo lo filmado, (la letra pequeña del préstamo); el ruso filmó y el estadounidense se quedó con los negativos. De donde salieron varios trabajos: *Tiempo del sol*, *Fiesta de los muertos*, *Tormenta sobre México* y *Eisenstein en México*. De la Colina, José, *El más bello de los filmes inexistentes*, en Serguei Eisenstein: "¡Qué viva México!" pp. 24-26.

¹⁷ *Eisenstein en México* [video], México, Dirección: Pelayo, Alejandro, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que Hicieron Nuestro Cine).

¹⁸ *El Que Manda Vive Enfrente* [video], Director: Pérez Montfort, Ricardo México, UNAM 2001, (La vida en México, 1930-1934).

disqueras encontrarán en esta radiodifusora perfecta salida a los temas interpretados por los cantores de las películas. O qué decir del giro de las carreras de músicos como: Agustín Lara, Lorenzo Barcelata, Pedro Vargas, Pedro Infante o Jorge Negrete, gracias al respaldo de este nuevo medio de comunicación masiva; el cual en poco tiempo se consolidará como indispensable en la sala de la mayoría de los hogares mexicanos.

Otro elemento igualmente siempre presente en este periplo es la antagónica dicotomía del significado de la palabra “nacionalismo” en pantalla, dualidad reflejada en dos telones de fondo, independientemente de la envoltura del género. Como el medio fílmico local es dominado por la derecha; ideología visible en sus cintas; del otro lado se encuentra el Estado cardenista, éste no sabrá expresar adecuadamente en ninguna de sus producciones las propuestas nacionalistas o cine de contenido social de impacto: *Janitzio*, 1934 (Carlos Navarro); *Redes*, 1934 (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann) y *Judas*, 1936 (Manuel R. Ojeda).

Es curioso, pero el incipiente cine sonoro local¹⁹ estaba en peligro de extinción antes de nacer. Hollywood paulatinamente se mete en el gusto de renuente espectador, en parte porque la propuesta fílmica de casa no ofrece grandes motivos como para comprar un boleto. Por si fuera poco, salvo las contadas producciones ya comentadas en el capítulo anterior, realmente los directores mexicanos no tenían ni idea de cómo hacer una película muda cuando son sorprendidos con el advenimiento del cine sonoro. Panorama por demás sombrío no podía haber, se corría el peligro de limitarse a importar las producciones del *Hollywood hispano*, o de algún otro país de habla castellano, como el argentino y español. De hecho, ellos nos estaban comiendo el mandado en nuestra propia cocina.²⁰ Pese a la buena aceptación en taquilla de *Santa*, 1931 (Antonio Moreno);²¹ pasarán otros cinco años más para la aparición de la película arropada por el gran público mexicano, la célebre *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes). Esta producción despertará del estado de coma al precario cine nacional, aventura arrancada en 1896.

Una característica fundamental del cine mexicano del decenio (1930-1940) será el perfeccionamiento del melodrama, que se ensaya infructuosamente a lo largo de la etapa silente, salvo contadas excepciones como la primera versión de *Santa*, 1918 (Luis G. Peredo). Insisto, casi todos los directores mexicanos prefieren enfocarse en la degradación del individuo a consecuencia del pecado, antes de detenerse a explicarnos el motivo por el

¹⁹ *Texto Sobre Imagen, op. cit.*, pp. 14-15.

²⁰ *Y Santa Habló* [video], Director Alejandro Pelayo, México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que hicieron nuestro cine).

²¹ Silvestre Bonard, Antonio Moreno llegó ayer a esta capital, *El Universal*, 10 de noviembre de 1931, p. 9. *cfr. El Universal*, 16 de diciembre de 1931, p. 9.

cual se encuentra la víctima en una situación tan extrema (prostitución). Podrían haber abordado el problema de una forma más honesta, la moraleja nunca cambia, pasa a ser un ingrediente esencial para ir entendiendo los motivos por los cuales se abordaron estos temas. Por ello, planteo una hipótesis: este decenio bien podría llamarse: “La era del melodrama moral,” con todos sus colores y sabores. Si hay alguna duda de lo anterior, basta con recordar cuál es la primera película local sonorizada por completo: la segunda versión de *Santa*,²²1931 (Antonio Moreno).

Una clave para entender los brillantes trabajos hechos en 1934 será lo realizado en 1933. Porque pese a encontrarse en un estado puberto, la cinematografía mexicana ofrecerá cosas interesantes, sale de los moldes antecesores con apenas tres años de experimentación sonora. Fernando de Fuentes sobresaldrá con: *Cruz diablo* y *El fantasma del convento*; igual el ruso Arcady Boytler y su *Mujer del puerto*. Se rodarán un total de 25 cintas; algunas de ellas correrán a cargo de los realizadores debutantes o veteranos silentes: Juan Bustillo Oro, *Dos monjes*; Emilio Gómez Muriel, *Redes*; Gabriel Soria, *Chucho el roto*; Rafael E. Portas, *Bohemios*; Carlos Navarro, *Janitzio* y Manuel G. Gómez, *Rebelión*; las cuales serán apoyadas por 16 efímeras casas productoras. Por cierto, en todo el país se cuenta con 282 salas cinematográficas para ese momento.²³

De esta manera, en 1934 sobresaldrán las siguientes producciones: *Payasadas de la vida*, (Miguel Zacarías). Llama la atención porque hace su debut cinematográfico el cómico carpero Manuel Medel. Trama de amores raros bajo un ambiente de circo, propuesta diferente. Es una de las primeras contrapropuestas a la clásica fórmula de *La Cenicienta*. Aquí la heroína de la historia es riquilla; pero su amado es un hombre humilde.

Dos monjes (Juan Bustillo Oro); *El Fantasma del convento* (Fernando de Fuentes); *Janitzio* (Carlos Navarro) y *Redes* (Emilio Gómez Muriel/Fred Zimmermann), merecen mención especial por sus pretensiones; sobre todo, las dos últimas se ajustarán perfectamente a los ideales proletarios del flamante gobierno cardenista, en un nuevo intento de cine social de consigna. En el caso de las dos primeras, es por demás clara la influencia del expresionismo alemán, particularmente por el manejo de los contrastes luz-sombra. Trata de hacer el realizador una película de horror negro a la mexicana. *Dos monjes*, irá de maravilla; pero, termina por contar la historia muy pronto, se ve el realizador en la necesidad de rellenar el largometraje; tragedia sentimental, al narrarla ahora desde la perspectiva del otro involucrado en el triángulo amoroso, con vestuario y escenografía inversa.

²² *Santa* “Tendencias del cine mexicano de los años 30,” *op. cit.*, pp. 9-13.

²³ Portas E., Rafael, *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1896-1955*; México, Publicaciones cinematográficas S. de R. L. pp. 31-34.

Bustillo Oro muestra con este trabajo su capacidad para alargar una cinta agotada rápidamente; sólo agrega lo siguiente a su premisa: en todo triángulo amoroso, las partes en conflicto juran tener la razón. *Javier* (Carlos Villatoro) es el primero en contar el origen de su problema sentimental con *Juan* (Víctor Uruchúa), narra con la rabia de sentirse traicionado por la mujer aceptada en su casa para no dejarla desamparada, con el paso del tiempo, surge una relación sentimental entre los dos jóvenes, la cual se ve turbada cuando *éste* ve a su enamorada en compañía de su amigo de la infancia, *Juan*; *los celos* provocan una fatal riña, una bala perdida mata incidentalmente a *Ana* (Magda Haller). Con esto, los enamorados se quedan como el perro de las dos tortas. Hasta aquí, hay un culpable y un inocente.

Sin embargo, el veredicto de culpabilidad cambia cuando el director nos presenta la versión de *Juan*, quien por un tiempo se había apartado de *Ana*. *Ésta* pensó no verlo más; por eso se relacionó sentimentalmente con *Javier* sin amarlo realmente, actuó por compasión debido a su frágil estado de salud y por haberla recibido cuando estaba desamparada. Pero al reaparecer *Javier* se desató la tormenta, la confrontación de los otrora amantes al amar a la misma mujer estropea la vieja amistad. La gresca que desatan en el convento se entiende luego de la presentación de sus respectivos relatos. El director optó por privarlos de su amorcito antes de ofrecernos un final feliz. Con ello se opone a la corriente típica de los melodramas nacionales de amor y paz. Pero coincide en señalar a la mujer como la causante única de las desgracias del hombre, o encarnación de la maldición de Eva.

Por otro lado, el expresionismo alemán aquí es evidente en la fotografía, en la escenografía, la deformación de las casas y las calles; pese a dejar un olor a set palpable. Lastima que semejante esfuerzo no haya sido comprendido por un público impreparado para semejante oferta.

En lo tocante al *El fantasma del convento*, la fotografía y escenografía tienen un papel fundamental en una historia donde la traición por el triángulo amoroso siempre es latente. Propuesta de avanzada para una sociedad mojigata como la mexicana. Un trío de amigos se encuentran en el desierto de los Leones, llueve y para colmo de males, los ha sorprendido la noche, por lo cual se ven en la necesidad de tocar las puertas de un viejo convento. *Cristina* (Marta Roél) y *Alfonso* (Enrique del Campo) son marido y mujer. Sin embargo; *ésta* va dar a una de las celdas de reclusión de los mojes en compañía de *Eduardo* (Carlos Villatoro), a quien con sutiles llamados, trata de incitarlo al adulterio; paradojas de la vida, el ilícito casi se consuma en el lugar donde se mató *fray Rodrigo* (Paco Martínez); para castigar la conducta de éstos, de un viejo libro con letras en sangre aparece la palabra “morirá.” Percance suficiente para espantarlos y salir corriendo del cuarto. La rígida moral del tiempo

nuevamente se hace presente, el pecado se evita, los amigos no tienen remordimiento de conciencia porque no hicieron nada malo, todo quedó en un intento de infidelidad.

Una lectura en cámara lenta de la cinta arrojará muchos elementos relacionados con puntos clave del cristianismo, adelantándose en cierto sentido, el ambiente conservador en el cual creció el director se refleja de una manera conciente e inconciente el célebre crimen y castigo, al brincar a la vista. Quién le manda a la pareja salir de paseo con la manzana de la discordia auestas. De Fuentes, como otros realizadores más comprendidos en el tiempo de la presente investigación (1934-1940), lamenta la herencia de Eva, la seducción femenina como la recurrente perdición de los hombres. Pero como premio de consolación, con el alba del día se aclaran las cosas, todo se trató de una pesadilla. A la larga, de hecho, esto será lo más sobresaliente de la historia, pues queda muy por debajo de la primera propuesta (*Dos monjes*).

Como sea, las dos películas serán iniciativas de extrema vanguardia para una población mayoritariamente a duras penas letrada y sin remota idea del expresionismo. Claroscuros evidentes de principio a fin para sustentar una buena fotografía. Un ingrediente extra es el hecho de tomar parte en ambas el actor chiapaneco Carlos Villatoro.²⁴

Del otro par de títulos hermanos, son producciones estatales: *Redes* (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnermann) y *Janitzio* (Carlos Navarro). La primera sobresale por su estética, extraordinario Pathos musical, interpretado por Silvestre Revueltas; sin embargo, el guión, no termina por desarrollarse coherentemente del todo. Para haber sido su debut con la cámara cinematográfica, el experto en fotos fijas, Paúl Strand sabe retratar a la perfección lo que quiere: nubes en extremo grises, advierten la fatalidad, el triste devenir del pobre *Miró* y su hijo; los contrastantes claroscuros, la tonalidad de los grises en la pelea de los pescadores. O qué decir de los encuadres cuando estos mismos hombres están remando. Pocas veces en la cinematografía nacional, un crimen dará como resultado la redención social de los humildes a cambio del sacrificio expiatorio de *Miró* y su pequeño hijo. Se predica uno de los grandes postulados del cardenismo: “Unidad nacional proletaria sobre todas las cosas para vencer a la adversidad.”

Janitzio es peculiar, parece decirnos: la integridad del universo indígena al México posrevolucionario no será fácil, los mestizos y criollos deben aprender a confiar en los nativos y, la raza de bronce, también. Pero es indispensable incorporarlos a la “nueva realidad industrial del país” si se quería progresar. Sin embargo, la fatalidad no queda ausente

²⁴ “Un expresionismo a la mexicana: El Fantasma del Convento y Dos Monjes,” *Tendencias del cine mexicano en los años 30*, op. cit., pp. 24-33.

en la historia. El director, Carlos Navarro pinta un panorama desolador: acaparadores y políticos emplean a las masas para sus fines personales. En el fondo se le dice a la gente común: papá gobierno no puede resolverles al 100% sus necesidades; por puro acto de subsistencia, necesitan agruparse en gremios y conformar cooperativas; ideas perfectamente aplicable en el mundo campesino. Los dos ejemplos dejan en claro la incapacidad gubernamental para hacer un cine de alto contenido social de impacto masivo. En su conjunto, el legado de este cuarteto de producciones es el hecho de dar los primeros pasos para hacer cine ficción de alto contenido social, de pretensiones populares; por ello se prioriza el fondo y no la forma de las historias. Los realizadores le apuestan a la construcción de una industria fílmica nacional con propuestas fuera de serie.²⁵

Chucho el roto (Gabriel Soria) se aproxima a la presente investigación, historia basada en un hecho real ocurrido por el año de 1870, *Chucho el roto* por necesidad se vuelve una especie de bandolero bueno, asalta a los acaudalados rancheros y hacendados para repartir parte de su botín entre los pobres, hasta finalmente ser detenido. Es decir, faltan varios años para el estallamiento de la Guerra Civil, apenas Porfirio Díaz se está acomodando en la silla presidencial y la desigualdad ya hace estragos en la sociedad; los desfavorecidos despojan a la mala a la plutocracia concentradora de todo en pocas manos.

Tierra amor y dolor (Ramón Peón) es una historia donde se toma de pretexto al medio rural nacional para desarrollar una trama de enredos amorosos, las reseñas hablan de un héroe que regresa a México de Detroit con su esposa; se instalan en el rancho del padre de él, pero su compañera es frívola y ambiciosa, lo cambia por un joven rico; con quien se va a vivir a la ciudad de México.

En este resumen a grandes rasgos se puede decir lo siguiente: la llegada a la presidencia de Lázaro Cárdenas es aplaudida por toda la sociedad, de inmediato, se abraza su plataforma de gobierno, pese al lustro que lo separa de la muerte de Obregón se considera tiempo propicio para la reconciliación nacional; es parte de lo apreciado en los títulos nacionales de este año.

Finalmente, delinear lo mexicano ocupa espacios importantes en las siguientes cintas: *Redes* (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann), *Janitzio* (Carlos Navarro) y *Tribu* (Miguel Contreras Torres). El cine campirano da sus primeros pasos con *Tierra, amor y dolor* (Julián S. González y Ramón Peón). Esta última no se adelanta a los ideales agrarios cardenistas.

²⁵ *Redes*, [video], Director: Alejandro Pelayo, México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 27 minutos, (Los que hicieron nuestro cine).

3.2 1935: *Madre querida* o la consolidación del melodrama

En este 1935 se dará un paso más hacia la consagración del melodrama, gracias al español Juan Orol y su *Madre querida*. El director ibérico, duda del futuro de la producción, según él será un fracaso. Pero como se estrena el 10 de mayo, su suerte fue echada: en lugar de partir en barco del Puerto de Veracruz para evadir a los acreedores, toma el camión de regreso a México al ver la acogida de su cinta en el costero lugar. Con ella pasará a ser el zar del melodrama nacional indiscutible.²⁶

Por otro lado, en este año, Fernando de Fuentes cierra su trilogía revolucionaria con *Vámonos con Pancho Villa*. La cual será rechazada por el medio fílmico local. Se considera a ésta como el inicio la nacionalización de la precaria industria fílmica azteca porque el gobierno prácticamente da vida artificial a la productora y estudios CLASA; de facto, es el productor; también facilita tropas y pertrechos militares.²⁷ En esta empresa tiene acciones el exsecretario de Hacienda de Venustiano Carranza y de Plutarco Elías Calles: Alberto J. Pani. Pero para colmo de males, el trabajo no concreta las expectativas en taquilla. Una vez más la derecha se apunta un punto a su favor por el fracaso de la realización de De Fuentes.²⁸

Productores y realizadores distantes al cardenismo, armarán un revuelo en contra de la película y del presidente mismo porque bajo su óptica esta acción del gobierno es un atentado contra la libre empresa. Tal actitud retrata perfectamente el perfil del empresariado nacional. Nunca se le ocurrió dejarse de cuentos y pactar con el Estado condiciones necesarias para consolidar entre ambos al cine local o, en el peor de los casos, generar un organismo mixto impulsor de la cinematografía local a niveles insospechados. Por algo, de no ser por *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes), el panorama fílmico hubiera sido completamente sombrío en los siguientes años. El fracaso en taquilla de *Vámonos con Pancho Villa*, tal vez pudo haber orillado al director a optar más adelante por caminos marcadamente convencionales y dirigir la película piedra angular de la comedia ranchera y que será el parteaguas en la precaria historia de la cinematografía nacional, mediante ella por

²⁶ Juan Orol, " Cuadernos de la Cineteca," *op. cit.*, p. 31.

²⁷ Revista UNAM, julio de 1972, volumen 26, pp. 12-14. *cfr. El Nacional Revolucionario*, 18 de abril de 1938, p. 8.

²⁸ *La Trilogía de la revolución*, [video], Director, Alejandro Pelayo, México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que hicieron nuestro cine).

fin el país contará con una industria fílmica, la cual abrirá los mercados de América Latina y del resto del mundo.

A la par de esto, un director que parece haber perdido pronto la brújula es el ruso Arcady Boytler. En una especie de mal acto reflejo de la trilogía de la Revolución de Fernando de Fuentes, también se interesa por dicha epopeya, sabe de antemano lo propicio del cardenismo para reflexionar más libremente sobre el tema. Pero *El tesoro de Pancho Villa*, correrá la misma suerte de *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes); el público la rechazará por completo. Tal vez la gente estaba muy contenta con el presidente michoacano, pero no quería saber nada del movimiento de 1910. Algunos críticos señalan a la guerra civil como un pretexto para la recreación de una película de vaqueros a la mexicana, apunte importante para la presente investigación, porque se trata de las primeras aproximaciones al cine campirano del sexenio.

Monja, casada, virgen y mártir (Juan Bustillo Oro),²⁹ bien puede ser una fuga al trauma revolucionario, evoca los días anteriores a Juárez y Porfirio Díaz; historia desarrollada en el corazón de la Colonia, la cinta se inspira en las crónicas de la vida social y costumbres del México del siglo XVI, es una adaptación al texto homónimo de Vicente Rivapalacio. *Alonso de Rivera* (Carlos Villatoro), cortesano deseoso de obtener la dote de doña *Blanca de Mejía* (Consuelo Frank); éste se bate en un duelo con *César de Villa Lara* (Joaquín Busquets) por el amor de la dama en cuestión. *César* muere y, *Alonso* se esconde; para terminar el enroque de fatalidad, *Blanca* es recluida en un convento, pero se escapa a Filipinas y a duras penas emprende una nueva vida. En su momento causó furor esta cinta por incluir un desnudo fugaz.³⁰ *Sor Juana Inés de la Cruz* (Ramón Peón) es de corte similar a la película Bustillo Oro. No doy más detalles de la misma porque no la pude ver, las únicas referencias que tengo de ella son fuentes de segunda y tercera mano, en las cuales queda claro ser una producción similar a la de Bustillo Oro.

En el contexto anterior, llama la atención *El Rayo de Sinaloa* (Julián S. González), cinta inspirada en la vida de *Heraclio Bernal* (Antonio R. Frausto), un *Robin Hood* mexicano, modesto empleado de hacienda enviado un día a prisión por culpa del inmoral *Pedro Fajardo* (Joaquín Busquets), hijo de un empresario minero acostumbrado a sacar dinero de la caja fuerte de la empresa familiar. A costa de la libertad de *Heraclio*. *Este*, y sus amigos *Blas* (Raúl de Anda) y *Pancho* (Luis G. Barreiro) son prófugos de un delito no cometido. A partir

²⁹ Juan Bustillo Oro se inició en el teatro de la Prepa, primo de Esther Fernández. Estudió el bachillerato en la Universidad, donde descubrió su vocación como argumentista teatral; rodeándose casi de inmediato de los grandes artistas y literatos del momento. Así llevó a José Villaurrutia al cine. En cierto sentido resultó ser uno de los sobrevivientes de la etapa silente, en la cual hizo sus pininos de una larga carrera.

³⁰ Dávalos Orozco, Federico; Vázquez Bernal, Esperanza; *op. cit.*, pp. 43-44.

de ese momento comenzarán a escribir su leyenda asaltando a los ricos para repartir el botín entre los pobres.

Esta parte de la trama es la mejor ajustada a mi estudio. De manera indirecta se denuncia el poder de los caciques al comprar con toda la impunidad del mundo a las autoridades para aplicar la ley acorde a sus propios intereses. En ningún momento, *Heraclio* habla de fragmentar las impresionantes haciendas de los poderosos en su radio de acción en Sinaloa, y darles tierra a los peones y jornaleros; pero entiende la necesidad de cambiar estado de las cosas vigente. Es decir, no está preocupado por terminar la injusta concentración de la tierra en pocas manos, en todo caso, su interés radica en contar leyes parejas para todos; éste es otro de los motivos del estallamiento de la Revolución.

Un elemento atractivo a esta realización es el personaje de la novia de *Heraclio*, *Lupita* (Amparo Arozamena), una dama moldeada conforme a la tradición mexicana: devota en extrema de María en los tiempos de angustia, mientras implora por la liberación de su amado; es toda abnegación porque esperará a su novio pacientemente hasta aclararse todo y comenzar una nueva vida juntos; ya casados, deciden marcharse a Durango; donde vivirán de la provisión de la tierra, serán agricultores. Sutilmente es una de las pocas películas donde se apoyará la política agraria del cardenismo. Sin ser partidario del ideario agrario del presidente en turno; en consecuencia, no se declara en contra de la vieja tenencia de la tierra. Simultáneamente el realizador incorpora amores imposibles en su trama, parte básica en casi todas las películas de la época, como se detallará más adelante.

Una muestra de ser en realidad las primeras cintas de charros adaptaciones a los *westerns* norteamericanos es *Juan pistolas* (Robert Curwood). Se sustituyen a los indios por charros, chinas poblanas, cantinas, coplas, jaripeos y las peleas; pero se mantienen los balazos, caballos y otros elementos más. De ahí el interés por la cinta y la interpretación dada por un realizador foráneo al universo campirano nacional. Aquí tampoco hay campesinos sin tierra peleando por un pedazo de parcela o terratenientes luchando contra la amenaza del comunismo. Pero si se aprecian los clichés comunes del futuro género de la comedia ranchera. Un charro solitario, *Juan Pistolas* (Raúl de Anda), llega al pueblo de San Jerónimo, donde se topa con una hermosa maestra de primaria, *Rosita* (Lucha Ruanova), quedan ambos flechados. Pero desde ese momento se desata una cadena de hechos para tratar de separar a la pareja. Hasta el final, logran estar juntos tras imponerse a todos los obstáculos presentados en el camino.

Sí se revisa la filmografía de este año, el interesado se podrá dar cuenta de lo siguiente: en 1935 el melodrama tiene creciente peso; de aquí en adelante irá perfeccionándose luego

del molde mostrado por Juan Orol. No es novedoso, de alguna manera ya se ensayaba desde las precarias vistas ficción silentes, en especial en la década anterior. En menor medida se reflexiona sobre la Revolución, pero la gente ya no quiere saber nada de ella, por eso pese a estar bien hecha la película *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes) fracasa; pero de igual manera hay varios títulos aislados para tratar de generar una infructuosa diversidad temática: *Luponini/ Luponini de Chicago* (José Bohr), *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro) y *Los muertos hablan* (Gabriel Soria) Es más, casi no hay películas relacionadas con la vida campirana: *Juan pistolas* (Roberto Curwood), *El Rayo de Sinaloa* (Julián S. González) y *Rosario* (Miguel Zacarías). Únicas realizaciones del género en el año.

3.3 1936: *Allá en el Rancho Grande vs. Judas*

Por fin se hará realidad en 1936 la quimera fílmica nacional de contar con una película mexicana cautivadora de las multitudes,³¹ capaz de hacer sombra en cartelera a las grandes producciones estadounidenses, justo cuando parece estar extinguiéndose el fuego del cine local por falta de más leños; ahí entra en escena *Allá en el Rancho Grande*.³² Su director, Fernando de Fuentes comprende algo importante efectivamente el cine es arte, pero a la vez también es una mercancía, sujeta a la ley de la oferta y la demanda del capitalismo, producto generador de ganancia en el mejor de los casos.

La paradoja de la vida radica en compaginar ambas e idealizar una mítica hacienda en Michoacán para partir la historia fílmica nacional en dos. De paso consolida otro género experimentado desde los días silentes, e incipientes sonoros, en: *La Calandria* y *El Tigre de Yautepec*, ambas hechas en 1933.³³ La música³⁴ se volverá desde este momento el elemento imprescindible prácticamente de cualquier cinta hasta finales de los cincuenta. Intencionalmente la propuesta se elabora cuando el reparto agrario se encuentra en pleno desarrollo: 1936. Así se deja en claro su mensaje: Nada de reparto, la hacienda debe permanecer tal como está, no la pueden sustituir.

Entre otras producciones manufacturadas en el año está: *El rosal bendito* (Juan Bustillo Oro), historia de un triángulo amoroso entre *el pintor Armando* (Juan José Martínez Casado), *Eva* (Gloria Morel) y *Enrique* (Carlos Villatoro). *Eva*, seductora mujer que prefiere jugar con ambos hombres antes de decidirse por uno u otro; mejor opta por internarse en un convento donde sirve paradójicamente a *Enrique* de modelo para hacer la efigie de la virgen del

³¹ *Fernando de Fuentes*, México, Filmoteca UNAM, 1996; pp. 2-3.

³² Del centenar de películas de largo metraje producidas por la industria del cine mexicano en el trienio 1934-1937, la mitad estaban retacadas de cantores muy machos como Tito Guízar, sombreros, taparrabos, trajes típicos, sones de mariachi, carreras en potro, peleas de gallos, rencillas como las de “Crucita”, Esther Fernández, trenzas femeniles hasta la cintura, jícaras, mole, tacos, vestidos de china poblana y en general lo más alegre de la vida rústica, personajes que representan el tipo ideal de vida; pero sobre todo, llama poderosamente la atención la relación entre el patrón muy cordial con sus trabajadores; si así hubiera sido en la vida real; nunca habría estallado la Revolución.

³³ Viñas, Moisés, *op. cit.*, p. 92.

³⁴ Desde la primera versión de *Santa*, el melodrama ya se perfilaba como esencial en el cine local. La música tocada en cabaret, la cual ameniza el baile de rumberas, gánsteres, etcétera; en el cine rural, la música es ranchera básicamente, es interpretada en la cantina o el palenque; tendencia definitivamente acentuada en la siguiente década. La música popular, tendrá su mejor momento en pantalla con las letras proscritas de Agustín Lara; Manuel Esperón, y las sugestivas estrofas de *La Mujer del Puerto* (1933). Todo un escándalo para los sectores conservadores de la sociedad mexicana que no asimilan los nuevos tiempos vividos en el país.

lugar.³⁵ Argumento poco claro; sin embargo, con el puro título el director quiere hacerla taquillera, fracasa en el intento.

En contraste, el PNR apoya económicamente la realización de *Judas*³⁶ (Manuel R. Ojeda),³⁷ cuenta con el siguiente reparto: *Emilio Vázquez* (Carlos Villatoro), *Pedro Morales* (Ignacio Ojeda) y *Benito Sánchez* (Max Langler). Estos dos últimos son peones acasillados y viven en condiciones deplorables en la hacienda Los Trigales del ingeniero *Octavio Teruel* (Manuel Buendía). La historia inicia en 1885. *Francisco* (Carlos Villatoro), muere por picadura de una serpiente cuando su esposa está a punto de dar a luz a su hijo *Emilio* (Carlos Villatoro). Años más tarde, después de combatir en la Revolución, *éste* luego de superar dificultades económicas se recibe de abogado para ayudar a los jornaleros con los que creció; litiga contra un terrateniente, el ingeniero *Teruel*. La traición se hace presente por el acoso de *Oscar* (Víctor Urruchúa), hipócrita pseudoamigo suyo, el cual pretende a su amada, *Magdalena* (Josefina Escobedo); por azares de la vida; *ella* es hija del cacique en cuestión, el represor de sus amigos e indirectamente, asesino de su padre. Para hacer más marcado el título de la historia, *Oscar* en una cobarde acción, ordena la muerte del *humilde abogado*, cree así conquistar el corazón de la dama en disputa. Pero, *ella* decide alfabetizar a los campesinos de la fraccionada hacienda familiar, pues gracias a la Reforma Agraria se instala allí una escuela para los hijos de los jornaleros.

A la par del triángulo amoroso se aborda la educación socialista, pero nuevamente el exceso de retórica lleva al fracaso la propuesta cinematográfica del Estado. Como puede notarse de plano el gobierno enfrenta dificultades para desarrollar un “cine de contenido social” en un formato dramático atractivo. Irónicamente la película se estrena el año del triunfo del conservadurismo mexicano en la pantalla grande con: *Allá en el Rancho Grande* (*Fernando de Fuentes*). *Judas* es una película claramente procardenista. El partido de Emilio Portes Gil deseaba tener presencia en el celuloide, con tal finalidad crea la compañía REMEX. En teoría sería la gran productora de muchas películas; desde 1929, existía el diario *El Nacional Revolucionario*; en la radio contaba el partido con la X.E.F.O. La Hora Nacional en cadena llega a todo el país los domingos por la noche;³⁸ de igual manera, estaba en marcha el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) y PIPSA, la Productora e Importadora de Papel; la surtidora de materia prima a los periódicos.

³⁵ Dávalos Orozco, Federico; Vázquez Bernal, Esperanza, *op. cit.*, p. 59.

³⁶ *Excelsior*, 19 de marzo de 1942, p. 10.

³⁷ García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 87.

³⁸ *Fondo presidente Lázaro Cárdenas*, exp.544/18. AGN.; *cfr. El Nacional Revolucionario*, 15 de diciembre de 1931, p. 8.

Otra película de corte campirano es la realizada por Roberto O' Quigley. Quien trata de impactar al público con *Cielito lindo*, trama de enredos sentimentales donde la Revolución tiene un papel central. *José* (Pepe Ortíz) y *Felipe* (Arturo de Córdoba), amigos de la infancia se encuentran ya como adultos en movimiento, combaten al gobierno. El segundo está a punto de ser fusilado por los federales. En eso, su viejo camarada toma el control del cuartel militar, está en el paredón y los soldados esperan la orden para dispararle. Posteriormente, el revolucionario salvado llega a una hacienda, cuya propietaria es *Lupita* (Lupita Gallardo), quien para preservar su integridad física se hace pasar por una empleada de la propiedad; la verdad se descubre, los dos se enamoran, después de varias peripecias, *José* se sacrifica al enterarse de algo terrible: *él* y su *amigo* aman a la misma mujer. Por eso lo salva de un nuevo intento de fusilamiento a costa de su vida, para que el entrañable compañero de juegos en el ayer sea feliz con la dama de sus sueños.

En la trama se reconoce la necesidad de fraccionar haciendas entre los peones de las mismas, y así subsistir mediante la cosecha de maíz. Pues es el fin de la Revolución. Pero lo principal es la amistad, acercándose en extremo a la expiación cristiana. *Felipe* y *José* son grandes amigos, e incluso, el segundo se sacrifica para que el primero pueda consumir su amor por *Lupita*. Es decir, el movimiento armado y su trasfondo sociopolítico pasan a segundo plano al lado del melodrama gestado a la par de él. *Felipe* al enterarse de las simpatías de la hacendada por la causa revolucionaria y que no es una simple cocinera, deja desplantas de patán, como muestra, le devuelve a *Lucero*, su amado caballo, el cual habían confiscado.

La última cinta mexicana de corte campirano manufacturada en el año, con la cual se confirma la frivolidad de los realizadores nacionales para retratar de una “forma más honesta” lo sucedido en el campo mexicano es: *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria). Un par de infantes se juran amor eterno entre juego y juego, *Ponciano* (Jesús Solórzano) y *Rosario* (Consuelo Frank). Los deseos son buenos, pero hay un inconveniente, *él* es hijo de un simple peón y *ella* es hija de don *Luis* (Carlos Villarías), el dueño de la hacienda donde *él* labora. El hacendado decidido en impedir la amistad de su hija, la manda a estudiar a la capital. Entre tanto, a *él* le termina por entrar la loquera, insiste en hacerse torero, aguarda a que una de las luminarias de la tauromaquia le dé la alternativa con la autorización del patrón. La protagonista, luego de muchos años, regresa a la hacienda de su padre ya hecha una hermosa señorita. Una tormenta obliga a los enamorados a refugiarse en un cuarto vacío. Producto del incidente, *Rosario* sale embarazada sin saberlo *Ponciano*, pues se ha ido de gira. Para tratar de ocultar el amancillamiento de su hija, *don Luis* la encierra en un convento. Pasan los años,

el protagonista se entera su paternidad, saca a su amada del estado de reclusión, vence la oposición de su suegro al casarse y todos viven para siempre felices.

En resumen se puede concluir esto: 1936 es un año femenino, hasta cierto punto, es lógico al ser México un país donde el máximo icono es una mujer: la virgen de Guadalupe, su presencia no puede estar al margen de la cinematografía. De hecho, prácticamente todos los directores importantes siguieron los pasos de Juan Orol al explotar el melodrama femenino: *Madres del mundo* (Boris Maicón); *Honrarás a tus padres* (Juan Orol); *Marihuana/El Monstruo verde* (José Bohr); *Las mujeres mandan* (Fernando de Fuentes); *Así es la mujer* (José Bohr); *Malditas sean las mujeres* (Juan Bustillo Oro) y *Mujeres de hoy* (Ramón Peón); *El calvario de una esposa* (Juan Orol); *Mater nostra* (Gabriel Soria); y *El rosal bendito* (Juan Bustillo Oro).

También es justo recalcar lo siguiente: en este año se ponen los cimientos de una precaria industria fílmica con más forma en comparación al pasado. Pero en el fondo se trató de un espejismo, se encontró el camino, pero no implicaba llegar al destino final, entendido como la consolidación de la industria; han pasado casi 70 años y el cine mexicano no deja de ser una añejísima promesa.

1936 será decisivo para el devenir de la comedia ranchera. La reacción ve con preocupación descarada al gobierno desde este momento; luego de la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria; las diferencias entre los conservadores y el cardenismo serán irreconciliables. *Allá en el Rancho Grande* es el más claro ejemplo de ello. En contraparte el Estado deja pasar una oportunidad histórica al no saber generar una contrapropuesta exitosa para hacerle sombra a esta gran cinta, con la cual se encumbrará a Fernando de Fuentes como uno de los grandes realizadores mexicanos de la década. De aquí en adelante, aflorará una mítica provincia mexicana ajena al contexto histórico, distante lo más posible del ocaso del porfiriato y de la Revolución y sus secuelas, se quiere borrar a toda costa las huellas de la guerra civil y de la Reforma Agraria en la pantalla grande.

El panorama es más claro luego de este año, puede apreciarse en la pantalla grande la manera en cómo el medio fílmico nacional interpreta los conflictos sociales, políticos y económicos nacionales en el espacio/tiempo estudiado. La reacción se aferra a preservar usos y costumbres implantados desde la Colonia y el Estado pretende exactamente lo contrario. Nuevo capítulo de la dicotomía conservador-liberal que tanto mal le hizo al país en el siglo XIX.

3.4 1937: México es Jalisco y Jalisco es México

Resulta sorprendente el impacto logrado por *Allá en el Rancho Grande*, a partir de este 1937 los productores y directores se convencen de algo importante: el cine mexicano puede ser negocio redituable, por algo se manufacturarán 38 cintas nacionales, en especial varias se relacionan con el melodrama y la comedia ranchera; iniciándose así un trienio 1937-1939 con muchísima actividad fílmica, sin implicar la aceptación automática del público todo lo ofrecido la cartelera. Realmente la suma de los títulos realizados entre 1937 y 1940 tiene cierta afinidad con la propuesta del melodrama, sus colores y sabores; pero, en especial la comedia ranchera. Léase repetición de tales patrones hasta el cansancio; mediante los cuales se termina por dar un panorama general de 1937:

Las cuatro milpas (Ramón Pereda); *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro); *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes); *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta), *Ojos tapatíos* (Boris Maicón); *Allá en el Rancho Chico* (René Cardona); *La Zandunga* (Fernando de Fuentes); *Abnegación* (Rafael E. Portas);³⁹ *Ave sin rumbo* (Roberto O' Quigley); *La mujer de nadie*⁴⁰ (Adela Sequeiro Perlita); *Águila o sol* (Arcady Boytler) y *Así es mi tierra* (Arcady Boytler).

La mayor parte de ellas son lo mismo: charros y más charros, folclore de Jalisco a más no poder, chinas poblanas y canciones vernáculas y sin faltar las complicaciones amorosas.

Sobra recalcar algunos datos, dada la tendencia de los realizadores conservadores nacionales, cualquiera puede identificar el problema más grave existente en el medio rural en sus trabajos. No es la desigual tenencia de la tierra; si no los nefastos triángulos amorosos propiciados por las bajas pasiones de algún celoso privado de la mujer de un tercero. Esto es suficiente para trastornar la quietud provinciana. Idea irónicamente planteada en la mayor parte de dichas propuestas. Cuando en realidad se quiere evadir una “realidad” en la pantalla grande, temas candentes como los motivos inspiradores de la guerra civil, el reparto agrario y todas las medidas tomadas por el gobierno posporfiriano en esta materia. También es verdad, directores y productores no están obligados a acusar a los hacendados de tiranos y decir que después de la Revolución todo cambió para bien en el país.

³⁹ Viñas, Moisés, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁰ Miquel, Ángel, “Bohemios en el cine mexicano de los años treinta,” México, *Texto Sobre Imagen*, 2000; p. 6.

De las *Cuatro milpas* lo importante es explotar al máximo la mina de oro descubierta por Fernando de Fuentes. El director parte su historia cuando ha finalizado la Revolución. Un excombatiente, *Juan Antonio* (Ramón Pereda) regresa a su natal pueblo de San Diego. Todavía no termina de instalarse, cuando se hace novio de *Anita* (Adriana Lamar); esto desata los celos de *Felipe* (Pedro Armendáriz), quien lo acusa de un ilícito no cometido, *Juan Antonio* se ve obligado a escapar. El villano chantajea a la *protagonista*, a quien forzó a aceptar su proposición matrimonial. Sin embargo, en plena boda irrumpe el ofendido novio y toma a su amada novia por esposa.

Bajo del cielo de México (Fernando de Fuentes) es la primera señal preocupante de estar perdiendo la brújula el realizador al autoplagiar su película más taquillera: *Allá en el Rancho Grande*. Pero es digno de aplaudir la manera de estructurar un conflicto, el amor entre la hija del hacendado, *Alicia* (Vilma Vidal) y su caporal *Juan Manuel* (Rafael Falcón); hasta entrar en acción un tercero, el capitalino *Jorge* (Fernando A. Rivero). Con el pretexto de hacerse dueño de la hacienda, *éste* trata de robarle el corazón a la hija del dueño de la propiedad. Entre tanto, el amor de los pretendientes divide a los padres de la mujer en disputa, *Arturo* (Domingo Soler) y *Mercedes* (Rosa Castro); *él* no tiene ningún inconveniente en los deseos de su hija, no le incomoda el hecho de ser el novio de clase inferior a la suya; pero, *Mercedes*, su esposa, carga muchos prejuicios sociales, quiere impedir la relación; como buena matrona, obliga a su hija a ir al altar de la mano de *Jorge*. Cuando parece consumarse la intriga sentimental, aparece *Juan Manuel*, frustrándose los planes maternos porque *Anita* termina casada con el hombre verdaderamente amado.

Con esta trama, el agotamiento creativo del directo es evidente al retroceder respecto a su filme anterior. Trata infructuosamente sumar dos corrientes: la comedia ranchera y el melodrama sentimental de una manera más agresiva. La cinta se asemeja a *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler), rodada en este mismo año. Los dos directores coinciden en plantear la confrontación de esposos por los deseos sentimentales de su hija. Desmitifican la solidez de la familia mexicana, pero siguen sin retratarnos de una manera más “fiel” el acontecer al interior de una hacienda, vuelven a reducir todo a problemas faldas, dejan en lugar secundario el funcionamiento interno de los ranchos a quienes defienden.

Alma jarocho (Antonio Helú), nuevo intento errado por tratar de quitarle a Jalisco el monopolio del folclore nacional. Se quiere ampliar el espectro de nuestro mosaico cultural al incorporar la marimba y los sones jarochos con poca fortuna. Un grupo de ocho estudiantes capitalinos, deciden viajar a Orizaba, Veracruz. Luego de disfrutar la agradable vida nocturna ofrecida en el lugar, *Juan José* (Juan José Martínez Casado) y *Ramón* (Ramón Armengod) le

echan el ojo a dos lugareñas, *Margarita* (Margarita Mora) y *María* (Marina Tamayo). Los estudiantes les llevan serenata a las hermanas pretendidas, son acogidos en la casa de ellas; pero, entre copa y copa se emborrachan, vienen los trancazos y los fuereños son forzados a tomar el tren de regreso para escapar de los furibundos lugareños, mientras las ilusas mujeres ven partir a sus queridos con lágrimas en los ojos.

Para no perder la costumbre, la cinta tiene una descarga de resentimiento provinciano contra los capitalinos. Todo parte con un grupo de ocho estudiantes chilangos, buscan diversión en la provincia mexicana. Pero su imprudencia ética da al traste con las pretensiones amorosas de dos de ellos. Al final, estos inmaduros escolares regresarán al D.F., con cualquier cantidad de moretones, raspaduras y demás, reciben su merecido de los aldeanos, los cuales no permiten ningún tipo de afrenta de ningún fuereño en su propia casa.

El realizador no sabe dar el balance adecuado a la música. Sí se quería ser un contrapeso al mariachi, necesitaba colocar las mejores piezas del repertorio veracruzano con plena justificación, lo cual no sucede. Antonio Helú prefirió dar mayor peso al desparpajado proceder de los estudiantes y, las consecuencias de sus acciones, relega el folclore veracruzano a segundo plano. Este tal vez sea uno de los pocos casos donde la ausencia de un cantor es determinante para terminar de consolidar una trama.

Adiós Nicanor, (Rafael E. Portas) se suma a la lista de películas en las cuales se toma a la provincia como pretexto para desarrollar una trama de amores imposibles. Relato transcurrido en un rancho queretano de mediano tamaño, donde la nieta del dueño una la propiedad, *Lupe* (Carmen Molina), niña rica caprichuda se enamora del caporal, *Nicanor* (Emilio Fernández). Pero hay un problema: él se encuentra comprometido en matrimonio con *Lola* (Elvia Salcedo). En eso hace su aparición un hombre cuyos desplantes demuestra por qué le llaman *El Gavilán* (Ernesto Cortázar) se dedica a seducir simultáneamente a *Lola* y a *Rosa* (Carmen Conde), la hermana de *Nicanor*. Éste se entera de las andanzas del extraño, lo reta a una carrera de puñales. *El caporal* gana el duelo a un precio muy alto; pese a haber perdido su caballo, *El Gavilán* toma a *Lola* como premio de consolación; acción que obliga al despechado *novio* a ir por *ella* y enfrente de todos los moradores del pueblo, le corta las trenzas, para luego dejarla ir; posteriormente sobrado de dolor se lía a balazos con el causante de sus desdichas, lo mata; la caprichosa *Lupe* termina siendo esposa de su amado *caporal*; en tanto, *Lola* se va del rancho, humillada y sin ninguno de los dos machos pretendidos.

Otra propuesta campirana es una película de extremos enredos amorosos dirigida por Raphael J. Sevilla: *A la orilla del palmar*. Eco de la explotación del amplio folclore regional mexicano. Como *Redes* o *Janitzio*, recrea el ambiente al interior de una comunidad pesquera.

El director prefiere hacer a un lado la problemática social, centra la peripecia en los líos amorosos de la protagonista, *Paula* (Mariana Tamayo), modesta mujer que vive en algún estero veracruzano.

Al más puro estilo de los cánones campiranos, *Paola y Marcelino* (Vicente Oróná), tienen planes de casarse, deseo complicado porque Dios hace pasar a la dama en cuestión por todas las pruebas habidas y por haber; sí en verdad quiere cumplir su sueño. Por principio de cuentas su *mamá* (Aurora Walker) está gravemente enferma; a la región llega el pintor *Carlos* (Carlos Villatoro) quien descubre los atributos físicos de *ella* y los quiere contener en uno de sus cuadros. Pero como buena provinciana, *ésta* no quiere acceder, no sería bien vista por la comunidad. Entre tanto, el anciano del tío *Goyo* (Guillermo Calles), también la desea. Con el típico final de tales historias, pese a todos los obstáculos triunfa el amor. *Paola y Marcelino* se casan y vivirán felices para siempre.

En Huapango, el director Juan Bustillo Oro parece encantado de centrar su trama en Veracruz, *don Anselmo* (Manuel Noriega), el dueño de una finca se está muriendo y por lo mismo desea casi casi como última voluntad, ver a su hijo *Ramón* (Juan José Martínez Casado), *él* estudia ingeniería en Estados Unidos, sólo se enterará de la muerte de su padre cuando recibe una carta de *Juancho* (Antonio R. Frausto) el mozo de la familia, de inmediato el joven emprende el viaje de regreso al rancho haciéndose pasar por un licenciado para no ser identificado por nadie. Por ciertas cláusulas estipuladas en el testamento del difunto, en ausencia suya, *Ramiro* (Miguel Wimer) y *Chico* (Salvador Quiroz), par de sujetos de bajos escrúpulos tratan de quedarse con la legítima propiedad del huérfano. Pero para desgracia de éstos; *Ramón y Aurora* (Gloria Morel) quedan flechados a primera vista. Acción mediante la cual se cumple otra de las condiciones estipuladas en el testamento. Así, el protagonista conserva su propiedad al casarse con *Aurora*. Al final, cuando parece imposible la unión matrimonial, la verdadera identidad del apuesto foráneo se da conocer durante el huapango, mayor motivo para la celebración de la boda entre *Ramón y Aurora*.

Otra variante a la parafernalia tapatía se rodó este año. Se trata de una película realizada irónicamente por el padre de ésta corriente, Fernando de Fuentes con: *La Zandunga*, el reparto lo encabeza Lupe Vélez, pero pasó sin pena ni gloria. El nudo de la trama es el amor entre *Lupe* (Lupe Vélez) y *Ramón* (Rafael Falcón), marino oriundo de otro pueblo, relación que desata las fricciones entre ambas comunidades. Una nube de confusión se produce cuando *él* parte en un barco al extranjero, perdiéndose un buen rato. Pese a los malos entendidos, la historia termina con la Boda de los enamorados. Con este trabajo el director da nuevas muestras de estar perdiendo la brújula, pudo haber logrado mejores resultados con

todos los elementos manejados en esta propuesta. De no ser por el par de cómicos, Carlos López *Chaflán* y Joaquín Pardavé, la incoherencia narrativa hubiera sido total, ni siquiera la película repuntaría si saliera a cuadro la protagonista (Stella Inda) tal como Dios la trajo al mundo mientras se baña con el resto de las mujeres del pueblo en el río previo a su casamiento. El triángulo amoroso, tampoco está bien planteado; por último, la música no ocupa un lugar preponderante en la historia; puede ser un acierto la ausencia de un cantante para sobrellevar en sus espaldas el peso de la trama.

Ojos tapatíos (Boris Machón), evidencia acartonada y predecible estructura del género ranchero apenas al año siguiente del éxito de *Allá en el Rancho Grande*. El director no estaba obligado a tildar a los hacendados de truhanes explotadores de peones, pero tampoco tenía porque ofrecernos una propuesta sin prácticamente ninguna variación respecto a otras cintas de este corte. Reina la frivolidad de la vida cotidiana campestre en la historia.

Los hechos se dan en los Altos de Jalisco, quizá la región más reaccionaria del Bajío, epicentro de la Cristiada. *Lencho* (Jorge Vélez), ha crecido y es tiempo de abrirse paso por propia cuenta; quiere formar su hogar. Le pone el ojo a *Lucha* (Esther Fernández). Sí todo terminara aquí, sólo duraría cinco minutos el relato; *ella* diría sí a la propuesta matrimonial y enseguida habría boda. Pero, *Abundio* (Joaquín Coss), su padre le tiene otros planes sentimentales. Mientras ésta crecía, nunca dejó de hablarle a su compadre *Gabriel* (Miguel Wimer) del casamiento de ella con su ahijado *Carlos* (Víctor Manuel Mendoza). Cuando ambos ya tienen edad para comprometerse, los padres de *Lucha* le dan a conocer su próxima unión matrimonial con *Carlos*; desatándose la guerra entre padre e hija. Para complicar las cosas, los dos pretendientes rivalizan en una carrera de caballos, la cual es ganada por *Lencho*: en venganza, *Carlos* le tiende una trampa al primero. *Lencho* al ver la imposibilidad de ser aceptado por *don Abundio*, decide raptar a su amada, previa consulta con el cura, único poder en esta tierra capaz de convencer al contrariado suegro para aceptar la voluntad de los enamorados. La conseja de los párrocos no debe ser cuestionada por todo buen alteño católico, como es el caso del hacendado *Abundio*.

Historia similar a la anterior cinta es *Mujer mexicana*, (Ramón Peón). La hija (Elvia Salcedo) del hacendado se encuentra en la edad de merecer. De chica siempre estuvo enamorada de su compañero de juegos, quien ahora resulta ser *caporal* (Juan José Martínez Casado). Lo interesante del caso es cuando se asoma el matriarcado, la mamá de la joven ha escogido al retoño de otro hacendado para emparentar. El resto de la trama se desarrolla de forma similar a los ejemplos anteriormente descritos, el amor del caporal y la hija del patrón prevalece pese a todo al consumarse en el altar nupcial.

En contraste se encuentran un par de películas ligadas a la Revolución y el papel de la mujer en ella. De un lado tenemos en la materialización de una de las leyendas del movimiento armado, *La Adelita* (Guillermo Hernández Gómez). El realizador supo sintetizar muy bien las propuestas costumbristas de Fernando de Fuentes. Los corridos son fundamentales en el devenir de la trama; ubicada en los días de Venustiano Carranza, 1914 cuando la precaria familia revolucionaria, en particular el grupo Sonora se preparaba para tomar por asalto la silla presidencial, la soberanía estaba en juego por la ocupación del Puerto de Veracruz de parte de los marines estadounidenses.

Adela (Esther Fernández) vive en la hacienda Cuatro Ríos, queda huérfana por razones no descritas, *ella* y *Sabino* (Pedro Armendáriz), mayordomo de la hacienda de *don Leandro* (Eduardo Vivas) desean casarse. Un día llega de la capital (no podía ser de otra forma) *Manolo* (Ramón Armengod), el hijo del hacendado, quien se mete al cuarto de *Adela*, trata de violarla, grita y su *novio* encara al visitante incómodo que sale lastimado de gravedad por un balazo. *Don Leandro*, apesumbrado, cree que la huérfana sedujo a su hijo, sin percatarse de la nueva moral de su heredero; quien ha sido corrompido por las malas costumbres ciudadinas; pero prefiere echarle la culpa a la joven, la corre de la propiedad. Todos le cierran las puertas, tachándola de fácil. Con *Catalina* (Emma Duval), su único respaldo en medio de la infamia, se marchan del lugar, las dos mujeres terminan enroladas en las fuerzas villistas.

El director hace gala de su moral católica, mata dos pájaros de un tiro, *Adela* y *Sabino* se reencuentran en el campo villista y se casan. Poco después *él* es absuelto por el hacendado y *ella* le perdona la vida al hombre que casi la viola. Indirectamente se deja ver el tema de la presente investigación, en especial en algunos parlamentos, porque los villistas son retratados en términos generales, como hombres con ideales. Del otro lado, no viene mucho al caso la justificación del perdón, reconciliación entre clases vencedoras y vencidas. Cause dado por el director a su película. O tal vez idealiza en extremo, para terminar con las intrigas políticas, los reaccionarios porfiristas y la familia revolucionaria deberían de dejarse de cosas y firmar o entablar un acuerdo de civilidad para establecer las metas a seguir en el México posrevolucionario.

Adiós Nicanor, (Rafael E. Portas) es uno de los contados ejemplos en los cuales no hay un final feliz dentro de la comedia ranchera. Algunos podrían atribuirlo al un guión misógino de Emilio *Indio* Fernández. Todo parte con los típicos sueños de amor de un par de enamorados provincianos. Desgraciadamente, éstos nunca se concretarán. Por enésima vez, el mundo rural nacional de color de rosa es empañado por un conflicto sentimental. Seguramente no se identifica a ninguna de las facciones revolucionarias, y se apuesta por la

atemporalidad para quedar bien con Dios y el diablo; por momentos parece suceder todo en el ocaso del porfiriato; pero, al mismo tiempo, da la impresión de desarrollarse la historia en 1920. Situación habitual en la mayor parte de los realizadores, amantes de la descontextualización histórica de sus películas, evitan la precisión cronológica por autocensura para ahorrarse problemas con alguna de las fuerzas en conflicto o tratan de borrar el trauma de la guerra civil en el imaginario colectivo. Ni por equivocación se nota alguno de los síntomas por los cuales explotó la mecha de la insurrección popular.

Jalisco nunca pierde (Chano Urueta), propuesta donde se sigue la línea marcada por Rafael E. Portas. Como su título lo indica, todo acontece en el rancho jalisciense del Carmen, propiedad del español don *Joaquín* (Manuel Noriega), un orgulloso miembro de la Asociación de Charros. Un día llegan a su propiedad un par de amigos, *Jorge* (Jorge Borda) y su padre, tentativamente quieren comprometer a *Jorge* con *Hortensia* (Esperanza Baler), hija del ranchero. Pero el huésped y el hacendado no han tomado en cuenta a la posible novia, quien quiere casarse con el modesto peón *Pedro* (Pedro Armendáriz). Para complicar todo, *Jorge* es amigo de infancia de *Pedro* y éste confiesa su deseo de unirse en matrimonio con *Esther*. Por un error divino, el juez une a *Pedro* y *Hortensia*; a *Jorge* y *Esther*. Esto basta para vivir los cuatro enamorados el resto de sus vidas con las personas verdaderamente deseadas por encima de la voluntad de sus padres.

La película pasó sin pena ni gloria pese a incluir en su reparto a cómicos de la talla de Joaquín Pardavé (*Filogonio*), Carlos López Chaflán (*Melitón*). El error pudo haber radicado en la música, consume la mayor parte del tiempo del largometraje: Trío Asensio-Del Río, Cantores del Bajío, Mariachi Guadalajara y música de Manuel Esperón, entre otros. Se emite un tufillo de ambiente conservador, con su charro ibérico. En cada uno de los elementos que la conforman queda en claro porqué esta región fue una de las grandes cunas de la cristiada. Irónicamente, para concretar las pretensiones amorosas de cuatro enamorados, el momento clave de la historia es el registro civil y no la Iglesia; algo totalmente contradictorio en los paradigmas del género, en el cual, la condición guadalupana de los involucrados debe quedar de manifiesto casi en cada paso dado; pero aquí, la reforma juarista (matrimonio civil) se anota un triunfo en pleno Jalisco. Por lo demás, con historias como esta, de nuevo la Revolución no tiene eco en la visión cinematográfica del campo nacional. Otra vez los únicos conflictos capaces de polarizan a la región son los triángulos amorosos, cupido enfrenta a padres e hijos debido a la imposición matrimonial. Las tensiones sociales o agrarias entre personas y grupos tampoco tienen lugar en estas propuestas, Zapata, Carranza, Obregón y compañía parecen nunca haber existido.

Finalmente, *La Mancha de sangre*⁴¹ (Adolfo Best Maugard),⁴² proyecto que arranca en 1937, pero termina después y congelada por más de un lustro por haber cometido el pecado de recrear un ambiente de cabaret y exhibir a prostitutas extremadamente naturales en su modo de hablar y de conducirse, porque las actrices secundarias son auténticas mujeres de la vida galante. Stella Inda en calidad de prostituta es más creíble en comparación con Andrea Palma en *La mujer del puerto*, 1933 (Arcady Boytler). En la película del pintor Maugard se incluye el primer desnudo total de la historiografía fílmica mexicana, el cual es diluido mediante una delgadísima gasa, ésta cubre la anatomía de la involucrada. Lastima, en el cine independiente de estos años no hay un trabajo de corte agrario con tanto realismo.⁴³

Allá en el Rancho Chico (René Cardona), parodia de *Allá en el Rancho Grande*, pero aquí la pauta es marcada por una parvada de infantes; tratan de asumir los papeles principales de la película de Fernando de Fuentes. Pareciera ser ideada para proyectarse los domingos en la matinée porque la historia gira en torno a las ocurrencias de un grupo de niños inquietos, entretenidos como pueden en sus vacaciones en Rancho Chico.⁴⁴

Por último, al ser este, el año del triunfo de la propuesta cinematográfica de la derecha, su repertorio cinematográfico ataca por varios frentes: *La gran cruz* (Raphael J. Sevilla), viene a ser una apelación al pasado parroquial. No es la primera vez que se hace una película inspirada en clásicos de la literatura decimonónica o recreación de sucesos históricos de ese tiempo, pues en cada año de esta década habrá al menos una realización similar. Pero pese a la variante, prevalecerá la comedia ranchera y todas las opciones del melodrama a lo largo de la misma.

En este 1937 ya es clara la visión del reparto agrario en pantalla, no hay necesidad de aplicarlo mientras al interior de ranchos y haciendas todo sea alegría y prosperidad; desgraciadamente los amores imposibles son lo único en dar al traste con el perfecto e inmaculado medio rural cinematográfico, la consigna de directores y productores es clara: ¿Por qué despojar a prósperos hombres (hacendados) de algo dado por Dios? Vean el numerito que están haciendo los generales revolucionarios, todos quieren ser presidentes, por algo se matan entre si, los cuartelazos están a la orden del día; tal vez el anciano dictador fue lo señalado por ustedes; pero al menos nos dio 30 años de estabilidad política y social. Mientras, la vorágine de sangre no tienen para cuando finalizar; no vengan con cuentos infantiles, el ejido es imposible porque la división de clases es un mandato divino, los pobres

⁴¹ "Stella Inda," *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, volumen 3, México, Cineteca Nacional, 1976, pp. 117-118.

⁴² García Riera, Emilio, *op. cit.*, pp. 253-254, 288-290.

⁴³ "Andrea Palma," *op. cit.*, pp. 50-53.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 68-69.

sufren ahora; sin embargo, heredarán el cielo mañana. Abran bien los ojos, existe una estrecha camaradería entre peones y patrones en las haciendas, tal como lo muestran nuestras películas.

Por si fuera poco se evita centrar en casi todas las cintas del género en cuestión las tramas entre los años 1910 y 1937. Justo desde el entallamiento del conflicto armado y sus secuelas y en especial el sexenio cardenista por la Reforma Agraria. Pese a todo, el cine local es negocio, pues en este año se invierten \$5 millones de pesos, según el productor Gonzalo Varela, miembro de la Asociación Mexicana de Productores Cinematográficos.⁴⁵

⁴⁵ *Excelsior*, 7 de junio de 1939, p. 10.

3.5 1938: Cuando la consolidación fílmica parecía posible

El año de 1938 será el más prolífico en la producción de películas mexicanas. Ya no sonará a disparate competir con Hollywood porque el cine pasará a ser la segunda fuente generadora de recursos después del petróleo, el cual se nacionalizará este año. Se rodarán en total 58 cintas, de ellas más de 15 tendrán como escenografía los paisajes mexicanos con la parafernalia dictada por los cánones clásicos de la comedia ranchera. Entre otras, sobresalen: *Canto a mi tierra/México canta* (José Bohr), cinta musical centrada en la tradición vernácula; *Juan Soldado/ Venganza* (Luis L. Gasnier), *La india bonita* (Antonio Helú), *La tierra del mariachi* (Raúl de Anda), *Nobleza ranchera* (Alfredo del Diestro), *Tierra brava* (René Cardona)⁴⁶ y *Un viejo amor* (Luis Lezama), entre otras.

Por otro lado, vale la pena destacar también la experimentación de muchas corrientes. En especial, la ciudad de México comenzará desde este momento a proyectar su pujante dinamismo cosmopolita: *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo), *Perjura* (Raphael J. Sevilla); *Su adorable majadero* (Alberto Gout); *Diablillos de arrabal* (Adela Sequeyro) y *Un domingo en la tarde* (Rafael Portas).

De igual forma se insiste en el nacionalismo indígena, pese al fracaso de *Redes* y *Janitzio: El Indio* (Armando Vargas de la Masa), la cual tiene en Pedro Armendáriz el actor principal; uno de los trabajos más honestos al abordar la cuestión indígena pese a la mezcolanza de danzas y culturas en una misma región de Oaxaca, algo imposible en la realidad del país. Incluye: los voladores de Papantla, la Zandunga, la danza de los Viejitos y del Venado. Una vez más, un triángulo amoroso será la peripecia central de la historia, pero como sus antecesoras, la intención se estrella en la taquilla. *Pescadores de perlas o sol de gloria* (Guillermo Calles), otro eco de *Redes* y *Janitzio*.

De *La tierra del mariachi* llama la atención el meollo de la historia. Un *joven ranchero* (Jorge Vélez) se va de mojado a los Estados Unidos, conducta extraña del género ranchero. Este enamorado antes de partir, jura fidelidad a su amada (Consuelo Frank), dice regresar por *ella* en cuanto junte suficientes billetes verdes para casarse y pagar la hipoteca de su hacienda. Pero sus cartas de amor son interceptadas por un malvado entrometido (Raúl de

⁴⁶ “Necesaria ayuda a la industria de nuestro cine” en *El Universal*, 4 de agosto de 1939, p. 10.

Anda), quien aspira a robarle el corazón a la novia del rancho ausente. El sueño americano debe esperar para mejor ocasión porque mientras no está, por poco y pierde a su querer. Después de todo, el protagonista sólo se encuentra Allende del Bravo para juntar dólares suficientes con los cuales puede saldar una deuda y casarse también. Lucha Reyes se encarga de la parte musical. En efecto, supuestamente los ranchos y las haciendas eran el Edén perdido, sin problemas de ningún tipo, ¿entonces por qué el protagonista deja su natal rancho para ir a ganarse la vida a Estados Unidos? ¿No había otra manera de juntar el dinero de la deuda? ¿No que únicamente los triángulos amorosos son capaces de trastornar la paz de este universo rural cinematográfico?

Los millones de Chaflán (Rolando Aguilar), nueva estigmatización contra los capitalinos abusivos de la buena fe de los ingenuos y puros provincianos. De tema similar a: *México lindo* (Ramón Pereda). Argumento trilladísimo, *Rosario* (Adriana Lamar) piensa casarse con *Manuel* (Ramón Pereda), un modesto rancho. Sin embargo, un día aparece en el lugar un pequeño grupo de capitalinos, entre ellos: *Serafín* (Antonio Bravo), empresario de espectáculos, quien al oír cantar a *Rosario*, le propone hacerla una estrella de su teatro en el D.F. Entre tanto, *Manuel* sin avisarle a *ella*, acude urgentemente a la capital para ver a un tío agonizante. A *Rosario* se le hace creer en la fuga del novio con otra mujer y despechada, firma el contrato. En su aventura la acompaña su íntima amiga *Chucha* (Chucha Camacho). En la gran ciudad, *ésta* se topa con *Mamerto* (Antonio R. Frausto), su *pretendiente* y acompañante de *Manuel* en la urbe. La incursión de *Rosario* en el espectáculo es todo un éxito, al tiempo de descubrir la amoralidad de los defechos; abusan de personas de buen corazón como *ella*, *Serafín* le toma el pelo en el manejo de su carrera. Como era de esperarse, al final será inevitable la reconciliación de *Rosario* y *Manuel*; ambos hastiados de la ciudad no dudarán regresar a la quietud campirana.

Una copia al carbón del argumento de *México lindo* es *Canto a mi tierra* o *México canta* (José Bohr). Para montar una revista teatral de corte folclórico, el empresario de espectáculos, *Héctor* (Alberto Galán) y su director de escena, *Mario* (Jorge Mondragón), desesperan porque no encuentran un tenor principal a la puesta en escena: “México canta.” El promotor acompaña a su hija *Leonor* (Nancy Torres) a un rancho, *ella* queda cautivada con la presencia del rancho *Pedro* (Pedro Vargas) y su voz, de inmediato lo presenta con su papá. Profesionalmente resulta un trancazo el joven provinciano con sus presentaciones en el D.F.; pero a costa de sus sueños de amor. *Leonor* lo ignora, prefiere casarse con *Antonio* (Pedro Armendáriz). La variante a otras historias es el final; no concluye con la boda anunciada desde el principio. La fama le cuesta el protagonista perder al amor de toda su vida. Quién el manda hacer a un lado la quietud de la inmaculada provincia mexicana para irse a la capital.

Una nueva cinta de resentimiento campirano contra el Distrito Federal es: *La India bonita* (Antonio Helú), basada en un concurso de belleza organizado por el periódico *El Universal*, mediante el cual se seleccionaría a la mujer de más “cualidades estéticas de una auténtica mujer indígena mexicana.” Un par de modestos indios enamorados, *Lupe* (Anita Campillo) y *Miguel* (Emilio Tuero), quieren llegar lo más pronto posible al altar. *Joaquín* (*Carlos López Moctezuma*), un arrogante capitalino y su amigo *Luis* (Julián Soler) van a dar a un rancho donde son acogidos con bombo y platillo. El par de malvados suspiran por *Lupe* y *Ana María* (María Luisa Zea), dos bellas lugareñas. Con ese pretexto, maquinan la forma de llevárselas a México para que participen del concurso de la india bonita. Al final, como debe de ser, los planes de los nefastos sujetos se frustran porque *Miguel* y *Lupe* se casan. Por enésima vez ha triunfado el amor sin importar los obstáculos presentados en el camino.

La Última película del año en arremeter en contra de los insensibles capitalinos es *Los millones de Chaflán*, pues según el realizador Rolando Aguilar éstos sólo se aprovechan de la ingenuidad provinciana; tal vez retomó ideas manejadas en los siguientes títulos silentes: *Viaje Redondo, 1919* (José Manuel Ramos Cervantes); *La Parcela, 1922* (Ernesto Vollrath);⁴⁷ *Del rancho a la capital, 1926* (Eduardo Urriola) y *El Águila y el nopal, 1929* (*Miguel Contreras Torres*). Todas ellas dan forma a una nueva estigmatización de los cosmopolitas citadinos, olvidadizos de sus orígenes rurales al tratar con toda la saña del mundo a ingenuos provincianos como *Prisciliano Ordóñez* (*Carlos López Chaflán*), modesto ranchero al cual un día le sonrío la fortuna al descubrirse petróleo en su propiedad, razón suficiente para recibir una buena cantidad de dinero. Aconsejado por su compadre e íntimo amigo, *Rómulo Valdés* (Joaquín Pardavé), el protagonista decide mudarse al D.F. con su familia y se instalan en un lujosísimo hotel del Paseo de la Reforma, el nuevo millonario se acostumbra a salir en las páginas de sociales de los periódicos. Simultáneamente, *Rómulo* está decidido a apoderarse de todo el dinero posible de su ahora rico compadre.

Alberto (*Carlos López Moctezuma*) de profesión estafador, en *Prisciliano* encuentra una mina de oro, lo hace invertir en el desarrollo de la ubre mecánica, presunta máquina productora de leche en cantidades industriales. Manda colocar anuncios en los diarios para invitar a lecheros a comprar acciones de la compañía. Mientras tanto, con cada día de estancia de los provincianos en la ciudad de México se incrementan sus problemas. El maleante es detenido por la policía en la estación del tren cuando pretendía escapar con el dinero del fraude. El ingenuo *Prisciliano* es llamado a declarar por el ilícito; *Alberto* lo acusa

⁴⁷ Campos Lara, Adriana; De la Vega Aduna, María Antonieta; Vázquez Bernal, Esperanza; Dávalos Orozco, Federico, “El cine mudo en México” en García, Gustavo; Maciel R., David, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, 2001, pp. 50-51, 63.

de ser cómplice del cochupo, no sin antes aclararse todo en la comisaría, pero el provinciano pierde hasta el último centavo al devolver a los defraudados su dinero invertido en la empresa fantasma. Después de ver como todo mundo lo ha timado, decide regresar a su pueblo, de donde nunca debió haber salido; a manera de consolación, con el poco dinero sobrante de su aventura, abre una escuela primaria en su comunidad.

Aquí, nuevamente tenemos a la provincia mexicana pintada como un dechado de virtudes, donde los malos son los gringos que vienen a explotar nuestros recursos naturales y alterar la paz rural con sus billetes verdes. Rolando Aguilar comulga con la prédica católica: el dinero corrompe, no hay nada como ser pobre para no complicarse la existencia. De igual forma, si es posible, ningún pueblerino ponga un pie en la capital; porque ahí abundan los vívales. De manera indirecta también está de acuerdo el director con Porfirio Díaz: *Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos*.

Por otro lado, el impulsor del nacionalismo indígena, Guillermo el *Indio* Calles, de igual forma realiza una producción campirana en este año, *La virgen de la sierra*. Una humilde *mujer* (Anita Campillo) está comprometida con su modesto *novio campesino*, (Carlos Villatoro). Hablan de boda, sueñan vivir felices para siempre; pero la quietud de la hacienda se ve sacudida con la llegada de un par de catrines; suspiran por la joven lugareña. Uno de ellos, sin controlar sus pasiones (Raúl de Anda), viola a la novia del humilde peón. Los hermanos de *ésta* se enteran del agravio y deciden aplicarle al fuereño la ley de la sierra (así debió llamarse en realidad la película); el *novio* y el perverso *catrín* luchan cuerpo a cuerpo con el agraviado campesino, ruedan por una barranca, el ofendido sale con vida de la riña, cobró el amancillamiento de su mujer al matar de manera accidental al culpable. Pese a este inconveniente, la pareja se casa. Desafortunadamente para el director su idea no fue comprada por el gran público, resultó un rotundo fracaso en taquilla.

Finalmente, tenemos a *Alma norteña*. Resulta interesante porque el director Roberto Guzmán de la misma manera apuesta al cine folclórico, pero sin caer en los clichés de: chinas poblanas, charros, sones jarochos y danzas oaxaqueñas. En lugar de estas cosas, prefiere ofrecernos las costumbres del México bronco norteño, en particular del estado de Chihuahua, centro de uno de los cacicazgos más destacados del porfiriato, la familia Terrazas y dominios de Villa, el caudillo revolucionario de extracción humilde. Sin embargo, tales antecedentes históricos fundamentales de la Guerra civil le tuvieron sin cuidado al realizador. No le interesa exhibir a uno de los terratenientes más poderosos del porfiriato.

Por eso en su cinta no hay campesinos tratando de obtener un pedazo de tierra. Al contrario, y para no salirse de los moldes establecidos, el meollo del asunto radica en un

conflicto de amor desarrollado en el rancho propiedad de *Agustín* (V́ctor Manuel Mendoza) y *Teresa* (Anita Campillo). Se estrella una avioneta cargada de actores radiof́nicos. *Laura* (Irma Allende), sutilmente y de manera paulatina, trata de seducir a *Agustín*, quien cae en sus redes y va con la compańa de espectáculos. Pero descubre haberse enamorado de un espejismo; decide regresar con *Teresa*, su abnegada esposa, quien lo recibe con los brazos abiertos.

La ironía de las cosas es la trama de Rolando Aguilar, un director de cine habla de lo ef́mero y frío del medio artístco por la desafortunada aventura amorosa de *Agustín*. La tentación de la fama es mortal, no es invencible, remata.

De esta manera, finaliza el análisis general del año de 1938, donde predomina la comedia ranchera, en menor medida se explota la corriente recreativa de leyendas e historias literarias decimonónicas como: *El cementerio de las Águilas* (Luis Lezama) o *María* (Chano Urueta).

Por otro lado, la ciudad de México desde este momento en adelante comenzará a ganar terreno en la cartelera cinematográfica: *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes), *Los enredos de papá* (Miguel Zacarías), *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo), *Perjura* (Raphael J. Sevilla); *Padre de más de cuatro* (Roberto O' Quigley); *Su adorable majadero* (Alberto Gout); *Diablillos de arrabal* (Adela Sequeyro) y *Un domingo en la tarde* (Rafael Portas), pese a la indiscriminada exhibición del cliché de los capitalinos desalmados que explotan a incautos provincianos, hay cierta evolución en la comedia ranchera, la atemporalidad en las propuestas esta clara en la ausencia de elementos de la “modernidad” como el teléfono, automóvil, etcétera.

Finalmente, puedo decir lo siguiente: los realizadores en 1937 prosiguen la tendencia de inventarse una provincia falaz, a todas luces inexistente, yéndose al otro lado de la moneda; es decir, tratan de ocultar a la Revolución y sus secuelas sociales, en verdad fue traumática, sangrienta, pero las causas por las cuales se originó no se pueden esconderse bajo el tapete, y la Reforma Agraria era crucial para tener una sociedad más equitativa, necesaria para la industrialización del país al fragmentar haciendas en ejidos.

3.6 1939: El desgaste de la comedia ranchera y el melodrama

En 1939, Chano Urueta hará cuatro películas: *El signo de la muerte, la noche de los mayas, Los de abajo/con la División del Norte* y *¡Que viene mi marido!* Diversidad temática para tratar de llamar la atención del espectador. Se producen en total 39 películas nacionales,⁴⁸ receso considerable respecto al año anterior de casi 20 cintas menos manufacturadas; por si fuera poco, las distribuidoras estadounidenses imponen desde entonces su ley más claramente sobre lo proyectado en todas las sala cinematográficas del país, así nace la ley cardenista para tratar de obligar a los exhibidores a ofrecer al menos una película mexicana cada mes, pero estos empresarios se las ingenian para brincarse la disposición oficial.⁴⁹ De igual manera, en este año nace la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica a iniciativa de la Unión Nacional de Exhibidores de Francisco Somohano, entre sus integrantes figuran: Emilio Azcárraga, Sabino Camús, Juan Pezt y Raphael J. Sevilla.⁵⁰ Este último, andará muy activo a lo largo del año: *El fantasma de media noche, Miente y serás feliz* y *El secreto de la monja*.

Por otro lado, como parte de sus actividades, el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, DAPP, proyecta una serie de documentales en el Estado de Sonora: *Escuelas de Hijos del ejército número 2, Desfile atlético de 1939, en la ciudad de México, México deportivo, Danzas auténticas mexicanas, Cooperativa Platanera de Tuxpan, La nacionalización de petróleo e Información gráfica número 1*. De igual forma, aparentemente se hacen 200 documentales oficiales a lo largo del año.⁵¹

Desafortunadamente, productores y directores no se percatan del fastidio del espectador, comenzaba a bostezar⁵² película tras película, los refritos burdos y poco elaborados de *Allá en el Rancho Grande* saturan la pantalla con charros y chinas poblanas; el melodrama igualmente cansa; ya se sabían las tramas sobre amores imposibles de memoria. La inventiva,

⁴⁸ "Miguel Contreras Torres habla de la crisis del cine nacional" en *El Universal Gráfico*, 10 de agosto de 1939, p. 12. Cfr., "Lo que puede ser el cine nacional y lo que es el de la Argentina" en *Excélsior*, 6 de agosto de 1939, p. 10.

⁴⁹ Riera, García, Emilio, *Historia documental de cine mexicano*, volumen 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara 1992, p. 89.

⁵⁰ "Cámara Nacional Cinematográfica" en *Excélsior*, 31 de marzo de 1939, p. 10.

⁵¹ "Divulgación cultural mediante películas en el Estado de Sonora" en *El Nacional Revolucionario*, 4 de marzo de 1939, p. 8.

⁵² Licenciado Querido Moreno, "El colapso cinematográfico" en *Excélsior*, 22 de mayo de 1939, p. 10.

nuevamente en el medio fílmico nacional parecía acabada, cuando se quería consolidar la precaria industria nacional se presentó la enésima crisis.

Del otro lado, los productores y la UTECM estaban agarrados del chongo. Entre otras cosas porque Enrique Solís, líder sindical de esta última, buen aprendiz de Morones, infla las nóminas de las películas a más no poder, medida letal para las finanzas de los empresarios.⁵³

En el ámbito sociopolítico, la polarización de fuerzas entre el cardenismo y la reacción complicó más las cosas. Unos juran ver el socialismo en México a la vuelta de la esquina; mientras, los otros estaban convencidos de la popularidad del fascismo en el país, el cual en cualquier momento podría dar una terrible sorpresa. Dados estos antecedentes, afloró la nostalgia porfiriana, explotada perfectamente por Juan Bustillo Oro, *En tiempos de Don Porfirio*.⁵⁴

De igual manera, los temas urbanos ganan más espacios en cartelera: *Luces de barriada* (Roberto O' Quigley), *Papacito lindo/El Viejo Verde*, (Fernando de Fuentes); *Carne de cabaret*, (Alfonso Patiño Gómez); *El muerto murió*, (Chano Urueta); *Pérfida*, (William Rowland) y *¡Que viene mi marido!* (Chano Urueta). También en este 1937 Fernando de Fuentes descubre que el género proyectado por él, la comedia ranchera se le ha ido de las manos, obligándolo a experimentar otros caminos para seguir vigente como realizador con: *Papacito lindo/El Viejo Verde*. La única película suya hecha en el año.

Una mala apuesta es la cuestión indígena: *La Noche de los mayas* (Chano Urueta). Internacionalmente, la fotografía de Gabriel Figueroa y la música de Silvestre Revueltas recibieron aplausos de la intelectualidad; pero aquí no pasó nada con ella. La historia se inspira en una añeja leyenda maya, el director se centra en las costumbres ancestrales de los indios sureños y su tortuosa relación con el hombre blanco desde su llegada a América.⁵⁵ Recordemos, en este primer sexenio, cobra gran relevancia la cuestión indígena, por algo se crea el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El problema nace por la compleja interacción de dos mundos: el indígena y el mestizo, relación tortuosa, la cual afecta más a los primeros y menos a los segundos. En especial cuando una india *Lol* (Stella Inda) hace a un lado las reglas dictadas por sus rigurosos dioses y ancestros, olvida sus votos matrimoniales a su novio *Uz* (Arturo de Córdova) debido a la presencia en la región del joven y atractivo ingeniero *Miguel* (Luis Aldás). Encuentro racial

⁵³ *Ibidem*, p.11.

⁵⁴ "Juan Bustillo Oro," *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁵ *Una Década en Retrospectiva* [video], Director: Alejandro Pelayo, México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que hicieron nuestro cine).

que sellará el destino de la relación de los dos indígenas y de su comunidad entera. Por momentos el director parece ofrecer un etnodocumental; pero también brinda al espectador el melodrama típico de la época, sin descartar tampoco el evidente influjo social del cardenismo a lo largo de la trama. Sin embargo, algo falló para no funcionar la propuesta en taquilla pese a su buena manufactura en términos generales.

Con *Los de abajo/Con la División del Norte* (Chano Urueta), adaptación cinematográfica a la novela homónima de Mariano Azuela, los diálogos corren por cuenta de Mauricio Magdaleno, otro de los grandes escritores de vanguardia de la década. El director ofrece una de las mejores recreaciones del ambiente al interior de las tropas revolucionarias villistas y su accionar entre Zacatecas y Jalisco. El momento culminante de la trama es la fogata nocturna; al calor de las llamas los aguerridos, toscos y férreos milicianos muestran su parte humana al equipararlos indirectamente con los negros combatientes de la guerra de Secesión estadounidense; es decir, el corrido expresa una melancolía desgarradora o suspiro de lo profundo del alma de los revolucionarios, no saben el momento de su muerte, están lejos del hogar; sin tener seguridad de regresar a él mañana. En consecuencia, la música es una parte fundamental en el desenvolvimiento de la cinta.⁵⁶ Desafortunadamente, este será uno de los últimos intentos cinematográficos en donde se ve de una manera crítica al movimiento revolucionario porque sólo duró una semana en el cine Regis. Definitivamente, la gente ya no quería saber nada de la Revolución en el ocaso del decenio de los treinta pese al fastidio de la comedia ranchera y del melodrama con todas sus vertientes.

El Gavilán (Ramón Pereda), realización aparentemente inspirada en los seriales dominicales estadounidenses de indios y vaqueros; lo malo, nuevamente la problemática agraria es ignorada. *Don Felipe* (Manuel Noriega), un empresario español dedicado a la minería está preocupado por los constantes faltantes de dinero en la caja fuerte de la empresa. El hombre de negocios desconoce al verdadero causante de sus desfalcos financieros: *Gustavo Silva* (Antonio Badú), quien pretende a su hija *Isabel* (Blanca Rosa Otero). Antes de la boda, *Gustavo* arrebató la administración de la mina a su suegro. Por azares de la vida el carruaje donde viajan *los enamorados* es interceptado por un bandolero, *El Gavilán* (José Antonio González) quien roba a los ricos y da algo a los pobres. El incidente permite al asaltante ser cautivado por la joven. Para no hacer largo el cuento, previo a la ceremonia nupcial *el protagonista* descubre la realidad del nefasto pretendiente de *Isabel*, lo hace preso con sus cómplices. Al final si habrá matrimonio, *Isabel* y *el Gavilán*.

⁵⁶ Magdaleno, Mauricio, "Posibilidades del cine mexicano" en *Excélsior*, 7 de julio de 1939, p. 10.

1939 como puede notarse, resulta frustrante para el medio fílmico nacional, parecía ser decisivo en la consolidación de la industria cinematográfica local; en realidad ocurre todo lo contrario por falta de creatividad de los involucrados. Siguen empeñados en montar un ambiente rural existente sólo en sus películas; sus melodramas son los mismos; la mayor parte de la población en esos momentos es analfabeta, pero no son tontos; saben perfectamente cuál es verdadero estado del cine nacional.

Urgía contar con un buen equipo de guionistas y argumentistas a la cinematografía azteca. Pues todo lo experimentado en el año no será de impacto en la cartelera, así se trate de la comedia ranchera, el melodrama con todas sus vertientes, ni siquiera dará resultado en taquilla *La noche de los mayas*,⁵⁷ pese a explorar el pasado indígena; también siguen las propuestas timoratas de remembranza porfiriana indirecta mediante la adaptación de clásicos literarios decimonónicos: *En tiempos de Don Porfirio* (Juan Bustillos Oro).

A tres años de haberse cimentado una precaria industria fílmica autóctona parecía haber dado el máximo, encerrada en un callejón sin salida, sus dos principales apuestas parecían agotadas, así como sus figuras iniciales como Antonio R. Frausto, Alfredo del Diestro y Emma Roldán, Antonio R. Frausto, entre otros, éstos en el segundo lustro de la década tendrán menor participación en el cine.

⁵⁷ “Isabela Corona,” *Cuadernos de la Cineteca*, op. cit., pp. 92-93.

3.7 1940: Añoranza porfiriana y el recrudecimiento reaccionario

1940 es importante porque marca el final del primer periodo presidencial de seis años. Lázaro Cárdenas y su proyecto político está en franca retirada por los múltiples problemas presentados en el ocaso de su mandato. El más serio de ellos es el enfrentamiento con la reacción, ésta nunca aceptará su gobierno. Por algo el pronunciamiento del contestatario grupo Monterrey en su contra y el fallido levantamiento cedillista en San Luis Potosí. Los anticardenistas encontraron la justa medida a sus quejas en el opositor candidato a la presidencia, Juan Andrew Almazán; incluso, buena parte de realizadores y productores cinematográficos también se sumaron a él.⁵⁸

Sin ser alarmista, poco faltó para una continuación de la guerra cristera. La situación entre el gobierno y los derechistas era muy polarizada. Estos últimos juraban y perjuraban por enésima vez; que estábamos a un trís de la instauración de un gobierno comunista en el país, buscaron manipular a las masas fanáticas e idólatras, aventándoles el petate del muerto con el pretexto de estar en peligro la santa iglesia católica y su libertad. Postura clarísima en: *La gran cruz* (Raphael J. Sevilla); *El milagro de Cristo*, (Francisco Elías); *El Secreto del sacerdote* (Joselito Rodríguez); *La reina de México*, (Fernando Méndez) y *Creo en Dios* (Fernando de Fuentes), todas ahorran palabras y confirman mi afirmación. Para rematar en este año no podía faltar la remembranza porfiriana⁵⁹ la cual tendrá más vida a lo largo de los años cuarenta, en especial con: *Ay qué tiempos señor don Simón*, 1941 (Julio Bracho).⁶⁰

Este es el último año del espacio/tiempo estudiado (1934-1940) resulta ser una alarmante preventiva a todo el medio fílmico mexicano. El público ya no bostezaba, de plano preferirá comprar un boleto de los toros, box o algún otro espectáculo masivo o producción estadounidense, que asistir a cualquier película local, ya sabe de memoria las tramas de las películas nacionales. La comedia ranchera agoniza independientemente de sus carencias narrativas; porque enfrentará a un serio contrincante: el cine urbano que se consolidará desde este momento como un género propio: *Ahí está el detalle*, (Juan Bustillo Oro); *Amor de los amores*, (René Cardona); *Los últimos días de Pompeyo*, (Jesús Grovas); *Papá se desenreda*,

⁵⁸ García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁹ *Dos monjes*, [video], (Los que hicieron nuestro cine). *op. cit.*,

⁶⁰ García Riera, Emilio, *op. cit.*, pp. 145 146.

Papá se enreda otra vez (Miguel Zacarías); *Mala yerba*, (Chano Urueta) y *Con su amable permiso* (Fernando Soler).

Prueba de ello es el bajón cuantitativo respecto a los dos años precedentes. Únicamente 27 películas nacionales rodadas. Nuevamente urgía reinventar el cine azteca, o de lo contrario el fantasma de la extinción no tocaría a las puertas, sino entraría hasta sala sin darse cuenta. Tremendo reto heredado a la década de los cuarenta. Para confirmar estas palabras se encuentra Fernando de Fuentes totalmente confundido e incapaz de sacudirse la sombra de su gran éxito, el cual repitió hasta el cansancio sin lograrlo al hacer: *Allá en el trópico*.

En contraparte está *Cantinflas*. El cómico ofrece para muchos críticos su mejor película: *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro), el esplendor de su personaje (un peladito de barrio capitalino) en la pantalla grande antes de terminar transformándose en otro completamente diferente.⁶¹

1940 marca igualmente el debut como director de Raúl de Anda, quien consideró tener el suficiente fogueo para actuar y dirigir su ópera prima: *El Charro Negro* (Raúl de Anda). Con clara influencia del *western* estadounidense y de las cintas de seriales de autores rurales y sus justicieros enmascarados, concretamente el *Zorro* o el *Llanero solitario*; ¿por qué no habría un equivalente mexicano de ellos? Otra línea de influencia en la realización de su saga en torno al misterioso charro negro⁶² es la comedia ranchera, hermanastra mexicana de dicho género estadounidense. La idea de la película tal vez está basada en un proyecto inconcluso de Manuel Sirerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo en 1917 de mismo nombre, *El Charro Negro*.

En el *Charro Negro* de Raúl de Anda un corrupto gobernador zacatecano, *don Luis Salvador* (Miguel Ángel Ferriz) es enfrentado en la clandestinidad por su propio hijo, *Roberto*, el *Charro Negro* (Raúl de Anda). Quien opta por el bandidaje debido a la violación de su novia, *Rosa* que se suicida al no poder llevar el resto de su existencia la sombra del amancillamiento. El enmascarado jura vengar la muerte de su amada. El cual, poco a poco, gana fama entre la gente humilde al robar dinero a los ricos para repartido entre los pobres. En esa medida se vuelve una pesadilla para las familias pudientes. Para desprestigiarlo, *Emilio* emula a un *falso Charro Negro* (Emilio Fernández), comete atropellos, mata al hacendado *don Pedro* (Manuel Noriega). Crimen con la intención de quedarse con la propiedad del difunto y de paso, trata de unirse en matrimonio con *Julia* (María Luisa Zea), la hermosa hija del victimado hombre. Al final, *Roberto* enfrentará al impostor y sus

⁶¹ *Una década en retrospectiva*, [video], (Los que hicieron nuestro cine). *op. cit.*,

⁶² Sánchez, Francisco, *op. cit.*, pp. 70-72.

secuaces; a quienes vencerá. Superado el incidente, todo queda listo para una nueva aventura de la cual saldrán otras películas más de esta interesante minizaga.

Hasta que llovió en Sayula (Miguel Contreras Torres), como en otras películas de la corriente ranchera toma como pretexto la provincia mexicana para montar una comedia de enredos. *Chema* (Carlos López *Chaflán*) está a punto de perder su rancho a manos del boticario *don Epitacio* (Rafael Icardo) por viejas deudas. Su compadre, *Policarpo* (Leopoldo Beristáin) trata de interceder a favor de él ante el acreedor, quien se niega a dar una prórroga en el pago de la letra pendiente. Cuando *Chema* se resigna a perder su propiedad, gana la lotería, va a cobrar el dinero en la capital, pasa mil peripecias, entre ellas un par de prostitutas, *Dolores Garbo* (Alicia Ortiz), *Greta del Río* (Amparo Arozamena) y un falso militar, *coronel Eusebio Echegaray* (Miguel Wimer) quieren chantajear al par de compadres provincianos para robarles todo el dinero posible.

La película es una reinterpretación de *Los millones de Chaflán*, 1938 (Rolando Aguilar), porque el protagonista es el mismo en ambas, Carlos López *Chaflán*, la temática de igual manera no dista la una de la otra. Con una diferencia, en ésta última *Policarpo* sí será millonario y retiene su propiedad. Realización que resume perfectamente la esencia de la comedia ranchera. Mismo tenor de *Rancho Alegre* (Rolando Aguilar).

Una grata sorpresa resulta la película de Gabriel Soria, *Mala yerba*. Por literalmente ser única en su género, ojalá hubiera podido ver todas las cintas campiranas del espacio/tiempo seleccionado en la presente investigación: 1934-1940; para afirmar con certeza que este trabajo es la visión más honesta en la recreación del “ambiente interno de una hacienda porfiriana,” fuera de los fallidos intentos de los gobiernos revolucionarios. Impacta por hacerse cuando el cardenismo tiró la toalla para defender la reforma agraria y el resto de su política social en la pantalla grande ante el fracaso en taquilla de cada una de sus propuestas. Por la distancia, nunca quedará claro por qué el director retoma la estafeta agraria cuando la reacción, por el clima de la sucesión presidencial, encara al mandatario y le toma cierta ventaja. Esto es posible por tratarse de la adaptación de la novela homónima de Mariano Azuela, quien ayudó con la adaptación cinematográfica al realizador.

Extrañamente el director centra su historia en una hacienda de Baja California Norte, no en el Bajío, más desconcertante resulta el hecho de mencionar de pasada la migración de mexicanos que buscan una mejor manera de hacerse de un dinerito en California; algo imposible de lograr en el México de ayer y hoy. Un humilde peón, *Chuy* (Pedro Armendáriz), corteja a la campesina *Marcela* (Lupita Gallardo), pues el novio oficial se encuentra trabajando justamente en California, Estados Unidos. De pronto, venido de la capital llega al

rancho de su propiedad el joven *Julián* (René Cardona), el cual mientras camina; va a parar a la parte del río donde las mujeres se bañan. Le llama la atención *Marcela*, con engaños, hace que la ingenua dama se encuentre con él en un cuarto de la propiedad, donde la viola; como premio le da animales y algunas otras cosas más; situación que le genera problemas con el resto de los jornaleros y mujeres del lugar, piensan que *ella* se entregó voluntariamente al patrón y como pago a sus favores sexuales obtuvo: animales, ropa y más. Pero el impertinente hacendado la acosa, cuando puede, incluso a pleno día; por eso, *Chuy* lo golpea en la cara, no importa que se trate del amo. La acción le cuesta la vida al humilde jornalero, una cobarde bala disparada por el nefasto villano lo mata.

En este punto los diálogos ayudan a contextualizar la situación, al tiempo de evidenciar la clase de sujeto que es en realidad *Julián*: “vengo a pedirte limosna, lo que por derecho es mío.” Para acentuar el control de *éste* sobre sus empleados, encuentra la forma de coaccionarlos mientras comparecen ante la policía para aclarar el asesinato; sólo necesita unos cuantos gestos y poses intimidatorias mediante las cuales se retractan todos, hasta el anciano padre de la ultrajada mujer; por eso al otro día amanecerá muerto.

El consuelo viene cuando se aparece el novio ausente, *Gertrudis* (Arturo de Córdoba). El malvado hacendado se ve en la necesidad de ejercer mayor coerción sobre *Marcela*; al tiempo de tratar de controlar al recién llegado. Pero sus fechorías las paga cuando menos lo espera, el loco de la hacienda, *Tico* (Miguel Inclán), lo mata de un tiro.

De esta forma, puedo concluir que el efecto *Allá en el Rancho Grande* apenas duró cuatro años, para este 1940 la incertidumbre se apoderó nuevamente del medio fílmico local, sino, no habría una baja en la producción de películas. Igualmente, pese a la diversidad temática los asuntos campiranos pasarán a segundo plano en lo sucesivo. Sin embargo, *Mala yerba* de Gabriel Soria da un vuelco al tenor de las películas de dicha corriente.

3.8 Colofón

En promedio a lo largo de esta década hacer una película cuesta \$40,000 pesos. Pero en *Santa*, el capital invertido fue de \$100,000 pesos. Toda una fortuna para la época y sin embargo rindió el doble de ganancia. Se estima hasta 1934 que en total la industria gastó cerca de \$4, 000,000 pesos en producción de películas, casi todas ellas rodadas prácticamente en tres estudios: México Films (Tacubaya); Nacional Productora de Películas e Industrial Cinematográfica.

Si con un verbo se pudiera resumir a la cinematografía mexicana entre 1915 y 1940 sin lugar a dudas sería “idealizar.” No importa el género desarrollado, la premisa del productor y del director (en la mayoría de los casos, ambos son una misma persona), irremediablemente es negar un crudo presente y refugiarse en una utópica y *sui generis* provincia a manera de “realidad alternativa.” Aderezan las tramas con un ingrediente muy peculiar: el melodrama femenino en todos sus colores y sabores; e incluso, éste se aprecia en la comedia ranchera. En el fondo, tal vez se muestra un sueño frustrado; un deber ser social negado por la contundente y cotidiana realidad mexicana de finales del siglo XIX y en la década de los treinta del siglo XX.

En este sentido puede decirse del melodrama lo siguiente: trata de ser un recordatorio o preventivo contra “ciertos vicios y perversiones sociales,” en especial, el melodrama familiar.⁶³ Cargado de pasiones extremadamente candentes al interior del hogar, pero apagadas por el sacrificio y el honor para que en el exterior nadie se entere de ellas. Funciona a manera de válvula de escape a las tensiones internas del hogar, tal es el caso de: *El Calvario de una esposa, 1936* (Juan Orol).

Por otro lado, la producción estatal carecerá en este tiempo de capacidad y talento para hacer películas interesantes, no sólo con Cárdenas; sino también sus antecesores; los cuales igualmente fracasaron, salvo Porfirio Díaz. A diferencia del impacto logrado por el muralismo en el imaginario colectivo, el gobierno posrevolucionario pierde la oportunidad de desarrollar una política cinematográfica de impacto entre la población. Parece incomprensible sí consideramos el nacimiento y desarrolló PNR bajo el modelo del Partido

⁶³ El español Juan Orol en sus propias palabras tuvo en claro sus pretensiones cinematográficas: “Yo siempre me pongo al nivel cultural del pueblo, un cine no para ricos...yo fui siempre sentimental. La película (*Madre querida*) me costó \$24,000.00 pesos y en una semana hice \$500,000.00 pesos: *El Melodrama Familiar* [video], Dirección: Alejandro Pelayo, México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 1984, (Los que hicieron nuestro cine).

nacional socialista alemán y al Fascista italiano. Organizaciones ultraderechistas donde la propaganda es fundamental en su despliegue ideológico, (panfletos, radio, prensa, etcétera) y sobre todo el cine (*El Triunfo de la voluntad*, 1934; *Olimpia*, 1936 (Leni Riefensthal)).⁶⁴

No se entiende por qué los gobiernos posrevolucionarios no saben o no quieren desarrollar este poderoso medio de comunicación masiva (cine) en México, una acertada política cinematográfica de Estado urgía según sus necesidades, tal como ya se señaló en el capítulo anterior. Pero paradójicamente, si pudieron instrumentar una buena política censora a todo material local y extranjero considerado “denigratorio de lo mexicano.” Es incomprensible el hecho de no generar una campaña de contrapropaganda para frenar el impacto de *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes) y del resto de las cintas reaccionarias. En el mejor de los casos, debió haber hecho cine ficción de calidad en coproducción con los directores privados afines al régimen. O apoyarlos con ayudas fiscales y monetarias, etcétera, y cristalizar el sueño añejo de contar con una industria cinematográfica nacional en forma.⁶⁵

Por otro lado, una herencia macabra para el futuro también se fragua en estos años. Ninguna de las dos generaciones de cineastas (silente y sonora) resolverá una cuestión esencial la cual marcará en el porvenir fílmico nuestro: la ausencia de una industria estable con sus tres sectores: producción, distribución y exhibición funcionando eficientemente. Antes de aspirar a las grandes ligas, independientemente de la ínfima calidad de las producciones silentes nunca entendieron los involucrados algo simple: para comercializarlas, era necesario presentarlas en un mercado que funcionara bien: distribución y exhibición. Mientras fuera desarticulado y caótico como el imperante en estos años, así no se conquista el mundo de habla hispana. No podían presentar sus productos en Chihuahua y sin embargo, soñaban con llevarlas al globo entero para dignificar al mexicano.⁶⁶ Par de herencias cruciales las cuales siguen sin resolverse del todo aún hoy en día. Recordemos, el incipiente cine nacionalista en los treinta enfrentó a las compañías distribuidoras estadounidenses: Paramount, Fox, Metro Goldwyn Mayer, etcétera. Las cuales, ejercen un monopolio en la distribución mundial desde entonces. Otro grave problema será la falta de continuidad fílmica de los directores, muy pocos logran hacer más de una película en su corta carrera como directores fuera de Miguel Contreras o Fernando de Fuentes y otros más.

⁶⁴ *La Olimpia de Leni Riefenstahl*, “México, Revista Luna Córnea,” no. 16, septiembre-diciembre 1998, pp. 66-73.

⁶⁵ García Riera, E Emilio, “Cuando el cine mexicano se hizo industria,” México, *Revista UNAM*, julio de 1972, volumen 26, pp. 10-14

⁶⁶ Desde luego que nunca se alcanzó la industrialización cinematográfica en la etapa silente. *El Grito de Dolores*, 1907 (Felipe de Jesús Haro); y *El automóvil gris*, 1917 (Enrique Rosas). Fueron las producciones más destacadas de esta etapa, pero hasta ahí porque no generaron ninguna industria en forma. Porque sin esquema adecuado de exhibición y distribución de películas eficiente; no se podía llegar a ningún lado. “*Los inicios de una industria. El universal*, 12 de noviembre de 1929, p. 12.

En estos años la ilusión de hacer un Hollywood a la mexicana fomenta la creación de varias empresas productoras: Cinematográfica Mexicana, Águila Films, Nacional Productora de Películas, Industrial Cinematográfica, Indo América Films, La Cultural, Aspa Films, Alfa Films, Central Cinematográfica, Películas Interamericanas, Fesa, Compañía Internacional Productora de Películas, La Mexicana Elaboradora de Películas, Cuahutémoc Films, Atlántida Films, Consolidada Films, Mex Films, Producciones Pereda, Producciones Contreras Torres, Eco Films, Latino Films e Hispano mexicana.⁶⁷

Sin embargo, todo lo anterior no implicaba la existencia de una industria fílmica nacional en toda la extensión de la palabra. La mayor parte de las casas productoras difícilmente harán más de dos películas; casi todos los productores una vez recuperado su capital, en el mejor de los casos, lo invierten en otros negocios más redituables y menos riesgosos, e incluso en 1940 parecía ya consolidada la industria, pero se desata otra severa crisis, justo cuando la cinematografía argentina y española repuntan y nos roban mercados.⁶⁸

En resumen, en la mayor parte de las cintas de corte campirano, la ciudad de México se ve desde la perspectiva de la “quietud provinciana” como la corruptora de la immaculada moral pública pueblerina tradicional del país; juicios insistentes en más de una película, cuando se aprecia la apertura a la vida cosmopolita de esta megápolis, visión prorrogada del cine silente.⁶⁹ En los años treinta las céntricas calles capitalinas como la otrora San Juan de Letrán, hoy Eje Central Lázaro Cárdenas se iluminan de coloridos neones con las marquesinas de los salones de baile, cabarets, cantinas, etcétera. En estos lugares, los ciudadanos aprenden a desvelarse al calor de las copas, danzones y sacudimiento de las caderas con los ritmos afroantillanos como la rumbera Tongolele, quien se convertirá en el deleite de los hombres por sus sensuales bailes. Colonias populares, como la Guerrero o Peralvillo, albergarán buena parte de estos sitios.

Todo ello viene a colación porque al volverse la ciudad capital el gran polo del desarrollo nacional y foco migratorio de todos los rincones del país, otrora campesinos transformados en obreros buscan distracciones. La urbanización galopante, fenómeno novedoso asociado a la Revolución. El cabaret será con los salones de baile en general, el gran centro de convivencia, por no decir catalizador de la interacción social de la capital. Por algo directores y productores reaccionarios emprenden la tarea de mitificar las idílicas haciendas porfirianas

⁶⁷ *Cuadernos de la Cineteca Nacional* no. 9, pp. 37-38. *cfr.*, “Carece de orientación nuestro cine” en *El Nacional Revolucionario*, 12 de junio de 1939, p. 8.

⁶⁸ Querido Moheno Jr., “El colapso cinematográfico,” *Excelsior*, 22 de mayo de 1936, p. 10.

⁶⁹ Viñas, Moisés, *Ibdem*, p. 53.

en sus cintas.⁷⁰ La “nueva modernidad,” uno de los enemigos vencer por ir en contra del universo rural que quieren preservar en la pantalla grande.

Así, la Reforma Agraria cardenista en la mayor parte de las realizaciones de ambiente campirano hechas entre 1936 y 1940, es vista de forma negativa, interpretada como un atentado contra las formas de tenencia de la tierra ancestral que es justificada por la herencia cultural de algunos realizadores (criollos) o son defendidas al apelar a un supuesto mandato divino en cuanto a la estratificación social. En ese sentido, resulta interesante cómo entre otras cosas, gracias a las películas del género ranchero, algo tan artificial como los charros, el encono de la reacción porfiriana pasa a ser parte con el mariachi, los máximos iconos mundiales de la mexicanidad: Jalisco es México y México es Jalisco.

Es tan abrumador el éxito del folclore regional tapatío de *Allá en el Rancho Grande* que intentos por igualmente elevar los usos y costumbres de: Veracruz, Chiapas y Oaxaca o del norte del país en: *Allá en el trópico*, 1940 (Fernando de Fuentes); *Al son de la marimba*, 1940 (Juan Bustillo Oro) o *Alma jarocho*, 1937 (Antonio Helú) fracasan, ninguna de ellas tendrá el mismo impacto a las películas de charros. Por eso, afirmo: sí alguien viera todas estas propuestas y después leyera alguna historia de la Revolución, no daría crédito a la descripción tan contraria del medio rural mexicano en uno y otro caso. Sin embargo, el legado cardenista no deja de estar presente en el imaginario colectivo pese al cine reaccionario.

Aún así, productores y directores estaban preocupados por más intentos hechos, no logran consolidar una industria. La fricción entre la reacción y el cardenismo en plena sucesión presidencial se refleja por las películas de “corte conservador” hechas en este año. La añoranza porfiriana es una despedida brindada por el medio fílmico nacional al cardenismo. El cual no pudo darle el tiro de gracia al flamante Estado posrevolucionario con una propuesta mejor a *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes); sin embargo el efecto de ésta, y las subsecuentes les siguió dando dividendos.

Mientras su contraparte nunca podrá ofrecer una propuesta fuerte para contrarrestar el impacto de la joya de comedia ranchera en el público de México y del mundo. De hecho, cuando se hace *¡Ay Jalisco no te rajes!*, 1940 (Joselito Rodríguez), el corolario del género ranchero, ya gobernaba el país Manuel Ávila Camacho, hombre que comulga con la reacción y el fantasma del “comunismo” se había disuelto. La derecha no tenía adversario.

⁷⁰ Guerrero, Jorge; “El cine sonoro mexicano, sus inicios 1930–1937,” *Cuadernos de la Cineteca*, volumen. 8, pp. 21-22.

Capítulo IV

Reseña de las películas del sexenio cardenista

Eran muy pocos los que tenían tantas tierras, y otros en cambio no tenían nada, sin embargo nadie puede vivir sin un pedacito de tierra. El amor de la tierra, es el más grande y el más terrible de todos los amores, eso no lo sabía yo entonces fue preciso que vinieran los días difíciles para que aprendiera, que todo por lo que luchan los hombres se reduce a la posesión de la tierra [...] (Anónimo).

Antes de entrar de lleno al análisis de las películas que conforman la presente investigación, vale la pena hacer un par de reflexiones. La primera está relacionada con la vestimenta charra; icono clave en el cine del género de la comedia ranchera. Sin lugar a dudas, ésta¹ nace en tiempos de la Colonia, cuando los españoles introducen el ganado bovino y equino en el centro y occidente del país. Regiones con condiciones ideales para la crianza de este tipo de animales. Por si fuera poco, también la zona se convertirá en el granero de la joya del Imperio Español de América, la Nueva España. El fenómeno ocurre en especial en la recta final del siglo XVI, al inicio de la Conquista, tiempo después del descubrimiento de América por Cristóbal Colón en 1492.²

La vestimenta evoluciona a partir de las adaptaciones hechas por los trabajadores rurales del Nuevo Mundo; inspirándose sin saberse por qué en la indumentaria y demás elementos de los hombres del campo en tres regiones de España: Salamanca, Navarra y Andalucía. Tales influencias se aprecian en: las sillas para montar adornadas de plata, sombrero ancho, pesadas espuelas, pantalón ajustado, camisa, chaqueta y botas. Proceso integrador culminado durante el esplendor de la hacienda, en el porfiriato, recta final del siglo XIX.³

Con el paso de los años se conforma el jaripeo de lazar y colear, suertes realizadas por un “jinete,” trabajador de haciendas y estancias que se encarga de ejecutar las suertes precursoras de la actual charrería en competencias donde hace gala de su agilidad junto con los mejores peones de

¹ Palabra que define al aldeano de Salamanca, España, de la región de Alba, Vitigudino, ciudad Rodrigo y Ledezma; de la cosa abigarrada y de mal gusto; jinete o caballista que viste un traje especial compuesto de chaqueta con bordados, pantalón bordado, camisa blanca y sombrero de ala ancha y alta de copa cónica, Menés Llaguno, Juan Manuel, “La charrería, historia de una tradición mexicana,” *Cuadernos Hidalguenses*, Pachuca, 1996, p. 7.

² Nickel J., Hebert, *Morfología social de la hacienda mexicana*, México, Fondo de Cultura económica, 1996, pp. 34-45.

³ “La charrería,” *Revista Artes de México*, México, año 14, no. 99, pp. 14-16.

otras propiedades, los cuales son llevados a concursar por los hacendados⁴ a los “toreos.” Esto último, ya será en algún momento del siglo XIX.

Las coleaderas también parecen dar paso a los actuales lienzos charros construidos en las inmediaciones en la ciudad de México, cuando algunas familias campiranas acaudaladas dejan sus tierras para venir a la capital a consecuencia de la Revolución. Extrañan su estilo de vida provinciano. En estos terrenos ven una manera de seguir practicando sus suertes rurales.⁵ Curioso, pero hasta el 4 de junio de 1921 se conformará la Asociación de Charros y la Federación Nacional de Charros el 16 de diciembre de 1933, ambas fueron fundadas por Carlos Rincón Gallardo, Ramón Pintado y Pablo Bush.⁶

La paradoja radica en el trinomio que hará de la charrería, el mariachi y cine. La primera, tiene más herencia española y poco de india; en este sentido, resulta un fenómeno sociológico interesante ver cómo la reacción porfiriana logra consolidarla en un icono fundamental de la mexicanidad del siglo XX. En parte gracias a un género cinematográfico, la comedia ranchera, el cual comenzara a cocinarse en el segundo lustro de la década de los veinte y terminará por consolidarse en la era del cine sonoro, con la inclusión de otro ingrediente, el mariachi, elemento clave del binomio de la vestimenta rural y las suertes ecuestres; finalmente, el tercer ingrediente será el cine en si.

Tal vez la palabra “charro” comienza a usarse un poco antes del ocaso del siglo XVIII.⁷ Al margen de esto, en los Altos⁸ de Jalisco desde el principio de la Colonia españoles y criollos han predominado históricamente sobre la población indígena: indios nómadas, chichimecas, tarascos y otomíes. Los europeos una vez lograda la Independencia, nunca dejarán de oponerse a los gobiernos centralistas, tanto liberales como conservadores durante todo el siglo XIX; su malestar aparentemente provienen desde la Colonia; este lugar alimentaba a toda la Nueva España, sin olvidar tampoco a la ganadería y minería, actividades impulsadas de igual manera por los peninsulares y sus descendientes allí. Por alguna razón que va más allá de esta investigación en el

⁴ Sánchez Hernández, Josefina, *La charrería en México, ensayo histórico*, México, Secretaría de Cultura Gobierno de Jalisco, INAH, 1993; p. 38.

⁵ Menés Llaguna, Juan Manuel, *op. cit.*, p. 25.

⁶ *La charrería, op. cit.*, p. 24.

⁷ *Ibidem*, pp. 47, 49.

⁸ La zona del Bajío estaba poblada por indios nómadas chichimecas y tarascos, los cuales murieron enfrentado a los españoles o fueron convertidos al catolicismo en los inicios de la Colonia, desde este momento, esta región de la Nueva España se caracterizará por su baja densidad de población nativa. Cuando estalla la Revolución en noviembre de 1910, la comunidad española y criolla logra unificar a todas las fuerzas insurgentes en su contra; por el trato despótico que le dan los hacendados a los peones, de hecho, serán uno de los bastiones del usurpador Victoriano Huerta y declarados enemigos de todos los gobiernos revolucionarios de Francisco I. Madero a Lázaro Cárdenas, Blanco, Mónica y Fujigaki, Esperanza, *Personajes, cuestión agraria y Revolución mexicana*, México, INEHRM, pp. 71-79.

futuro la zona será epicentro de la Cristiada, esto debido a la larga herencia reaccionaria descrita, factor importante para entender el fenómeno estudiado.

Sin lugar a dudas de Jalisco, y su población española o criolla, en particular de los Altos de Jalisco se sacará el molde de hacienda y de hacendado o patrón presentado en casi todas las películas de charros en el espacio/tiempo analizado, las tramas parecen desarrollarse en esta parte de dicho estado, justamente por su añeja tradición reaccionaria.⁹ Es decir, tenemos la concatenación de un conservadurismo añejo congeniado con ciertos sectores de la clase media y alta emergidas durante el movimiento de 1910; extractos sociales preocupados por la falta de condiciones propicias para sus negocios e intereses, siempre están reprochándoles algo a los gobiernos emanados de la Revolución. A la par de esto, desde los años veinte la ideología fascista gana creciente simpatía en el país; independientemente de la polarización mundial: comunismo-fascismo.

La llegada de Lázaro Cárdenas al poder será bajo su óptica el vaso que derramará la gota. Por algo no será casualidad en 1936 el hecho de hacerse la película *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes cuando se promulga la Ley de la Reforma Agraria, disposición con la cual se da al traste a los usos y costumbres rurales vigentes prácticamente desde el inicio mismo de la Colonia. Recordemos, el conservadurismo mexicano tendrá su clímax entre 1930 y 1942; en estos años es palpable en las calles el ambiente pronazi a tal grado, incluso en el mismísimo 15 de septiembre, en el zócalo capitalino se verán lo mismo banderas tricolores como fascistas. Pero esta tendencia cambiará al declarársele la guerra al Eje siendo ya presidente Ávila Camacho en 1942.¹⁰

Por otro lado, el cine hará creer que los charros son un producto exclusivamente de Jalisco. En realidad, entre otros lugares, la ciudad de México puede contarse entre sus cunas; incluso algunos documentos señalan algo importante para el inicio del siglo XX hay lienzos charros en buena parte de la república: Querétaro, Chihuahua, Monterrey, etcétera.¹¹

La reacción verá en este tipo de películas coronados los ideales antagónicos que el nuevo Estado trata de destruir con leyes e instituciones generadas para legitimarse y consolidarse. En las

⁹ González Orea, Tayra, San Nicolás y Pedernales, "Dos haciendas del centro de México en un contexto de economía de guerra, 1913-1915," en *Personajes, cuestión agraria y revolución mexicana* Blanco, Mónica y Fujigaki, Esperanza, México DF, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004, pp. 71-75.

¹⁰ En este tema tan controvertido, basta con leer los editoriales de la prensa capitalina de la época. Recordemos que los diarios desde siempre han tenido una línea editorial de centro derecha. Claramente la prensa escrita no simpatiza con los postulados revolucionarios en general y Cárdenas en particular; al tiempo de mostrar sus preferencias por la causa hitleriana. Mi afirmación también se basa en relatos orales de varias personas mayores entrevistadas, las cuales no dudaron en señalar que el nacionalsocialismo gozaba de alta simpatía entre la clase media de la capital, en colonias como la Roma o del Valle. E incluso en la misma Facultad de Derecho de la UNAM.

¹¹ Al respecto el antropólogo Jesús Jáuregui ha escrito una amplia bibliografía sobre el mariachi.

películas a continuación analizadas quedará por demás evidente la defensa a ultranza de un mundo rural mexicano inexistente, idealizado al apelar a una prosapia colonial, la cual dista distante del “verdadero campo mexicano semifeudal;” sin embargo, en la pantalla cinematográfica la propuesta será asimilada por el público tanto de México y en el resto del mundo como verdadera, ganándole la batalla ideológica en este poderoso medio de comunicación masiva al gobierno mexicano, en especial con *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes).¹²

En contraparte, en la década de los treinta, el Estado Mexicano dejará en claro su incapacidad para hacer un cine seductor de la gente común, la creciente clase media capitalina y rural en particular. Lázaro Cárdenas trata de hacer una política oficial en este sentido para encajarla con su plataforma social de gobierno, donde los campesinos y obreros juegan un papel crucial; pero fracasará en todas y cada una de sus propuestas: *Redes*, 1934 (Fred Zinnermann/Emilio Gómez Muriel); *Janitzio*, 1934 (Carlos Navarro) y *Judas*, 1936 (Manuel R. Ojeda). Cartas con las cuales tratará de contrarrestar el cine reaccionario; prácticamente ninguna realización privada apoya la Reforma Agraria en general y su gobierno en particular. La apuesta era crucial porque el cine para ese momento es el medio de comunicación masiva más expresivo, por decirlo de alguna manera. Por algo la reacción recurrió a él para vaciar a la sociedad su descontento contra la Revolución, sus secuelas y las del cardenismo también. Prueba de ello es el magnifico uso del resto de los medios a disposición del gobierno. Sin embargo, no logra impactar en el mexicano promedio de la misma manera en comparación al cine conservador.

Hasta aquí la parte del contexto socio/histórico el cual permite entender mejor el entorno de los filmes seleccionados. En verdad en la década de los años treinta se harán más de un centenar de ellas, desgraciadamente no ha sido posible ver todos, entre otros factores porque no se cuenta con las copias ni en Cineteca Nacional o en la Filmoteca de la UNAM para tener un mayor rango de muestreo, el cual fuera superior a 29 títulos. Pero con los materiales revisados considero a este conjunto un buen muestreo de realizaciones como ideales para darle forma a la presente investigación.

Las razones por las cuales las seleccioné son su relación con la Ley de la Reforma Agraria cardenista, la forma en cómo el director codifica los conflictos: sociales, políticos, económicos e ideológicos desde la caída del anciano dictador oaxaqueño hasta el primer sexenio del México posrevolucionario. Es decir, cómo un grupo de productores y realizadores aborda la problemática rural entre 1934 y 1940; son trabajos destacados por su contenido reaccionario, por no ver la

¹² “Perspectivas para nuestra industria cinematográfica,” *Revista de Comercio Exterior*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, agosto de 1938, pp. 48-50. *cf.* “La industria fílmica tiene buen porvenir en Tijuana” en *El Universal*, 20 de julio de 1939, p. 9.

necesidad del fraccionamiento de los latifundios vigentes en todo el país dentro de sus tramas quieren preservar a capa y espada un universo rural que la dinámica del incipiente siglo XX trae consigo y que les contraria. Por algo en buena parte de las películas de la comedia ranchera se evitará incluir elementos de la nueva centuria como el teléfono, fonógrafo e incluso el automóvil, etcétera.

Lo anterior parte bajo la premisa de la definición de las características de la comunicación de masas propuesta por Denis MacQuail: “La institución de los medios de comunicación de masas constituye un conjunto inconfundible de actividades (enviar y recibir mensajes) que llevan a cabo personas que ocupan determinados roles (reguladores, productores, distribuidores, miembros del público) de acuerdo a determinadas normas y acuerdos (leyes, códigos, y usos profesionales, expectativas de la audiencia y rutinas) [...]. Se ocupa de producir y distribuir conocimientos: información, ideas, cultura [...]. En segundo lugar, proporciona canales para relacionar a las personas con otras: emisores, receptores [...]. Cualquier persona con su sociedad y las demás instituciones que la componen. Estos canales no sólo son canales materiales de la red de comunicaciones, sino también canales de las costumbres y criterios que determinan quién debe escuchar, o es probable que escuche.”¹³

En cuanto a los criterios para analizarlas es el siguiente. De todas las cintas se elaboró un bosquejo de rasgos comunes en las tramas de ambiente campirano manufacturadas entre 1933 y 1940. La cosmovisión de las haciendas, cómo están contruidos los personajes y su papel a desempeñar en las historias: la manera en como son pintados los hacendados, sus familiares; el caporal al mediar entre el patrón y los peones; éstos ¿viven contentos, llevan una relación cordial con el amo, es decir reciben buen trato?, ¿qué pretende dar a entender el realizador con su trabajo?, ¿cuál del entorno en el cual se filmaron? Así, la muestra se redujo a las siguientes películas en orden cronológico de su fecha de rodaje:

El compadre Mendoza, 1933 (Fernando de Fuentes). Por delinear perfectamente a la clase media rural y urbana que no está ni con Dios ni con el diablo, todo depende de la volatilidad de sus intereses económicos en una situación particular; es decir, los sectores conservadores quedan perfectamente retratados aquí. Esta película ayuda a entender la mentalidad de los terratenientes afectados con el reparto agrario y la nueva burguesía de la Revolución.

Redes, 1934 (Fred Zinnermann/Emilio Gómez Muriel). Representa el otro lado de la moneda, pese a los errores estructurales contenidos en esta producción de la SEP, de cierta manera refleja

¹³ McQuail, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación n. 18, México, Editorial Paidós mexicana, 1990, pp. 45-46.

los problemas del mexicano común, la situación de la comunidad pesquera tiene las mismas dificultades que los peones acapillados: los caciques, la unidad proletaria por gremios será su salvación para despojarse de estos nefastos personajes, perfecto enroque con la utopía de los ideales cardenistas, la agrupación proletaria para formar cooperativas; el héroe colectivo, etcétera.

El Rayo de Sinaloa, 1935 (Julián S. González). Sin proponérselo el realizador ayuda a entender la forma en cómo se irán constituyendo las haciendas y rancherías en feudos devoradores de pueblos y pequeñas comunidades en el porfiriato. Cinta inspirada en una leyenda rural del siglo XIX, si bien no tiene mucha relación con la Reforma Agraria cardenista, aquí se encuentra la justificación a la acción gubernamental en contra del poder de los terratenientes, los cuales desde siempre han dispuesto a su antojo de las leyes. Es la explicación del origen de los terratenientes para entender la necesidad del ejido cardenista como manera de justicia social a cientos de peones, trabajadores de inmensas haciendas y ranchos sin un pedazo de tierra propia. *El Rayo de Sinaloa* viene a encarnar toda la opresión de un régimen en el cual los patrones disponen a voluntad de sus empleados como de sus propiedades.

Allá en el Rancho Grande, 1936 (Fernando de Fuentes). Es la película clave en todo este asunto por la conjugación de muchos elementos que la harán el parteaguas de la cinematografía nacional,¹⁴ por su carácter abiertamente reaccionaria y anticardenista como ninguna otra, la forma magistral en como están armados cada uno de los personajes, la perfecta delimitación de los roles sociales de cada uno de ellos, en consecuencia, irradia todas las premisas de la presente investigación por sus implicaciones para el devenir del incipiente género. Sin omitir que su mensaje es muy claro: No a la reforma agraria y a la política del gobierno cardenista.

Judas, 1936 (Manuel R. Ojeda). Esta película representa la última apuesta gubernamental en materia cinematográfica para lograr una propuesta de impacto en el imaginario colectivo, es importante porque será la única producción apologética del sexenio, de la política de masas del cardenismo. En especial se trata de vender las virtudes de la Reforma Agraria, promulgada en este año. La paradoja radica en salir a la luz al mismo tiempo de su contraparte, la propuesta antagónica: *Allá en el Rancho Grande*, cual Caín y Abel en su lucha sin cuartel.

Así es mi tierra, 1937 (Arcady Boytler). Es sin lugar a dudas, un burdo eco a la realización de Fernando de Fuentes, el director ruso con su planteamiento evita juzgar o interpretar al medio rural mexicano, con esto se pone al mismo nivel que sus camaradas mexicanos, arma una provincia

¹⁴ De los Reyes, Aurelio, "El cine mexicano hace 75 años: vicios y virtudes," *Revista UNAM*, julio de 1972, volumen 26, pp. 2-4.

mexicana libre de cualquier conflicto, la Revolución no tiene sentido sino para desarraigar a sus hijos adoptivos, los cuales no encajan en sus comunidades después de andar en la bola, la presencia de *Cantinflas* y Medel con evasivas retóricas, juguetonas, palabras salvadoras de una propuesta sin pies ni cabeza. Se incluye por evidenciar una mirada frívola de algo tan serio como la guerra civil de 1910, con la novedad de al menos mencionar el conflicto de pasada, algo imposible en otras propuestas.

Al son de la marimba, 1940 (Juan Bustillo Oro). Seleccioné esta propuesta por buscar una variante al “paisajismo oficial” del universo rural mexicano, pues en otras películas el folclore nacional se reduce a los Altos de Jalisco o algún otro lugar del Bajío. Se hizo cuando el cardenismo vive sus últimos días. No está saturada de música con un charro cantor, aunque sea superficial, pero el director ofrece buenas panorámicas de Chiapas, lugar de residencia de uno de los protagonistas de la historia por cierto, éste resulta ser un hacendado atípico; pero también incluye la condena contra una familia capitalina que trató de vivir indefinidamente a sus costillas.

Mala Yerba, 1940 (Gabriel Soria). También se hizo en 1940, la reseñaré por la propuesta. La Reforma Agraria no fue bien vista fuera de gran parte de los beneficiados con esta medida por considerarla como una estrategia de un gobierno comunista que vino a atentar contra los usos y costumbres campesinos al pretender desmembrar grandes ranchos y haciendas, insignias del Bajío. Pese a ser privada se aprecia un contexto hacendario “real,” adaptación a la novela homónima de Mariano Azuela. Considero que es la mejor forma de cerrar mi estudio con esta cinta.

Por otro lado, como contexto al análisis de las películas a estudiar vale la pena reflexionar sobre un par de títulos importantes para la consolidación del género de la comedia ranchera, corriente bosquejada en el segundo lustro de la década de los veinte; en esto Fernando de Fuentes, realizador polifacético tiene mucho que ver al experimentar varias temáticas, entre ellas, esta propuesta cinematográfica; en particular en el año de 1933, en el cual adelanta un poco el devenir de su carrera como director en *El Tigre de Yautepec*. Cinta en la cual el trágico final censurado del *Prisionero 13* se repetirá. El guión se basa en una leyenda de una banda de asaltantes que asolaban al Estado de Morelos en medio de la lucha entre las fuerzas de Benito Juárez y las de Maximiliano. Una viuda (Lupita Gallardo) financia a un grupo armado para repeler a los forajidos con todo y su cabecilla, *El Tigre* (Antonio R. Frausto), ironías de la vida, éste personaje resulta ser el hijo raptado hace más de diez años; al enterarse de la noticia la viuda corre al cuartel militar para tratar de detener el fusilamiento de su desaparecido vástago, pero llega demasiado tarde. Vaya final trágico, el niño llorado por muchos años, resulta ser el villano odiado.

Interesante película por ser un prototipo del posterior género (comedia ranchera) consolidado por el realizador tres años más tarde (*Allá en el Rancho Grande*); se asoman por primera vez los embrionarios estereotipos cinematográficos de la provincia mexicana, no se detalla mucho el entorno al pueblo de Yauteppec, Morelos en los convulsionados años del siglo XIX en el país, De Fuentes se centra en el asedio y temor infundido por la banda de maleantes a este poblado, la autoridad está ocupada en otra cosa, por lo cual ellos mismos se defienden. La vestimenta de los hombres es prácticamente la misma usada en época evocada: pantalones acampanados, chaquetas de manga larga; las mujeres lucen vestidos de manta, morenas, trenzas; en pocas palabras, la película está perfectamente contextualizada. La parte musical, base de la trama tanto en el melodrama y sobre todo en la comedia ranchera apenas y se asoma. Todos estos elementos serán retomados en prácticamente todas las subsecuentes realizaciones de charros. Pero casi siempre estilizados. El sistema de bandidaje es un adelanto del posterior advenimiento del zapatismo en la región. Pero no se dan detalles de las condiciones de vida de los lugareños.

Otra película clave para la conformación del género analizado y, en consecuencia importante para delinear la postura reaccionaria del medio fílmico nacional; también ligada al molde de la mujer fatal y a la moral marcada por *Santa*, 1931 (Antonio Moreno) es *La Calandria*, 1933 del mismo Fernando de Fuentes. La historia se desarrolla básicamente en Orizaba, Veracruz, la clase media de la localidad quiere ser igual de cosmopolita como su contraparte de la ciudad de México, los hombres usan saco y corbata y las mujeres traje sastre; se aprecia la radio en la sala de la casa, automóviles y otras cosas más de la modernidad, elementos omitidos en subsecuentes cintas de corte campirano con todo y supuestamente transcurrir en las mismas fechas de esta realización en la cual sobra decirnos quién es el presidente en turno o abordar el ambiente social y político del país.

Una mujer devota y anciana muere, queda huérfana su hija, *La Calandria*, *Carmen* (Carmen Guerrero), joven cuyo sentimiento puesto al cantar, sin saberlo vaticina su trágico final. Pasa el tiempo es pretendida por *Gabriel* (Paco Berrendo), hijo de doña *Pancha* (Rosita Arriaga), la mujer que la recogió al quedar desamparada; los enamorados hablan de casarse, pero en eso se interpone un viejo lagartón adinerado *Alberto* (Francisco Zarragá), poco a poco se mete en su corazón hasta confundirla sentimentalmente, arma un mal entendido entre estos dos hombres, el cual sellará el destino de la joven huérfana. Por despecho, *la protagonista* se va a vivir con el millonario sólo para perder su virginidad, y ser relegada por otra joven aparecida en el camino del rabo verde de *Alberto*. La historia termina con el suicidio de la dama en cuestión al perder todo por nada.

Resulta interesante ver como el director ofrece una ciudad chica de provincia con aires cosmopolitas, deseosa de sacudirse la resaca decimonónica en todos los sentidos posibles; es decir, no hay burritos, trajes de manta blanca, etcétera y toda esa mirada bucólica del campo impuesta más tarde en la pantalla grande por *Allá en el Rancho Grande*, e incluso, la forma de comportarse de los personajes secundarios y principales dista de la inocencia provinciana estereotipada en su gran película. Sorprende igualmente un hecho, en domingo los hombres usan como indumentaria típica o charra, camisas de algodón de colores de manga larga, pantalones ajustados rallados, y sombreros de palma; algo igualmente contrario a lo común en las siguientes cintas campiranas. Por lo cual surge una interrogante ¿por qué tres años más tarde hará Fernando de Fuentes una provincia totalmente diferente a la de estas dos cintas?

También es curiosa la contextualización más honesta de la vida campirana en comparación con las siguientes realizaciones; el álgido momento sociopolítico vivido el país en esos momentos como la disputa por el poder entre los caudillos revolucionarios, ni de chiste es mencionada. En realidad ¿Orizaba es un pretexto para desarrollar un melodrama urbano en plena provincia porque tampoco se plantea la cuestión agraria?

4.1 El compadre Mendoza

El Compadre Mendoza de Fernando de Fuentes viene a ser una sorprendente propuesta fílmica nacional del incipiente cine sonoro. El guión, trabajado magníficamente por Mauricio Magdaleno, intelectual vanguardista cuyos escritos destacan al abordar la Revolución y Juan Bustillo Oro. La historia en si sobresale por la forma en como va desenvolviéndose; maduración precoz del realizador en comparación a *La Calandria*, cinta hecha también en 1933. Se incluye en el análisis pese a su realización previa al cardenismo por delinear perfectamente al hacendado; con esta propuesta da el director una idea de la forma en cómo se revitalizó y consolidó la hacienda bajo el porfiriato, al apropiarse de muchas hectáreas mediante la Ley de Baldíos, pueblos y comunidades libres absorbidos de un golpe. No importa demasiado el hecho de transcurrir en la zona de influencia zapatista; resulta interesante no ser el protagonista un amo o patrón español, sino un mestizo. Pero la cuestión racial es lo de menos; lo importante es ver el accionar de *Mendoza* hasta finalmente ser devorado por su propia ambición. Evidente evocación al asesinato de Zapata en la figura del general *Felipe Nieto*. Los hechos ocurren antes de colocarse en el poder el Grupo Sonora, cuando Victoriano Huerta tomó la Presidencia de manera espuria; e igualmente se retoma al gobierno de Carranza; valdría la pena preguntarse por qué el director desarrolla la trama en este momento y no en el Maximato, por ejemplo.

Ficha técnica:

Año: 1933, **producción:** Interamericana Films, S.A., **Dirección:** Fernando de Fuentes, **Argumento:** Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, **Adaptación:** Fernando de Fuentes, **Diálogos:** Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, **Fotografía:** Alex Phillips, **Fotos fijas:** Agustín Jiménez, **Música:** Manuel Castro Padilla, **Sonido:** B. J. Kroger, **Escenografía:** Beleh, **Edición:** Fernando de Fuentes. **Intérpretes:** *Rosalío Mendoza* (Alfredo del Diestro), *Dolores* (Carmen Guerrero), *Felipe Nieto* (Antonio R. Frausto), *Tenógenes* (Luis G. Barreiro), *coronel Bernánde* (Joaquín Busquets), *María la muda* (Emma Roldán), *Felipe, niño* (José del Río), *coronel Martínez* (Abraham Galán), *Jerónimo, criado* (José Ignacio Rocha), *Ventura, hermano de Rosalío* (Ricardo Carti), Alfonso Sánchez Tello (*El Gordo*), César Rendón, *hermano menor de los Mendoza* (José Eduardo Pérez), Miguel M. Delgado, Carlos López *Chaflán*. Max Langler y Chel López. Filmada a partir del 17 de diciembre de 1933 en los estudios de la Nacional Productora Estrenada el 5 de abril de 1934 en el cine Palacio, **Duración:** 85 minutos.

Sinopsis:

*El Compadre Mendoza*¹⁵ arranca en plena Revolución, en los días en los cuales el usurpador Victoriano Huerta por su ilegítimo origen se enfrenta a Venustiano Carranza¹⁶ y su ejército Constitucionalista; en Morelos, Zapata tampoco lo deja en paz. *Rosalío Mendoza* (Alfredo del Diestro), parece provenir de una familia de terratenientes residentes en los límites de Guerrero y Morelos, todos ellos por las circunstancias del país se han marchado a la capital para salvaguardar su restante orgullo como miembros de la plutocracia porfiriana venida a menos. Mientras, él se mantiene estoico contra todos los pronósticos en el suelo donde nació; se las arregla para quedar bien tanto con los zapatistas como el ejército huertista. Al capotearlos, por no decir, lucrar de forma convenenciera y simultánea con estas fuerzas.

¹⁵“Creemos al público latino lo suficientemente culto y preparado para soportar toda 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 (sic); pero en nuestra opinión que el cine mexicano debe ser el fiel reflejo de nuestro modo de ser adusto y trágico, si es que pretendemos darle verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de “Lo que nos viene de Hollywood.” Lo que piensa Fernando de Fuentes de su película *El compadre Mendoza*, *El Universal Gráfico*, 6 de abril de 1934, p. 9; citado en Mraz, John, “La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes,” en García, Gustavo, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, IMCINE, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001. pp. 88-92.

¹⁶ Dávalos Orozco, Federico, *Summa fílmica mexicana, 1916-1920, hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*, México, UNAM-FCP y S, 1988, tesis (licenciatura en sociología), pp. 50-52.

El tiempo/espacio de la trama es situada entre 1913 y 1919. De entrada, queda plasmada la condición moral de *Rosalío Mendoza* cuando manda a su mayordomo poner los retratos de Huerta o de Zapata en la pared principal de su casa cada vez que alguna de estas tropas llega a la propiedad. Parte del juego consiste en organizar fiestas en honor de las dos tropas en conflicto para ganárselas.

En uno de sus viajes de negocios a la capital, *Mendoza* conoce a la joven *Dolores*, hija única de una familia otrora acaudalada, como hombre práctico se casa después de corto noviazgo. Sin embargo, en plena boda en su hacienda le caen los zapatistas y quieren colgarlo por encontrarse entre los invitados los federales, en especial, su archienemigo, *el coronel Bernánde*z (Joaquín Busquets). Y ante la congoja de la novia (Carmen Guerrero), cuando la suerte del flamante marido parece estar echada, brota la figura salvadora del general *Felipe Nieto* (Antonio R. Frausto), quien impide el fusilamiento del desvariado novio.¹⁷ Ahí mismo se establece una relación de amor platónico entre *el revolucionario* y la mujer del protagonista.

El hacendado como pago al favor hecho por el general zapatista, lo hace padrino de su primogénito y le pone su nombre: *Felipe*. Con este gesto, Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, guionistas de la película, dejan recalcadísima la ironía de las acciones morales entre uno y otro personaje, marcará el devenir del resto de la cinta. Después, todo irá bien; pero un día las tropas de *Nieto* vuelan un tren cargado de trigo que enviaba el terrateniente *Rosalío* a México. Con ese dinero pretende irse a la capital, pues la cosa ya está muy dura pese a sus tejes y manejes.

El coronel Martínez (Abraham Galán) frecuenta a *Rosalío*. En una ocasión al verlo preocupado, aprovecha su estado ruinoso para proponerle traicionar a *Nieto* a cambio de una buena paga por sus servicios a la nación: “El país ya está muy amolado por tanta Revolución [...]” Se consuma la infamia, el cuerpo inerte de su compadre colgado a la puerta de la hacienda retumba en lo más profundo de la poca conciencia del protagonista. A lo largo de la cinta la sirvienta muda de *Mendoza*, *María* (Emma Roldán), con sus expresivos ojos, hace labor de conciencia, condena la actitud amoral de su patrón, justo cuando se acelera su degradación moral al huir de su propiedad en la oscuridad de la noche atormentada cual Judas consumada la traición.¹⁸

¹⁷ Ayala, Blanco Jorge, *La aventura del cine mexicano*, en la “Época de oro y después,” México, editorial Grijalvo, 1993, pp. 17-18.

¹⁸ *La trilogía de la Revolución*, [video], Dirección: Alejandro Pelayo, Guión: Consuelo Garrido, México, Unidad de Televisión Educativa, (Los que hicieron nuestro cine).

Reseña de la Película

Hay muchas interpretaciones sobre las lecturas habidas detrás de cada uno de los personajes de la película, pero no suena descabellada una propuesta: *Mendoza*, bien puede ejemplificar a la nueva clase media rural y urbana nacida durante la Revolución. También embona perfectamente con la definición marxista de “pequeño burgués.” ¿Por qué no? En cierta medida resulta ser una visión profética del devenir de la clase empresarial, media y política mexicana en los subsecuentes años. Las cuales siempre han estado a expensas de papá gobierno, remilgosas para invertir, y asustadizas ante el menor motivo de duda ante el más tenue nubarrón para depositar corriendo sus capitales a Suiza a lo largo de la franja fronteriza del país. Siempre apuestan a lo seguro antes que jugársela en algo nuevo. Perfil de los hombres del dinero del neopanismo como el expresidente Vicente Fox e incluso su relevo en los Pinos, Felipe Calderón Hinojosa también por haberse criado el primero en Guanajuato y el segundo en Morelia, dos bastiones fundamentales de la Cristiana en el Bajío. Zonas en las cuales coincidentemente transcurren buena parte de las tramas de las cintas del género de la comedia ranchera, Los políticos revolucionarios por su parte, no pueden dejar de vivir fuera del presupuesto.

En contraparte, *Dolores* (Carmen Guerrero), la esposa de *Mendoza* es demasiada pieza moral para semejante pareja, desde la fiesta de su unión matrimonial queda cautivada por el general *Nieto*; pero siempre se mantendrá fiel; nunca responderá a los sutiles llamados de su zapatista compadre a cometer adulterio, cada vez que *éste* pisa la hacienda, cuya única esperanza de vida es ver el rostro de su comadre. Por algo la intuición femenina de *ella* se dispara cuando el protagonista entrega al compadre a la voluntad de las fuerzas federales. Perfecto e inexplicable contraste ofrecido por el director, vileza y pureza unidos por el anillo matrimonial.

¿Será mera casualidad el hecho de transcurrir todo cuando Venustiano Carranza está a punto de tomar el poder una vez eliminado el espurio gobierno de Victoriano Huerta? Pues Fernando de Fuentes colaboró con éste, por lo cual muchos de los pasajes ofrecidos se armaron con conocimiento de causa. La Ley Agraria del 6 de enero, promulgada por el exmandatario de Coahuila, resulta ser un plagio descarado del Plan de Ayala zapatista para robarle a las masas campesinas. El pudo ser el autor intelectual del asesinato del Atila del sur; sin olvidar también el hecho de haber colocado los cimientos de los cochupos entre el Estado revolucionario y el movimiento obrero al pactar con Morones y la Casa del Obrero Mundial. De otra forma los agremiados no hubieran peleado aglutinados en los batallones rojos contra Villa bajo las órdenes de Obregón en Celaya; pero como premio el presidente clausura la central obrera por no convenir a sus intereses; puede considerársele el primer gobierno contrarrevolucionario porque la convención de Aguascalientes y la promulgación de la nueva Constitución en Febrero de 1917, se realizan pese

a su desacuerdo.¹⁹ El está a favor de una carta magna de centro derecha, conciliadora. Sin embargo se le debe de aplaudir siempre buscar la autonomía frente a potentados como Estados Unidos o Europa, con todo y su pasajero coqueteo con Alemania.

Es decir, si bien no hay mucha relación entre el agrarismo cardenista y la película, la incluyo en el análisis del presente capítulo porque el gran problema de la Reforma Agraria radica justamente en la traición propinada por buena parte de los “gobiernos revolucionarios” a las incontables masas campesinas sin tierra, las cuales pelearon fusil en mano por un futuro mejor, toda esta gente sueña con ver a la justicia social prevalecer sobre la injusticia gracias a su sacrificio. Sin embargo, los gobernantes emanados del movimiento son los primeros en olvidarse del asunto en cuanto se sientan en la silla presidencial, ya en ella la prioridad es la sobrevivencia, aferrándose lo más fuerte posible al asiento: “quítate tú para ponerme yo” (Obregón). Una cruda constante hasta 1940. También ofrece un buen contexto de lo que será la era de los gobiernos sonorenses, el Maximato y el cardenismo, entorno no ofrecido por otra película.

Por eso el director arranca la historia con fusiles arrastrados por las cansadas tropas zapatistas, es decir, en el fondo no se niega el noble y legítimo motivo de la revuelta armada, pero después vendrá lo peor, en lugar del pedazo de tierra los jornaleros tendrán como pago una fastidiosa lucha que no conduce a ningún lado, los ganones de todo son justamente hombres como *Rosalío Mendoza*, igual a la vida real, en el mejor de los casos, la Revolución se ve como una utopía inalcanzable para los de abajo, como el impacto de la Ley de la Reforma Agraria luego de 1940.

Los guionistas, Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, parecen evidenciar por momentos su fobia por la incursión de la chusma en la guerra civil (villistas y zapatistas), “Sí todos los zapatistas fueran como el general *Nieto* [...]” Este general zapatista bien puede ser la representación de la voz del imaginario colectivo, forjador del movimiento armado mismo que clama por justicia de los pobres. Dan a entender como lo único rescatable de la guerrilla morelense son sus nobles y válidos ideales más allá de las acciones de sus dirigentes (Zapata). No les ayuda mucho su origen de clase para comandar al país, la formación positivista de este par de intelectuales no se puede esconder con semejante criterio. En cierto sentido su planteamiento no es descabellado porque Villa y Zapata sólo se toman una foto en la silla presidencial y luego cada quien jalará para su lado en lugar de establecerse como gobierno; error que permite tanto Obregón y a Carranza reagruparse y darles la puntilla conducente hasta la tumba.²⁰

¹⁹ *Venustiano Carranza*, [video] México, Clío-Video. Director: Antonio Pérez Velasco; Guión: Olivia Pineda, (México siglo XX).

²⁰ *Vieja modernidad (1920-1924)*, [video], México, UNAM. Director: Jaime Tello; Guión: Tomás Pérez Turrent y Jaime Tello Cárdenas; 27 minutos, (18 Lustrós de la vida en México).

También se debe resaltar la forma en cómo el director y su equipo de libretistas hacen una perfecta estratificación social de las fuerzas revolucionarias, en especial cuando éstas llegan a comer a la hacienda de *Rosalío*. Pulque para los mantas blancas y huarachudos soldados zapatistas. El menú destinado al ejército federal es mucho mejor al de los primeros, toman tequila.²¹ Pero a los generales de uno y otro ejército siempre les tiene reservado una botella del mejor vino, sin distinción alguna.

De Fuentes, cobijado bajo la sombra de la duda deja entre ver en pocas palabras lo siguiente: la Revolución es panacea inalcanzable para la cruda realidad mexicana. El ultraje a sus principios bajo estas circunstancias será irremediable. En ese sentido, igualmente resulta utópico el reparto agrario. Se pospone para otra ocasión el final feliz.²² Postura muy crítica porque a pesar de todo el desgarrate generado por las luchas intestinas de los generales revolucionarios en su disputa por la silla presidencial, en el discursos oficial ellos no dejan de recalcar la supuesta prosperidad del país gracias a su gran gestión; cuando los beneficiarios de estas bondades sólo las palpan en la retórica.

Como ya se mencionó con anterioridad, haber tratado de cerca Fernando de Fuentes a Venustiano Carranza, le permite adentrarse en los móviles de los caudillos, quita mucho maquillaje a su rostro; hace a un lado la aureola inmaculada de los guerreros revolucionarios a la hora de retratarlos en sus películas.²³ También, en ese momento los carrancistas ya no tienen gran peso político y, en cierto sentido, no son compatibles con los ideales cardenistas, es decir, todo lo expresado no choca con los postulados del sexenio, pues los principales enemigos del presidente son los callistas y la reacción. En esta propuesta, igualmente se hace una recriminación por los magros resultados del movimiento revolucionario y se señala la degeneración de todo el esfuerzo invertido por una nación en algo que no produce lo esperado.

Es más, la corrupción dentro de la milicia se manifiesta de una manera muy discreta para evitar una censura como en sus películas: *El Prisionero 13* o *Vámonos con Pancho Villa*, por aquello de los obsoletos pertrechos militares vendidos por *Mendoza* a los zapatistas, los cuales originalmente eran propiedad del ejército. Con esta acción, de igual manera, queda el descubierto la realidad, al hacendado le conviene el trato con los zapatistas sólo para no tenerlos de enemigos y, en el camino sacarles algo de provecho. Esta no es la obra maestra de la cinematografía sonora mexicana, pero hasta el momento, no deja de ser lo más logrado a la hora de abordar la Revolución. Recordemos, la reconstrucción histórica en el cine de muchos pasajes de nuestra

²¹ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, CONACULTA, 1992, volumen 1. pp. 111-114.

²² Entrevista con Enrique Solórzano, realizada por Edgar Santoyo, junio de 2002.

²³ Maciel, R., David y García, Gustavo. *op. cit.*; pp. 81-82.

historia es tabú. Razón por la cual es una de las producciones fundamentales de tema revolucionario, con las citadas: *El Prisionero 13* y *Vámonos con Pancho Villa*.

Por otro lado, cuesta trabajo asimilar el hecho de rodarse la película en locaciones de la hacienda El Rosario, en Azcapotzalco, zona de la ahora ciudad de México; en ella tuvieron cabida haciendas coloniales, cuando todavía el lugar era rural. Pero más crudo y contundente resulta el inicio y el fin de la historia. De entrada, tenemos a las tropas zapatistas caminando con su vestimenta de manta blanca toda polvorienta, en lo que bien podría ser la procesión del cansancio y, para reafirmar su condición, basta con mirar sus espaldas encorvadas mientras marchan, seguramente andan así por el contundente peso de las batallas. Sus rifles los llevan a rastras, dejan larguísimos surcos, como dando a entender, si por ellos fuera, los botarían en cualquier momento para regresar a su casa; de no ser porque ellos mismos son el elemento fundamental del movimiento armado.²⁴

De esta forma, tenemos una escena común para Occidente: traición íntima; no se tratará de un lío de faldas (el cliché favorito de las películas de este tiempo), peor aún, un mercenario, *Rosalío Mendoza*, para su propio beneficio encuentra su *modus operandi* en medio del conflicto armado; hace creer tanto a los federales como a los zapatistas estar de su lado, cuando en realidad él sólo es fiel a sus propios intereses.²⁵ Pero su error será sentirse inmune a las consecuencias de sus actos, de los cuales será propia víctima; por este descuido pagará un precio muy alto al “comprar la tranquilidad de su familia y salvaguardar su economía;” vende al compadre zapatista a sus enemigos. Su escapada a ciudad de México es como el camino al infierno de Dante, mientras el inocente chivo expiatorio de su amoral proceder se encuentra colgado a la entrada de su propiedad.

En pocas palabras, el director deja un mensaje claro: Señores gobernantes, por si no se han dado cuenta, el imaginario colectivo pide a gritos una cosa: Borren la palabra Revolución de nuestras mentes, por ser sinónimo del desgaste inútil, depositamos nuestros sueños y vida en el movimiento. Al final no obtenemos nada a cambio de la lucha, los vívales nos ganan asientos en el banquete, dejaron las sobras cuando nos sentamos a la mesa a comer.²⁶

Por último debe agradecerse a De Fuentes la ausencia de música a lo largo de toda la película, salvo en los momentos cruciales del *Phatos*, en especial, cuando *Mendoza* hace un despliegue de su verdadero yo, vale la pena recalcarlo porque en casi todas las películas mexicanas

²⁴ *La trilogía de la revolución*, [video] *op. cit.*

²⁵ Mora J., Carl, *Mexican cinema, reflections of a society: 1896-1980*, USA, Los Angeles, California, University of California Press, 1982, pp. 39-41.

²⁶ Maciel R., David, *op. cit.*, pp. 86-93.

de ese tiempo, no se pueden entender sin la presencia de música como un elemento de gran peso en las historias. Pasan los años y en esa medida, la propuesta tiene vigencia como nunca.

Se puede resumir lo siguiente: *El compadre Mendoza*, en cierto sentido, es un símil con la Reforma Agraria, formidable espejismo durante el cardenismo, pero después esta ilusión se desvanecerá en los subsecuentes gobiernos revolucionarios. Representa el desencanto de un noble ideal: la Revolución, la cual fue ultrajada y prostituida por los propios hombres que la forjaron; el tiro de gracia es el trágico final de Nieto, un hombre idealista para un mundo lleno de tiburones, por eso lo asesinaron. Sin duda alguna, esta película se adelantó a su tiempo en contenidos, propuesta, estética, etcétera.

4.2 Redes

Redes es un adelanto a la política de masas cardenista, proyecto cinematográfico llevado a la pantalla grande por los realizadores Fred Zinnermann/Emilio Gómez Muriel. Con clara influencia del realismo socialista (Eisenstein), el verdadero protagonista es un el grupo de pescadores. Por las circunstancias adversas enfrentadas, descubren la mejor forma de sacudirse la tiranía de los nefastos intermediarios: organizarse. Paso fundamental en la conformación y desarrollo exitoso de los ejidos en el caso de los campesinos; una vez fragmentadas las grandes haciendas con el reparto agrario cardenista. Esta es la razón principal para incluirla en el presente estudio. La gente humilde recuerda al Tata Cárdenas como nadie debido a su política de masas comenzó a gestarse en 1932, en la SEP del socialista Narciso Bassols en colaboración con el fotógrafo Paúl Strand y el músico Carlos Chávez. Bajo la premisa: “películas con la gente y para la gente; más tarde, se les unió el crítico de arte, Agustín Velásquez, quien elaboró el primer guión del proyecto. Pero supieron amalgamarlo a los ideales del nuevo presidente, Lázaro Cárdenas: unidad nacional, cooperativas y reivindicación de los indios.

Ficha técnica:

Año: 1934, **Producción:** Secretaría de Educación Pública, **Dirección:** Fred Zinnermann/Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** Agustín Velásquez Chávez y Paúl Strand. **Adaptación:** Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnermann y Henwar Rodakiewicz. **Fotografía:** Paúl Strand. **Música:** Silvestre Revueltas. **Sonido:** Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito). **Edición:** Emilio Gómez Muriel y Gunther Von Fritsch. **Intérpretes:** *Miro* (Silvio Hernández), *Acaparador* (David Valle González), *candidato a diputado* (Rafael Hinojosa), *El Zurdo* (Antonio Lara), Miguel Figueroa y pescadores nativos de río Papaloapan, Veracruz. Rodada entre abril y octubre de 1934. **Duración:** 65 minutos.

Sinopsis:

Todo comienza cuando un humilde pescador, *Miró* (Silvio Hernández), ve con impotencia como fallece su hijo en sus brazos, no tiene dinero para pagar un médico. Historia cotidiana entre los marginados del país y del mundo de ayer y siempre. Por si fuera poco, *el acaparador* del estero, *don Anselmo* (David Valle González), decide reducir el precio de compra del pescado. *Miró*, encuentra como única solución a los males del gremio la unidad. En eso entra en escena el divisionismo gracias a un nefasto político de tercera, *un candidato a diputado* (Rafael Hinojosa), fiel a las recomendaciones de Maquiavelo: “El fin justifica los medios.” Apuesta a la fragmentación de los pescadores para concretar sus intereses. Pero es necesario sacrificar al dirigente popular, chivo expiatorio. Con el cobarde asesinato del protagonista, éstos descubren algo importante, unidos son más fuertes frente a los caciques. Pero han pagado un precio muy alto²⁷ por la lección: la muerte de padre e hijo. Así concluye esta historia, deja abierta la esperanza de un futuro mejor. La redención social de la raza de bronce está en sus propias manos.

Reseña de la Película

Independientemente de las observaciones realizadas a esta película en el capítulo anterior. La relación de ésta, con la presente investigación es por filmarse durante el espacio/tiempo de estudio (1934-1940) y el tema abordado. Idea cristalizada casi a la par del inicio de la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas²⁸ en 1934, pero estrenada un par de años después, justo cuando ya todos saben el plan de gobierno del nuevo presidente, en especial; su acción agraria. En consecuencia no es hecha exprofeso por el mandatario michoacano; pero se acopla muy bien a sus ideales sexenales: la organización de los campesinos era crucial para asegurar el éxito del ejido; unidos podrían enfrentar a los caciques que les quieren quitar sus parcelas. La solución más viable para su miseria y, de paso extinguir a los acaparadores, los cuales se quedan con las ganancias del fruto de su labor, deben sustituirlos por cooperativas de propios trabajadores.²⁹ De igual manera, ya es tiempo de darle el lugar que se merecen los indios, sacudirse el yugo del hombre blanco.

²⁷ “Tendencias del cine mexicano de los años 30,” en *Cuadernos de la Cineteca Nacional, Colección videoteca*, México, Cineteca Nacional 1998; pp. 56–60.

²⁸ Filmada en Alvarado, Tlacotalpan y Papaloapan, Veracruz entre abril y octubre de 1934, con un costo aproximado de \$55,000.00 pesos y estrenada hasta 1936, el 25 de julio, en el cine Principal. Mientras que *Janitzio* comenzó a rodarse en Pátzcuaro, Michoacán en noviembre de 1934; se estrena en 1935, en el cine Olimpia. *Cuadernos de la Cineteca, op. cit.*, pp. 56, 63.

²⁹ Aviña, Rafael, *op. cit.*, pp. 79-99.

Uno de los animadores del proyecto, el fotógrafo estadounidense Paúl Strand, quien había llegado al país en 1932 para tratar de captar con su cámara de 35 mm., fotos donde se reflejara “la realidad del país.” Después conoció a Carlos Chávez y a Narciso Bassols, quienes dieron forma a un anteproyecto que terminó en película; el primero cambia la cámara fija por la cinematográfica, espectacular debut para ser nuevo en este arte, su estética no dista de los claroscuros del expresionismo alemán y estética de Eisenstein: Nubes cargadas de fatalidad con tonos contundentes en sus contrastes. Ellas con el mar encarnan a la naturaleza como enemigos del hombre, quien literalmente para subsistir arranca de sus frutos a la naturaleza.³⁰ El río picado impide a los pescadores salir en busca de peces; los relámpagos y un cielo negro ahorran palabras. En esta historia lo más dramático es una paradoja interesante. ¿Cuál de las dos luchas: hombre contra hombre u hombre contra la naturaleza es la más cruenta? Es decir, por muy brava que sea ésta última, nunca se comparará con la nefasta naturaleza humana, la cual suele ser la reina de las tragedias. *Miro* no muere en alta mar, una bala traicionera le quita la vida. De la estética de la historia sobra decir sí hubo o no influencia de Eisenstein en la fotografía, cuando no es el elemento fundamental.³¹

Lo importante es la conjugación de forma inteligente de cada elemento, las nubes y la música se presentan en el momento oportuno en uno los puntos dramáticos del filme, *Pathos* perfecto; la expresividad de los rostros en el inicio cuando *Miro* va desesperado, corre en busca de ayuda porque su hijo se le muere entre los brazos; marca así una diferencia con la impactante gestualidad de los actores del cine silente; en contraste con la era del cine sonoro. La perspectiva de las lanchas, el gran instrumento de trabajo de los pescadores abriéndose paso con sus remadas rumbo a los peces, su sustento económico, inigualable sincronía para expresar ideas de manera simplificada, como si fueran los remos pistones brincando armónicamente al interior de un poderoso motor en plena marcha.

Los encuadres a las redes de igual manera tienen un propósito, son las grandes herramientas de trabajo de los pescadores; sin ellas no se puede obtener la preciada carga: peces, los cuales les dan de comer. Muchos de estos trabajadores del mar seguramente ni a sus respectivas esposas las tratan también como a estos objetos de trabajo. Dos elementos, inseparables: la lancha y la red, figuras retóricas muy claras de la película, pero no por ello menos sorprendentes; pues permite plantear el meollo de la cinta: el problema de la propiedad de los medios de producción. Así es como los directores lograron armar un *Pathos* excelente como pocos en la historia cinematográfica

³⁰ Mora J., Carl, op. , cit., pp. 41-42.

³¹ “Emilio Gómez Muriel,” en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, Cienteca Nacional, volumen 3, pp. 79-80, 83.

mexicana. Tampoco es descabellado ver en *Redes* una escuela fotográfica para Gabriel Figueroa por aquello del énfasis en los grises para acentuar la calamidad en la tierra.

Por si fuera poco, la música de Silvestre Revueltas le dará un colorido especial a la narrativa al fragmentar en cuatro partes la película: Muerte con *el hijo* de *Miró*; alegría cuando los *pescadores* comienzan a organizarse; trabajo mientras los *éstos* están en el mar y muerte (nuevamente), al ser asesinado el protagonista, *Miró*. Elementos que dan como resultado uno de los montajes más impresionantes de la época, porque la música conduce la disección de la película.³²

Aquí es donde viene el empalme con los ideales cardenistas. Los directores de la cinta coinciden con el gobierno: no hay de otra, las organizaciones proletarias de obreros y campesinos son la única salida a todos sus males de éstos, y para ello deben funcionar como el mejor reloj suizo, reeditar en su “progreso,” o de lo contrario, las unidades gremiales estarán perdidas. El éxito de los frutos de la Revolución se pone en las manos de los propios forjadores; haciéndolos copartícipes de las acciones gubernamentales, otro de los grandes ejes del cardenismo.³³ Arman su historia al partir del realismo socialista, en especial siguen el ejemplo de *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein, *Miro* no es el protagonista; sino la voz actuante de la colectividad levantada en contra de la opresión. En la película rusa un grupo de marinos se funde con las masas inconformes por la tiranía de un régimen de los zares; mientras en el segundo caso, se trata de una comunidad de pescadores decidida a terminar con la ley de los intermediarios compradores de pescado, se unen para hacer prevalecer sus proletarios intereses al tiempo de dignificar a su raza.

La película se estrenó el 4 de junio de 1936, en Alvarado, Veracruz, justo en el año del inicio del reparto agrario cardenista. La idea no es mala, sin embargo, pese a encontrarse en ella cierta influencia de los etnodocumentales de la época, el problema de fondo por el cual no funcionará en taquilla radica en no saber cocinar la receta dramático/narrativa los realizadores, están lejos de los moldes a dictar por hombres como Juan Orol, el padre del melodrama, pese a contar con los ingredientes necesarios para lograrlo, enfatizan el contenido en lugar de la forma; sin resultado alguno. El tema central es la unión obrera por gremios y promover las cooperativas para sacudirse de los nefastos intermediarios, los cuales merman ingresos de los proveedores; al fijar un precio arbitrario a los productos comprados. No saben transmitir estos mensajes a un proletario poco letrado, que a duras penas escribe su nombre. Por otro lado, la incipiente clase media tampoco se interesa en ella por ser antagónica a sus intereses. Sin embargo, en el futuro la extraordinaria fotografía y la música de la misma serán reconocidas.

³²Y santa habló, [video], *op. cit.*

³³ Lázaro Cárdenas, *entre el pueblo y el poder* [video], México, Clío-Video, Director: Eduardo Herrera F.; Guión: Olga Cáceres, (México siglo XX).

Tal vez el desencanto de la Revolución y el hecho de rendir frutos la propaganda reaccionaria; son los motivos principales del fracaso de la película en taquilla. Porque ocurre todo lo contrario con la mítica y acartonada propuesta de la comedia ranchera, *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes), la cual si será arropada en su momento por el gran público del país y del resto del mundo. Insisto, el error del equipo de *Redes* es pecar de idealistas en extremo, se van del otro lado de la balanza. Su filme es radical, la crítica al determinismo de la iglesia católica: los pobres son pobres y los ricos son ricos por voluntad de Dios, idea no manejada de manera inteligente. Se cuida demasiado el armado del fondo o los contenidos, no así la forma. Por eso se pierde el mensaje de autoemancipación de los pescadores. Independientemente de la calidad de los aportes estéticos y musicales de *Redes*.³⁴ Es decir, en el cine de charros sobraría la idealización de una hacienda inexistente, ésta es la clave de su éxito, al procurar más la forma de contar la historia sobre los demás elementos narrativos.

Pese al naufragio del proyecto, llama la atención el hecho de tener una cinta gemela. En el primer caso, todo transcurre en Alvarado, Veracruz; el segundo, en Pátzcuaro, Michoacán. Como sea, ambas propuestas se engloban dentro de la misma idea de recuperación de las culturas indígenas, concepto arrastrado desde los días de José Vasconcelos. La historia se desarrollará en Pátzcuaro, Michoacán, al interior de una comunidad pesquera purépecha, *Janitzio*, 1934 (Carlos Navarro). Todo arranca como es costumbre en las películas mexicanas de ése tiempo, con un par de enamorados en vísperas de su unión matrimonial. Pero a *Eréndira* (María Teresa Orozco), le espera un futuro nada alentador por meterse con un mestizo fuereño, *Manuel* (Gilberto González), cuando las costumbres del pueblo lo prohíben. La joven con tal de evitar el encarcelamiento de su amado *Zirahúen* (Emilio Fernández) por una injusticia, accede a la inmoral propuesta del intermediario, Es decir, la joven indígena sacrifica su amor, sin importarle las consecuencias del acto. Aquí no habrá *happy end*, el humilde pescador indio no consumará su sueño matrimonial porque *Tacha* (Adela Valdés), en un arranque de celos, alborota a la multitud, degenera en el linchamiento de la cuestionada mujer. Con este trágico acto finaliza la película.

Vale la pena señalar a estos dos proyectos como gemelos porque nacen en 1934; por la problemática abordada y, correrán la misma suerte. En cierta medida, *Janitzio* está emparentada también con *La Noche de los mayas*, 1939 (Chano Urueta). Ambas también se enfocan en la cuestión indígena; en este nuevo caso, se aborda una leyenda maya. Aunque en las dos se exalta el pasado indígena, idealizándolo; da la impresión de condenarse en el fondo ciertas costumbres prehispánicas, las cuales rayan en la cerrazón, producto entre otras cosas, del insuperable trauma de la conquista y, por el otro, reflejan el resentimiento indio en contra los mestizos, al ser pintados

³⁴ Maciel R., David, *op. cit.*, pp. 117-118.

los primeros en estas producciones como sobrevivientes en la modernidad al aferrarse a sus costumbres ancestrales a pesar de las amenazas externas.³⁵ Los segundos son vistos como la mayor desventura de los primeros al decidir su suerte; su sola aparición es suficiente para cambiar el destino de los aborígenes americanos en un giro de 180 grados. Todo marcha de maravilla en una aldea maya, pero un día sus moradores entran en contacto con el hombre blanco, foráneo portador de todas sus desgracias.

Igualmente en *La noche de los mayas* se asoman dos síndromes interesantes, por un lado está el de Eva, la portadora de semilla de la condenación de la humanidad y por el otro el de la Malinche. *Lol* (Stella Inda), hija del jefe, cuando con su novio *Uz* (Arturo de Córdova) van a cumplir un ritual prematrimonial, cerca de los dominios del hombre blanco, ella cruza miradas con el joven ingeniero *Miguel* (Luis Aldás) se encuentra ahí por trabajo; Pero quedan flechados. El clásico triángulo amoroso de las cintas nacionales de este tiempo no puede excluirse; función de la joven bruja *Zev* (Isabela Corona), decidida a todo con tal de conquistar a *Uz*. Se comparte el trágico final de *Janitzio*; hace tiempo no llueve, los ancianos del pueblo entienden esto como la furia de sus dioses por la conducta de *Lol*, al intimar con *Miguel* en una trampa tendida por la joven bruja. La única forma de apaciguar a sus deidades es arrojarla en la boca de un cenote sagrado, otra de las viejas costumbres mayas. *Ella* acepta gustosa el sacrificio al no poder estar con el hombre blanco; por el cual perdió el corazón.

Es curioso, esta producción se hace en 1939, cuando el cardenismo va en franca retirada. En cierto sentido, ¿podría ser la traición de *Lol* una paráfrasis de la vida socio política del país? Es decir, la reconstrucción de la nación posrevolucionaria resulta imposible al no compaginar los intereses de la resaca porfiriana y el régimen revolucionario. Uno de los dos debe claudicar en sus aspiraciones de gobernar.

No es gratuita la terna de películas de tema indígena en este sexenio. En él se crea el Instituto Nacional Indigenista y la Escuela de Antropología, desde la gira de campaña se anuncia el lugar especial a ocupar a este sector de la población en el flamante gobierno; después de todo, buena parte de ellos son campesinos e igualmente, el Plan Sexenal los contempla.³⁶ En el fondo estas cintas se relacionan con la presente investigación por el dilema representado al régimen: llevar la Reforma Agraria al universo indígena, pues la medida va de la mano de la controvertida educación socialista. Es decir, una vez instaurado el ejido, se puede introducir el sistema educativo oficial, las cooperativas, los sistemas de salud y educación. La incorporación de la población autóctona al

³⁵ “Chano Urueta, Stella Inda,” en *Cuadernos de la Cineteca*, volumen 3, pp. 18, 20, 119-122.

³⁶ *Lázaro Cárdenas, el hombre y el mito*, [video], México, Clío-Video, Director: Antonio Pérez Velazco; Guión: Olivia Pineda. 1999, (México Siglo XX).

mundo occidental, tarea nada fácil: implicaba trastornar usos y costumbres fijadas por lo menos desde hace 500 años.

Tampoco puede hacerse a un lado un detalle importante, en materia educativa; hay una línea de continuidad desde Obregón hasta Cárdenas. José Vasconcelos fue uno de los primeros intelectuales de la Revolución en evocar al glorioso pasado precolombino en sus misiones culturales.³⁷

En los dos primeros casos, *Redes* y *Janitzio*; hay una tenue denuncia a los acaparadores, en teoría, estos nefastos sujetos desaparecerán cuando los gobiernos revolucionarios antepongan la ley sobre cualquier interés individual para no afectar a la colectividad. Pero, invariablemente sin la participación de los propios involucrados ya organizados, el ideal no será posible.

Recordemos, el proyecto original de *Redes* estaba contemplado para desarrollarse a lo largo de un lustro. Serían un grupo de materiales encausados al universo indígena, pero como vemos, la idea se reduce a un mal logrado largometraje. Igualmente, se frustrará el sueño de la organización proletaria como la mejor defensa contra toda clase de abusos de los terratenientes. A la larga, las cooperativas cardenistas se convertirán en un eslabón más del corporativismo oficial.³⁸

³⁷Álvaro Obregón, [Video], México, Clío-video, Director: Antonio Pérez Velazco; Guión: Olivia Pineda, 1998. (México Siglo XX)

³⁸*Redes*, [video] Dirección: Alejandro Pelayo México, Unidad de Televisión Educativa Cultural, (Los que hicieron nuestro cine).

4.3 El Rayo de Sinaloa

Esta realización de Julián S. González deja muy en claro los factores por los cuales el sometimiento de los peones en buena parte de las haciendas del país se prolongó. Basada en hechos reales mucho antes de terminar Francisco I, Madero con el espejismo porfiriano, *El Rayo* (Antonio R. Frausto), una injusticia lo orilla a volverse una especie de *Robin Hood* sinaloense, asalta los ricos y da el botín a los pobres. Si bien la película se manufactura cuando Lázaro Cárdenas está acomodándose en la silla presidencial la trama se ubica mucho antes de su gobierno; es importante porque da una idea de cómo operaban los cacicazgos del porfiriato. E indirectamente, ofrece el director un panorama de cómo funcionan en realidad las haciendas.

Ficha técnica:

Año: 1935, **Producción:** Julián S. González y Raúl de Anda, coproducción de Francisco Manzo. **Dirección:** Julián S. González. **Argumento:** Raúl de Anda. **Adaptación:** Julián S. González y Raúl de Anda. **Fotografía:** Ross Fisher. **Música y Canciones:** Pedro Galindo y Los Trovadores Chinacos. **Sonido:** Rafael Ruiz Esparza. **Escenografía:** Julio Cano. **Edición:** Mario González. **Duración:** 139 minutos. **Intérpretes:** *Heraclio Bernal* (Antonio R. Frausto), *Lupita* (Amparo Arozamena), *Blas* (Raúl de Anda), *Pancho* (Luis G. Barreiro), *Pedro Fajardo* (Joaquín Busquets), *don Antonio Fajardo* (Eduardo Arozamena), *alcalde* (Paco Martínez), *juez* (Pepe Martínez.), *doña Rosita* (Consuelo Segarra), *Rómulo* (Victorio Blanco), *María* (Dolores Camarillo), *Capitán* (Carlos López Chaflán), *viajero* (Cliford Carr), José Ignacio Rocha, Isauro Ruiz, Fabio Acevedo, Isidro D'Olance, Laura Chávez, Ena Gerken, Luis Díaz Mirón y Max Langler.

Sinopsis:

Historia inspirada en un hecho real del México decimonónico. *Heraclio Bernal* (Antonio R. Frausto), cajero de una compañía minera lo acusan de robarla. Pero el verdadero culpable es *Pedro Fajardo* (Joaquín Busquets), hijo mimado del dueño de la empresa, quien además mata a al juez, porque obtiene una confesión de un testigo muerto en la cual se aclara todo. Don *Antonio*, el

padre del ladrón y asesino no lo entrega a las autoridades para no empañar el buen nombre de la familia.

La mala suerte del protagonista de la cinta no para aquí: el perverso alcalde de la prisión ha sido comprado por el villano de la historia a cambio de un abultado fajo de billetes. El presidiario es molestado a tal punto, hasta golpear al encargado de la cárcel en un acto liberador, pues también tiene una copia de la declaración mediante la cual puede sacudirse el injusto encierro; pero el funcionario la desecha por considerarla falsa. Por esa razón lo azotan. Gracias a un compañero de celda, logra escapar en compañía de un par de fieles amigos, *Pancho* y *Blas*. A partir de este momento se convertirá *Heraclio* en una especie de *Robin Hood* y *Llanero solitario* ranchero al mismo tiempo. Con sus acciones gana el sobrenombre del *Rayo de Sinaloa*. Será el fugitivo más buscado por la policía. Pero sus andanzas salen caras al morir su amigo *Pancho*. Entre tanto, *Lupita*, su novia pese al acoso de *Pedro* se mantiene fiel; aguarda a su enamorado. Pasa el tiempo y no hay noticias de él, por lo cual acepta la propuesta matrimonial del villano; *Heraclio* se entera de todo y decide ir por su amada mujer, en el camino se topa con el causante de todas sus desgracias, sale herido de una puñalada, no sin antes matarlo de un tiro. Con esta acción da por terminada su vida de maleante bueno. Los enamorados deciden marcharse rumbo a Durango en donde esperan una vida diferente.

Reseña de la Película

El director y productor Julián S. González hace recordar con este trabajo los inicios del cine silente mexicano, los tiempos de los hombres orquesta que por su propia cuenta se encargan en su totalidad del proceso de producción cinematográfica, desde el guión económico y humano del rodaje. Después de todo, siguen siendo los años treinta tiempo de experimentación. La trama se basa en hechos reales acontecidos en algún momento en la historia del Estado de Sinaloa en el siglo XIX.

A la mitad de este decenio (1930-1940), los directores mexicanos siguen marchando en la peregrinación frenética de la búsqueda de la identidad fílmica. Por lo mismo es común desmadejar la peripecia de manera confusa y por caminos poco convencionales. Un hombre bonachón y honrado anda alegremente por la vida y un día parece haber caído de la gracia de Dios, gira drásticamente 180° su suerte mediante una injusticia, ésta lo llevará a ser eco de *Robin Hood* a la fuerza. Es el caso de *Heraclio Bernal* (Antonio R. Frausto). Julián S. González nos pinta a un hombre no interesado en cometer actos de vileza a manera de catarsis como las tropas villistas y

zapatistas durante la Revolución. Nuevamente, la moral está presente en los argumentos cinematográficos, porque *él* roba por azares de la vida, no por gusto; su nueva condición social (trabajador humilde) no es pretexto para olvidar los principios morales inculcados a todos bien nacido. Contraste brutal entre el protagonista y los caudillos ya citados. En esta propuesta, tampoco se margina el prototipo de la clásica mujer abnegada, encarnada por *Lupita* (Amparo Arozamena), noche tras noche no deja de implorar a la virgen de Guadalupe la liberación de su amando.

Lupita pacientemente tal y como dictan las consejas de las abuelas, se sienta a esperar la justicia divina con rosario en mano (para gusto de los conservadores), desea ver pronto a su amado. Resulta ser una digna prometida, porque nunca lo abandonará; salvo cuando parece estar muerto *El Rayo* y de hecho, al final, gustosa acepta marcharse con *él* en busca de una nueva oportunidad en otro lugar donde no son conocidos por nadie. En este contexto guadalupano no se puede dejar de contar con la madre del *mártir*, cuyo estado de salud va en picada desde el momento mismo del encarcelamiento de su hijo. *Ella* se consumirá hasta parar en la tumba, como dando a entender que sin pago de tributo a Dios, el tránsito por la vida no es tal. Esta defunción marcará el futuro del presidiario, si ya tenía coraje por estar encerrado injustamente, cuanto más después de perder a su madre.

La construcción del personaje de *Heraclio Bernal* hecha por el director queda enmarcada dentro de los incipientes cánones del cine mexicano. Toda una paradoja, pues si bien se carece de personalidad fílmica bien definida, ya hay unos cuantos precarios moldes temáticos bien establecidos, por no decir ingredientes imprescindibles en prácticamente todas las tramas, tal y como lo reflejan *El Rayo*, su *madre* y la *novia*. Haber elegido a Antonio R. Frausto como protagonista resulta un acierto. Actor muy activo en los primeros años sonoros del cine azteca. Luego vendrá a menos en el segundo lustro de la década hasta perderse en el tiempo.

Bajita la mano, el director parece ver con agrado los ideales campiranos del gobierno en turno por la visión agrarista planteada. No venía al caso hacer un tratado de injusticia en el porfiriato o un tratado sociológico de la estratificación social dentro de una hacienda. Sin embargo, la da a entender de una manera muy sutil. Resulta curioso ofrecer una hacienda en Sinaloa con características comunes a las de Zacatecas y el Bajío, es decir, los patrones controlaban la cosecha de granos básicos, cría de ganado bovino y administraban minas. Planteamiento interesante si se toma en cuenta el hecho de haberse rodado en 1935, un año antes de darse a conocer la Ley de la Reforma Agraria; sin embargo, es un buen antecedente para entender el entorno previo a lo que será el estallido social de noviembre de 1910 al tomar como pretexto a un bandolero bueno; quien roba a los ricos y repartir el dinero logrado entre los pobres debido a azares de la vida, los cuales

lo han llevado a esa condición temporal. Es agradecer el hecho de no pintarlo como un santo laico al dotarlo con un grado creíble de mortalidad, en especial cuando descarga su furia para matar al anciano alcaide con un furibundo enjambre de abejas.³⁹ Quizá en estos claroscuros de la película se encuentran los momentos más brillantes en el accionar del protagonista y la insinuada postura agrarista del director. En 1935 se experimenta la apoteosis del cardenismo, ya se ha sacudido la sombra del Jefe Máximo, por eso Julián S. Gonzáles, nos recuerda dónde y cómo nació en realidad el conflicto agrario. Nos refresca también a casi un siglo de distancia, una penosa realidad nacional, la justicia es de quien la compra, no de quien la merece, tal vez por eso los emisarios de Calles o de Obregón lo asesinaron.

El motivo que lleva al protagonista a ser prófugo de la justicia en el siglo XIX sigue siendo válido incluso hoy en día, desgraciadamente en la vida real no siempre habrá finales rosas en muchos pueblos sojuzgados por tiranos locales. Otro contraste de la película; por un lado, *Heraclio* tiene unos modales negados a Villa y Zapata juntos; pero al tiempo, justifica su accionar por ser sólo el camino de la ilegalidad una alternativa a la injusticia. Así funcionará la disidencia del régimen porfirista y priísta. No puede negarse el hecho de haber en la película algo de inspiración en los seriales del *western* estadounidenses y a su vez esta producción pudo ser determinante para la trilogía de Raúl de Anda, *El Charro Negro*; por su similitud, con la novedad de tener de un charro enmascarado como figura principal en esta última, toda una variante para el género de charros, los cuales siempre dan la cara desde los días de los primeros ensayos sonoros. También de corte similar es *El Zorro de Jalisco*, 1940 (José Benavides Jr.).

Desafortunadamente ambas películas si denuncian a los intocables potentados locales, pero ni por error tratan de entrar en el contexto del cardenismo, al contrario, dan la impresión de quedar al margen de la disputa izquierda-extrema derecha y hacen bien en ello. Esta evasiva es más evidente en: *Hasta que llovió en Sayula /Suerte te dé Dios*, 1940 (Miguel Contreras Torres) y *Rancho Alegre*, 1940 (Rolando Aguilar), entre otras; es decir, el impacto de la Reforma Agraria en el cine mexicano de 1934 a 1940 es este: la provincia es tomada para exaltar virtudes morales míticas negadas a las metrópolis; los grandes conflictos nacen por líos de faldas o triángulos amorosos en lugar de ser por disputas de la tenencia de la tierra. La ley está sujeta a intereses de la clase alta. Así, reitero, la Revolución de 1910 queda como un suceso fuera de lugar. Copia burda a los motivos por los cuales el despotismo ilustrado europeo se justificaba para mantener la monarquía a capa y espada.

³⁹ *Una década en retrospectiva*, [video], México, Dirección de Televisión Educativa y Cultural "Dirección: Alejandro Pelayo, (Los que hicieron nuestro cine).

Otro punto interesante de la película es ver transcurrir la trama en Sinaloa, estado vecino a Sonora, de donde saldrán: Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta, hombres fundamentales del grupo Sonora. También zona geografía de la clase media rural norteña sin entrada en el porfiriato, pese a contar el lugar con fértiles tierras. Es decir, las condiciones de vida de hacendados y peones son totalmente distintas en comparación al Bajío y Sur del país. Por eso, durante la Guerra Civil de 1910, sitio donde casi no habrá peones reclamando tierras para cultivar, sino pequeños propietarios agrícolas tratando de prosperar. *Heraclio Bernal* no es un peón acasillado que encabeza un motín contra el tirano caporal, pero si emprende una guerra contra el dueño de una mina y su hijo, por los cuales padece injustamente encarcelado cuatro años, pues es un humilde cajero de la empresa minera de éstos; y uno de ellos es el verdadero ladrón. A quien mata *Heraclio*, haciéndose justicia por cuenta propia; no tiene otro recurso legal.

No se puede calificar de realización reaccionaria u oficial. La escena donde el grupo de hacendados se organizan para acabar con el hombre que los trae en jaque, no dista mucho de la realidad. O cuando *éste* manda regalos a sus excompañeros de prisión. Para rematar, por orgullo se hace pasar por un capitán de la guardia rural y ahora si robar la caja fuerte de la minería donde fue cajero. La hermandad reinante en este grupo de forajidos de un régimen negado a impartir justicia equitativa es de llamar la atención. Pero debe agradecerse al director no ser este trabajo un antecedente a *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes) al contextualizar su trama fuera de Jalisco; ni saturar su largometraje con canciones vernáculas. Da una idea del germen de injusticia el cual dará pie a la revuelta civil de Francisco I. Madero.

En pocas palabras, no se bosqueja con esta película la Revolución maderista; pero la injusticia padecida por *Heraclio Bernal*, pinta a la guerra civil como inevitable dado el extremo poder de los caciques, son de facto la verdadera autoridad. De hecho, la banda del protagonista es conformada por personas como *él*.

4.4 Allá en el Rancho Grande

La presente investigación no puede estar completa sin la inclusión de *Allá en el Rancho Grande*. La película ejemplifica como ninguna otra, la voz de los opositores al reparto agrario cardenista. Es también la producción que marcará para siempre el devenir del cine mexicano sonoro al abrirle las puertas de una precaria industrialización, concreción de un añejo sueño de todos los involucrados en el medio fílmico local. Es verdad, varios de los elementos aquí manejados ya se venían cocinando con anterioridad; pero sin el toque magistral de Fernando de Fuentes; quien ofrece un falso bucolismo por sistema hacendario⁴⁰ casi perfecto; jamás existente, en fin, entre 1934 y 1940; no habrá otra cinta tan reaccionaria ni de mayor impacto como ésta, en la cual ni de chiste se comenta la Revolución. Abierta condenación a los resultados de la guerra civil de 1910, y del cardenismo en particular. Realización base del presente trabajo.

Ficha técnica:

Año: 1936; **Realizador:** Fernando de Fuentes, **Producción:** Alfonso Rivas Bustamante, Fernando de Fuentes, Antonio Díaz Lombardo; **Guión:** Fernando de Fuentes, Antonio Guzmán Aguilera Guz Águila s/argumento de Antonio Guzmán Aguilera Guz Águila, Luz Guzmán de Arellano; **Fotografía:** Gabriel Figueroa; **Música:** Lorenzo Barcelata. Canciones: Lorenzo Barcelata, José López Alavés, anónimo (Allá en el rancho Grande); **Edición:** Fernando de Fuentes. **Intérpretes:** *José Francisco Ruelas* (Tito Guízar), *Felipe* (René Cardona), *Cruz* (Esther Fernández), *Martín* (Lorenzo Barcelata), *Ángela* (Emma Roldán), *Florentino* (Carlos López Chaflán), *Eulalia* (Margarita Cortés), *Marcelina* (Dolores Camarillo Fraustita), *don Rosendo* (Manuel Noriega), *don Venancio* (Hernán Vera), *Nabor Peña* (Alfonso Sánchez Tello), *don Nicho* (David Valle González), *Emeterio* (Carlos L. Cabello), Armando Alemán, *niño José Francisco* (Gaspar Núñez), *niña Cruz* (Lucha María Ávila), *Pete el gringo* (Clifford Carr), *Médico* (Paco Martínez), *Gabino* (Juan García), Jesús Melgarejo, Trío Murciélagos, Trío Tariacuri, Emilio *Indio* Fernández, Olga Falcón y Max Langler; **Estudios:** México Films. **Duración:** 100 minutos.

⁴⁰ Desde luego que el campo mexicano nunca fue un Edén, pero las películas de este género por razones obvias omitieron este detalle (la Revolución) en sus tramas. *García Riera, Emilio*, "Historia documental del cine mexicano," Volumen 1, México, Editorial Era, 1982, p. 133.

Sinopsis:

Con una escena muy triste se pone en marcha la trama. Muere la mamá de *José Francisco* (Armando Alemán) y de *Eulalia*. Por eso su madrina *Ángela* (Emma Roldán) se hará cargo de ellos y también de *Cruz* (Lucha María Ávila), una pequeña recogida por la difunta; a quien la nueva tutora no ve con buenos ojos; es una boca más a alimentar. A *ella* se le encomendarán las labores más pesadas del aseo del hogar. *Ángela* de regreso a Rancho Grande presenta a los pequeños con el patrón. Luego, luego, *José Francisco* entabla amistad con el hijo del hacendado, *Felipe* (Gaspar Núñez), ambos son casi de la misma edad.

Después de conocerse los infantes; jugando, jugando se instalan en el despacho de la hacienda, ¿qué hacen? Ni más ni menos una parodia de los roles a desempeñar en el futuro ya en calidad de adultos. Uno será desde luego el patrón y el otro el caporal. El director usa esta acción para llevarnos tiempo después, justo cuando el juego se ha hecho realidad: *Felipe* (René Cardona), nombra a *José Francisco* (Tito Guízar), el caporal de Rancho Grande. El flamante encargado corre a contarle la noticia a *Cruz* (Esther Fernández), a quien pretende desde niño. Pero *Martín* (Lorenzo Barcelata), el candidato natural a dicho puesto, por ser oriundo del lugar, también la corteja y se molesta con la sorprendente noticia, dada a viva voz por el favorecido. Su rostro muestra realmente su sentir en lo más profundo de su ser: ¡Un fuereño, es el caporal, esto no es justo, yo nací aquí, por derecho natural ese cargo era para mí! De aquí en adelante la enemistad entre ambos será creciente, tirante y crucial para el desenlace de la trama.

José Francisco en un arrebato de furor, habla de boda con su compañera de infancia, siempre y cuando gane la carrera de caballos en contra del mejor jinete de Rancho Chico. En eso viene el nudo a la historia, el *Patrón* se da cuenta de la belleza de *Cruz* y *Ángela* logra captar la lujuria en los ojos de *él* y se *la* alquila por \$100 pesos para financiar una fiesta con la cual pretende comprometer a *Eulalia* (Margarita Cortés) con *Nabor* (Adolfo Sánchez Tello), el mayordomo de otra hacienda. *Felipe* para arreglar su asunto en lo obscurito pide se retiren los veladores, no desea enterar a nadie de sus negras pretensiones. Pero, *Emeterio* y *Gabino*, los guardias en turno, desean saber quien es la dama elegida del patrón, desobedecen la orden, escondidos presencian todo. Esto ocurre la noche antes de la carrera. Sin embargo, al percatarse *él* del hecho de tener en sus manos a la *novia* de su mejor amigo, no *la* toma y personalmente *la* lleva a su casa.

El joven caporal, *José Francisco* regresa triunfal y, como todo buen hombre de hacienda, festeja la victoria en la cantina, donde se encuentran los demás hombres de Rancho Grande. Éstos

hablan de la supuesta aventura amorosa del *Patrón* y *Curz*. El joven aprovecha la ocasión para anunciar su matrimonio con *la* implicada en el escándalo, para sorpresa de los oyentes. En duelo de coplas, por poco *Martín* y *José Francisco* se dan de golpes, los ánimos se calientan por las indirectas mutuas lanzadas mientras cantan; pues nunca han simpatizado. El primero, suelta la sopa y enojado *el caporal* decide batirse, pistola en mano con *Felipe*. Pero pese al difícil momento, con la sabia y oportuna intervención del *patrón*, se aclara todo; la película termina con cuádruple boda: *Cruz* y *José Francisco*; *Eulalia* y *Nabor*; *Felipe* y *Margarita* y, finalmente, *Ángela* con *Florentino*, el borracho del lugar se ha arregla con Dios, se casa por la iglesia; había estado viviendo arrejuntado.

Reseña de la Película

Allá en el Rancho Grande, 1936 (Fernando de Fuentes).⁴¹ Cita obligada a la hora de abordar el cine campirano mexicano en general de los años treinta. Esta producción se convertirá en la punta de lanza de una precaria industria fílmica nacional, cinta consagrada de la comedia ranchera, el gran género cinematográfico mexicano de exportación a todo el mundo.⁴² Será la primera en generar ganancias importantes como nunca antes. Añoranza extremadamente bucólica, por no decir lacrimógena y melancolía de un imaginario paraíso perdido e idílico del México supuestamente destruido durante la pesadilla revolucionaria. Presunta provincia en la cual hubieran querido vivir buena parte de los realizadores mexicanos (los conservadores). Su mito gira en torno a la unidad productiva económica y social llamada hacienda. Ni más ni menos que el centro productivo y social del país desde los tiempos de la Colonia hasta el porfiriato. Equivalente a los feudos medievales europeos, esto conforme a gran cantidad de estudios, los cuales hablan de un feudalismo latinoamericano durante el dominio español, el Bajío, bien puede ser un claro ejemplo de ello.⁴³

La hacienda es el orden social que la corrupta “modernidad revolucionaria” quiere destruir, según las huestes reaccionarias. Para rematar está Lázaro Cárdenas y sus ideas socializantes, desea fraccionarla para otorgar parcelas a los peones y conformar ejidos. Por eso esta cinta está íntimamente ligada con el tema de la presente investigación, por ser un ataque frontal a la política agraria del presidente michoacano, al ofrecer una apología de la vieja tenencia de la tierra en una

⁴¹ *Allá en el Rancho Grande* [videlo], México, Unidad de Televisión educativa y Cultural. Dirección: Alejandro Galindo; Guión: Consuelo Garrido; Fotografía: Arturo de la Rosa, 1984, (Los que hicieron nuestro cine).

⁴² El director Raphael J. Sevilla apoya las películas “ambiente en el Bajío,” el Estado para apoyar a la precaria industria fílmica debe exonerar por cinco años el pago del impuesto predial e impuesto sobre la renta a los que construyan estudios cinematográficos, según él, hace falta instrumentos técnicos y elementos artísticos para consolidar la industria, finalmente aplaude la creación del Banco Refaccionario para los industriales del cine. *Excelsior*, 31 de diciembre de 1938, p. 9.

⁴³ Memoria, *Simposio internacional morfología social de la hacienda en México Siglos XVI-XIX*.

historia de extraordinaria forma y en menor medida el contenido; bajo su óptica, con su iniciativa se comete un atentado contra la memoria histórica del país,⁴⁴ los usos y costumbres implantados por los “españoles,” los redentores de los salvajes y paganos indios americanos, pues introdujeron el catolicismo en América de la mano de la Santa Madre Iglesia, la regidora de la vida espiritual y social del imperio colonial español en por más de 300 años.

Sin embargo, el tema de la legislación agraria no es una novedad cardenista, ésta ya venía gestándose desde antes: Francisco I. Madero cuando crea la Comisión Nacional Agraria; luego vendría la Ley Agraria del 6 de enero de 1915, de Carranza; Villa también hizo algo al respecto; Zapata igual con su Plan de Ayala; pero en especial, ahí está el Artículo 27 constitucional de 1917,⁴⁵ letra muerta en los hechos; de la misma manera en 1920 Adolfo de la Huerta en su interinato decreta la Ley de Tierras Ociosas. En 1927, se redacta la Ley de Ejidos; más tarde se publica la Ley de Dotaciones y Restituciones; se elabora el Plan de Texcoco de Andrés Molina Enríquez y, en 1937 viene el decreto del Código Agrario. Sin embargo, en el cardenismo al aplicarse las medidas más ambiciosas de reparto agrario del México posrevolucionario, marcarán una tajante diferencia con los gobiernos antecesores y posteriores a él. El 6 de octubre de 1936, año del rodaje de *Allá en el Rancho Grande*, se publica el acuerdo presidencial sobre el problema agrario en la comarca lagunera y Durango; el cual marca el inicio del fraccionamiento de latifundios. Para rematar, al año siguiente, 1937 se dará a conocer el Código Agrario de los Estados Unidos Mexicanos.

En la comedia ranchera en general, llama la atención el lugar ocupado por la cantina como el centro socializador masculino por excelencia. Ahí se aprende y se ejerce la virilidad al calor del aguardiente, el tequila y el pulque, sin dejar de lado las coplas de la guitarra. A ella ingresan los peones cansados después de una ardua jornada de trabajo para distraerse. En su interior, todo es cantar y tomar y jugar baraja española. Tampoco puede olvidarse a los machos; no sueltan las pistolas ni al dormir, siempre tienen la sangre muy calentita para agarrarse a trompadas con cualquiera.

Adentrándome en el contexto sociopolítico del momento (1936), dos de las prioridades cardenistas son: “modernizar e industrializar” al país. Estas posturas igualmente las ataca la reacción, dirigen las baterías al epicentro mismo de los propósitos gubernamentales. Me refiero a la ciudad de México, en la cual supuestamente no tienen cabida los honestos e ingenuos provincianos; son explotados y extorsionados por los chilangos; al retomar lo ya apreciado con anterioridad en: *En la hacienda, 1921; La Parcela*, ambas de Ernesto Volrath y *El Caporal, 1921* (Miguel Contreras

⁴⁴ Mora J., Carl, *op. cit.*, pp. 45-47.

⁴⁵ Gilly, Adolfo, *La Revolución interrumpida. México*, Editorial El Caballito, 1985; pp. 49-53, 85.

Torres). Esta última película es curiosa, no hay queja contra los ciudadanos, pero se defiende a ultranza la vida campirana.

En consecuencia, el ejido⁴⁶ es el centro de la política agraria del gobierno. Irremediable dicotomía, la reacción no está dispuesta a ceder centímetro alguno de su postura, ni en sus posesiones; queda perfectamente reflejada su actitud en la idea fundamental de la película. ¿Reparto agrario, cuál explotación? Los hacendados nos pasamos de buena gente con nuestros peones, nos llevamos de maravilla, realmente somos muy felices, nos quieren imponer ideas comunistas importadas de Rusia. Con este sólo montaje, la Revolución no tiene razón de ser. Es decir, está por demás desarmar una añeja unidad de producción como la hacienda sólo por caprichos gubernamentales, pues ha funcionado bastante bien desde siglos atrás.⁴⁷

Irónicamente, además de la resaca porfiriana, otros de los enemigos de Cárdenas son una camarilla de generales revolucionarios, ricos gracias a la guerra civil. Su nueva posición económica los vuelve tan reaccionarios como a quienes combatieron en el pasado, e incluso, aparentemente se hacen productores de algunas películas rancheras. Sí a esto se agrega la visión pequeña burguesa de casi todos los directores de la incipiente etapa sonora del cine mexicano; tenemos un cuadro completo de conservadurismo. Reitero, todos ellos se criaron con la resaca del positivismo y de la herencia colonial. En consecuencia, la ideología decimonónica se refleja en sus trabajos. Por esta razón, en momentos la película parece transcurrir a mediados del siglo XIX y no a principios del siglo XX. No hay muchos elementos típicos de la modernidad de la nueva centuria como: el teléfono, el automóvil; no existen los periódicos o la radio. Para bien o para mal nunca se hace mención del presidente en turno. Se fuerza así un estado casi inmaculado y atemporal en la plástica concepción de la provincia mexicana del realizador.

Esta es una de las grandes paradojas de la cinta. Fernando de Fuentes se formó en un entorno muy conservador,⁴⁸ quizá por ello introduce estos elementos. Es decir, se basa en su memoria familiar para ofrecer una escenografía y configuración de personajes en un ambiente reaccionario.

⁴⁶ “Si la población rural tuviese, como excepcionalmente tienen todavía algunos pueblos, lagunas que explotar por medio de la pesca, de la caza, aunque fuese bajo la vigilancia de las autoridades, donde hacer tejamanil, labrar tabla u otras piezas de madera; donde hacer leña; donde emplear, en fin sus actividades, el problema de su alimentación podría resolverse sobre una base de su libertad. Si la población rural, tuviese tierra donde sembrar libremente, aunque no fuese más que un cuartillo de maíz al año, podría buscar el complemento de su salario fuera de la hacienda; podría dedicarse a trabajar como jornalero no acasillado, el tiempo que lo necesitara la hacienda, por un salario más equitativo, y el resto del año ampliaría sus energías por su propia cuenta para lo cual le proporcionaría oportunidad el ejido. Mientras no sea posible crear un sistema de explotación agrícola en pequeño, que sustituya a las grandes explotaciones de los latifundios, el problema agrario debe resolverse por la explotación de los ejidos, como medio de complementar el salario del jornalero”. Luis Cabrera, Cámara de Diputados, 3 de diciembre de 1912. Citado en Molina, Enríquez, Andrés; *op. cit.*, p. 461.

⁴⁷ Garrido, Luis Javier, *El partido de la revolución institucionalizada, Medio siglo de poder político* en “México, La formación del nuevo Estado, 1928-1945,” México, Siglo XXI Editores, 1984 pp. 225-227.

⁴⁸ De Luna, Andrés; *Ibidem*, pp. 232-233.

Pero, por otro lado, justamente por su entorno represor, opta por ser liberal en casi toda su trayectoria fílmica y, sin embargo, en ésta cinta, triunfan los valores imperantes en un México parroquial, fanático e ignorante. El mexicano promedio de esos años tiene una concepción muy limitada de la vida: su nacimiento se prueba con la fe de bautismo, no con el acta de nacimiento; en la pared de su casa está la foto de su primera comunión; si es mujer, la de los 15 años y luego seguía la de la boda. El director ¿Se resigna, entiende no poder ir contracorriente en ése espacio/tiempo de nuestra sociedad? Tal y como queda demostrado en esta propuesta de mucho fondo; pero sin contenido. La cual es contraria en temática a sus anteriores trabajos.

Nos vende una mentira muy bien envuelta con su reconstrucción de una supuesta real “hacienda porfiriana.” Cuando cualquier historiador de la Revolución honesto encontrará en la opresión de los peones en ranchos y haciendas el gran germen detonante de la revuelta de 1910. Otorgándole la sombra de la duda a los realizadores conservadores mexicanos; buena parte de los terratenientes decimonónicos son sorprendidos por la “modernidad;” al alba del siglo XX se niegan a vivir en otro país totalmente distinto en el que crecieron ellos y sus abuelos, el cual había permaneció estático por siglos (oscurantismo a la mexicana). Pero la incipiente centuria comenzará a cambiar esta vieja estructura.⁴⁹

Se debe reconocer al director la capacidad para inventar una envidiable y mítica vida campirana. Esto hace creíble a *Rancho Grande*. E incluso, los mismos escritos socialistas, en especial *El Capital*, Engels y Marx se quedan cortos con su descripción de la utópica comunidad primitiva en el comienzo de los tiempos de la humanidad. Comparada con la armoniosa vida cotidiana al interior del rancho en cuestión. Todo es color de rosa.⁵⁰ No existen problemas de ningún tipo. El pelo en la sopa siempre vendrá cuando entran las cuestiones amorosas en escena.

Sin embargo, por momentos quedarán perfectamente delimitados los roles sociales de clase de los dos protagonistas masculinos: *Felipe* y *José Francisco*. El segundo siempre será caporal; *Felipe* nunca dejará de ser hacendado. El patrón cinematográfico es un híbrido mutante entre señor feudal y caudillo. Ni la madre Teresa es tan compasiva como él e igualmente, es más sabio que el mismísimo Salomón, sin olvidar tampoco su porte. Todas las virtudes humanas reunidas en un sólo personaje. Bien podría ser el típico santo de devoción de las abuelas: usa botas vaqueras, traje de charro y sombrero; siempre tiene la palabra adecuada y sabe tratar a sus empleados como merecen, sin embargo; como son de carne y hueso, no pueden escaparse de un baño de naturaleza

⁴⁹ Aviña, Rafael, *Tierra Brava, El campo visto por el cine mexicano*, México, IMCINE/CONASUPO, 1999; pp. 3-4.

⁵⁰ Sobre decir que el centro del país, en especial el Bajío, se caracterizó por este tipo de propiedades y por la alta concentración de población criolla y española desde el inicio de la Colonia.

humana, en especial, de los apetitos sexuales de la carne, acciones justificadas en casi todas las películas del género por el puro hecho de ser “patrones españoles o amos criollos.”

Como el derecho de pernada sobre las prometidas de sus humildes jornaleros. Tal como sucede la noche antes de la carrera de caballos. Este es uno de los hilos por los cuales se tensa la amistad de *Felipe* y *José Francisco*. ¿Es virgen *Crucita*? Pero sólo se trata de un percance simple, no puede dañar completamente la reputación de *Felipe*. La figura del hacendado crece al reconoce su error: *Al fin y al cabo soy hombre como cualquier otro*. En su forma de afrontar la situación difícil, vuelve a poner a cada quién en su lugar. El joven caporal casi pide perdón a su patrón por hacerle semejante reclamo y, para olvidar el incidente trata de regresar a Rancho chico: *de donde nunca debimos haber salido*. Pero su amada *Cruz* lo convence de quedarse en el rancho adoptivo.

Es curioso, al propósito de esta figura, el planteamiento del Gabriel Soria, cuatro años más tarde en *Mala yerba*. *Chuy* (Pedro Armendáriz) un humilde peón, corteja a *Marcela* (Lupita Gallardo), pues el novio oficial se encuentra trabajando en California, no se sabe nada de él; en eso, proveniente de la ciudad de México regresa a su hacienda de Baja California Norte, *Julián* (René Cardona); quien mientras camina, ve a las mujeres bañándose, le atrae la joven en cuestión, con engaños, ella es llevada a un cuarto, donde la viola; los demás peones y mujeres piensan que se entregó voluntariamente al pedante amo por los animales recibidos a cambio del placer sexual. Peor aún cuando el perverso hacendado la sigue acosando; por eso *Chuy* golpea al patrón, y éste en venganza lo mata; mientras testifica, aparece *Gertrudis* (Arturo de Córdova), el novio de la mujer ultrajada. *Tico* (Miguel Montemayor) un loco, atestiguo todo, pero nadie le cree.

Julián se siente incómodo con la presencia de *Gertrudis*, lo cual no impide seguir hostigando a *Marcela*, la presiona con chantajes, el principal, su posición social, contrasta con la de su modesto novio; en segundo lugar, en todo momento deja en claro su arrogante poder como hacendado, casi, casi considera como derecho divino, hacer lo que se le pegue en gana con todo lo que hay en su propiedad, así sean cosas, animales o personas: *Me obligas a pedirte limosna de lo que por derecho es mío*.

Un dialogo tan crudo como éste en pleno ocaso del cardenismo, resulta interesante, Gabriel Soria, quien ganó una beca para irse a California por ser el mejor vendedor de suscripciones del periódico *Excélsior*, donde estudió y se apasionó del cine; así inicia su carrera de realizador. Sorprende pues fuera del cine oficial, en su trabajo pinta a un hacendado de carne y hueso, es decir, muy real. Pocas veces como en esta ocasión el espectador tendrá la alternativa de ver una comedia ranchera libre de paternalismos, y demás cursilerías pseudobucólicas. *Julián* es un tirano,

desalmado y prepotente patrón que dispone de las campesinas de su propiedad a voluntad; lo único malo es ver cómo el director comparte parte de la visión deformada de los capitalinos del resto de las películas de este género, al dar a entender que el joven hacendado se maleó por su estancia en México. También para limpiar el honor de los hacendados, este repugnante personaje recibe un adelanto de la justicia divina, al ser asesinado por el loco de *Tico*, cuando pretendía volver a abusar de *Marcela*, ante la negativa de ésta en convertirse su mujer. Para variar, *ella* y *Gertrudis*, pese a todo se casarán, pero comienzan su vida juntos en California.

Insisto, el encanto de la producción de Fernando de Fuentes es su atemporalidad, e indefinición en el espacio/tiempo. Al analizar detenidamente su película se da por sentada la trama en Michoacán. Pero su rodaje fue en locaciones en la hacienda de El Rosario, cercana al entonces pueblo de Tlalnepantla, región no muy lejana al Distrito Federal.

Otro factor importante de la irreal vida hacendaria son las barreras sociales pueden borrarse algunas veces. Por más humilde peón que sea, mediante los casamientos gracias a la buena fe de los hacendados para acceder a una clase social superior. Incluso en varias películas posteriores se presentará la fórmula invertida de *La Cenicienta*; es decir, el humilde caporal se casa con la hija del hacendado; *Adiós Nicanor*, 1937 (Rafael E. Portas), por citar un ejemplo). Otra variante es la planteada en el modelo original, compuesto por un par de comunes y corrientes enamorados de la misma clase social; los cuales alcanzan la felicidad luego de vencer mil obstáculos.⁵¹ Por cierto, no puedo dejar de lado una gran influencia en la comedia ranchera, el *western* estadounidense, el cual se fraguó desde los primeros días del cine silente. *José Francisco* es una réplica del típico *cowboy* sureño estadounidense.

Los triángulos amorosos son un sello característico del cine mexicano de esta década sin importar el género en cuestión; normalmente son la sal y la pimienta. Aquí casi siempre el argumento da un espectacular vuelco de 180° al aparecer en escena un tercero en discordia. Las menos veces no se concretarán los deseos nupciales iniciales; uno de los dos enamorados quedará frustrado, mirará a lo lejos cómo sus otrora pareja terminará en brazos de otra persona. Su único consuelo será empinarse de un solo trago una botella de tequila por despecho; otros optarán por la muerte o el destierro voluntario del pueblo para curar la herida de amor, si no se carga con la afrenta para

⁵¹ El nacionalismo en el cine mexicano era muy curioso, ilusorio, de escenografía. El cine de Fernando de Fuentes sé plantea la “realidad mexicana de los años treinta.” Lo cual es mentira, pero pese a ello, logra reconocimiento con *Allá en el Rancho Grande*. En dicho tiempo, el país era enteramente rural, por lo que este aspecto era digno de ser tomado en cuenta al filmar esta propuesta. Vale la pena aclarar que el nacionalismo no es una posesión enteramente unitaria. El desarrollo del cine no puede concebirse sin la invención de la radio; tiempo de la consolidación del Estado Mexicano. Las rupturas no se dan solas sino se van presentando situaciones verosímiles. El cine no es una diversión masiva, sino además es educación masiva, de ahí su importancia. *Alberto Hajar*, entrevista realizada por Blancas, Lara, Gaspar, junio de 1992.

toda la vida. Irónicamente los amores contrariados son el tema de buena parte de las letras de las canciones rancheras. Casi siempre, las películas parten con un par de enamorados que pasean y cantan. Se puede presuponer cuestión de tiempo para la consumación de su amor con la boda por la iglesia, sin embargo, el diablo mete su cola y no se puede predecir el final de la historia.

Así, tenemos al humilde huérfano *José Francisco* (Tito Guízar), haciéndose caporal por la amistad con *Felipe*. Todo porque desde el primer día de su llegada a Rancho Grande entabla amistad con el hijo del patrón, relación fundamental en el devenir de la historia, por un momento, no hay diferencia de clase de uno y otro. Dicho sea de paso, el protagonista en la comedia ranchera normalmente será el caporal, ha logrado el puesto gracias al sudor de su frente por su condición humilde. A veces peleará para mantener a su paloma en el nido; otras más se encargará de limpiar su honor por una jugarreta del destino; también en ocasiones luchará a muerte con el mismísimo “amo” por el honor de su prometida ¿pues no que son casi santos? Pero, normalmente se aclaran las cosas para brindarnos un final feliz y no romper el molde⁵² de universo perfecto planteado en este género.

Si de clases sociales se trata, en los treintas se pone de moda la palabra “comunismo” y el gobierno abusa de este término. Sirve de pretexto a un alcohólico como *florentino*, alérgico al trabajo que se declara justamente tal: *Trabajar, esa palabra es muy fea, yo soy comunista*. Nueva posdata reaccionaria de parte de la producción al general Cárdenas y a los agremiados rojos que lo acompañan: “Todos los parásitos flojos son rojillos, suelen armar grilla para no laborar.”Pues supuestamente en cada una de las acciones del Estado se está instaurando dicha ideología en México.⁵³

Esther Fernández hace el personaje de *Crucita*, la protagonista de la cinta, *ella* es una mujer buena, subordinada al hombre o sumisa, abnegada, trabajadora y bonita ¿algún parecido con *La Cenicienta*? Perfil de la mujer latina decimonónica recomendado por los curas; plenitud de las virtudes femeninas ideales desde siempre; prototipo impuesto por la moral pública, vigente hasta hace poco en buena parte del país. Este personaje entre todos, posiblemente sea el más verosímil. Nadie duda ciertamente del extremo sometimiento femenino; en los treintas son contadas las adolescentes que sueñan con ser profesionistas. El *statu quo* las marca para convertirse en máquinas productoras de todos los hijos posibles casi después de la primera regla, sin omitir

⁵² Blanco, Ayala Jorge, *op. cit.*, 1993; pp. 54–56.

⁵³ La dicotomía nazismo-comunismo, era irreconciliable en la sociedad mexicana. Una de las grandes jugadas maestras de la reacción fue conformarse a lo que quedaba del polvoriento partido conservador y aliarse a los nuevos pequeños propietarios inconformes con el entorno sociopolítico posrevolucionario; así nacieron: el Frente Constitucional Democrático y el Partido Revolucionario Anticomunista. Por algo los últimos dos años del régimen cardenista fueron una constante toma y daca con la reacción. Jan Bazant, *Cinco haciendas mexicanas*, México, 1942, p. 42.

también la típica idea de ser eficientes amas de casa; independientemente de rezar, coser y cocinar o no son dignas amas de casa ¡ah! Pero para ello falta un ingrediente adicional no excluido en casi todas las cintas de la década, su gran fervor guadalupano, en sus rezos con todas las lágrimas del mundo siempre encuentra consuelo en la adversidad.

A propósito de estilizaciones y deformaciones, el célebre jarabe tapatío bailado por Emilio Indio Fernández en la secuencia de la pelea de gallos en el palenque fue inventado antes de 1920, al hacerse una amalgama de las diversas expresiones poético-musicales nacionales vigentes, una adaptación de la vestimenta colonial y diversas coreografías populares. Idea del director musical de zapadores, Miguel Ríos Toledano. Recordemos, en 1918 viene a México la bailarina de ballet Anna Pavlova. En su repertorio incluye un ballet mexicano con coreografía de Adolfo Best Maugard pintor, y posterior director de *La Mancha de Sangre*, 1936. Manuel Castro Padilla compone la música. Luego al frente de la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos, incluye este “Jarabe mexicano” dentro de su proyecto cultural, lo eleva a carácter oficial, pasa a ser uno de los principales atractivos de los festejos del Centenario de la consumación de la Independencia en 1921.⁵⁴

Un dato adicional es el siguiente: desde los años veinte, cuando empieza a bosquejarse el género de la comedia ranchera, en el cual quedará prohibido el final crudo o trágico. Casi siempre, uno a uno, todos los conflictos se deben resolver amen de un final feliz; las coplas, luchas de gallos y carreras de caballos son un pretexto para darle entrada en escena a la parafernalia evocación de Jalisco vía el mariachi; folclore regional⁵⁵ elevado a nacional.

Paradojas de la vida, *Allá en el Rancho Grande* es la primera producción mexicana de resonancia mundial. Lo malo, marcó definitivamente tanto a Fernando de Fuentes⁵⁶ como a Tito Guízar, nunca más se podrán sacudirse de ella; con la salvedad del charro cantor, quien vivirá interpretando el tema principal de ésta película el resto de su vida;⁵⁷ el director no repite el éxito ni con una versión posterior con Jorge Negrete como protagonista en 1948. En pocas palabras, todo se conjuga para dar una película única; cuyo modelo cuesta tiempo codificar y reproducir; casi sin evolución posible, salvo en: *Ay Jalisco no te rajes*, 1941 (Joselito Rodríguez) y *Dos tipos de cuidado*, 1952 (Ismael Rodríguez). Pudiera parecer a simple vista muy fácil montar el armazón básico del género para hacer una historia taquillera, la realidad tira por tierra esta premisa.

⁵⁴ Francés, Toor, “El jarabe antiguo y moderno,” *Revista Mexican Folkways*, volumen 6, no. 1, 1930, pp. 33-35.

⁵⁵ *La comedia ranchera*, [video], México, Filmoteca UNAM, 1996.

⁵⁶ Ayala, Blanco Jorge, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁷ Tito Guízar estuvo prácticamente en toda América gracias a esta película. *El Gráfico Vespertino*, 15 de agosto de 1940, p. 12.

Adicionalmente la película resulta ser un fracaso total en su primera corrida. Pero al enterarse los distribuidores y exhibidores de ser un cañonazo en el resto del mundo hispánico, la reestrenan, y como consecuencia recauda \$600,000 pesos en taquilla tan sólo en un mes.⁵⁸ Se estrena en 1936 en un momento en el cual la reacción se empieza a articular como acto reflejo ante la política de masas cardenista. Pero el flamante Estado mexicano posrevolucionario todavía no es lo suficiente fuerte como para enfrentarse ante tan peligrosos enemigo, los conservadores; el gobierno debe obrar con cautela, la guerra cristera estaba bastante fresca como para ser impertinente. Recordemos, el fascismo hitleriano parece la gran panacea de la humanidad, declina a nivel mundial la estrella del comunismo; en consecuencia, México no queda exento del reposicionamiento del totalitarismo de extrema derecha.⁵⁹

El grupo Monterrey no se tocará el corazón en 1938 para arremeter desde ese momento contra el gobierno, esta organización es la principal animadora de la candidatura de Juan Andrew Almazán. Luego se retractará. Los camisas doradas de la Unión Nacional Sinarquista marcharán constantemente por las calles de la ciudad de México; 1938 será el año de la constitución del Partido Revolucionario Anticomunista (PRAC), del Partido Antirreleccionista la Vanguardia Nacionalista Mexicana, Juventudes Nacionalistas y el Partido Nacional de Salvación Pública por citar entre otras a las principales asociaciones de extrema derecha.⁶⁰ El clímax reaccionario continuará en 1939, al cierre del sexenio, cuando el propio cardenismo ha iniciado la retirada de lo hecho en sus primeros años de gestión, la contienda electoral es propicia para ello.

Una muestra de la pichicatería conservadora es el general Almazán, clásico “millonario de la Revolución,” como secretario de Comunicaciones y Obras Públicas otorga los contratos a la constructora de su propiedad, la Anáhuac, sin embargo aún así despotrica contra el sistema que le permitió hacerse de su patrimonio, pagándole de forma ingrata al convertirse en el gran candidato opositor aglutinador de todos los anticardenistas, el 27 de agosto de 1939, concentrará a 200,000 personas en el monumento a la Revolución en el cierre de su campaña. En el acto sentencia la finalización del periodo de las reformas (así era). En septiembre de ese año se fundará el moderado partido derechista Acción Nacional por conducto del exrector de la Universidad, Manuel Gómez Morín.⁶¹ Este es el contexto socio/histórico en el cual se envuelve a la película *Allá en el Rancho Grande*.

⁵⁸ Viñas, Moisés, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ Lázaro Cárdenas, *Entre el pueblo y el poder* [video], *op. cit.*

⁶⁰ Semo, Enrique, “La nueva burguesía (1938-1957), *México un pueblo en la historia*, volumen 5, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989, pp. 65, 67–69.

⁶¹ *El partido de la revolución institucionalizada*, *op. cit.*, pp. 235-236.

La forma en como termina la historia es interesante: parece irremediable la catástrofe, los dos grandes amigos de la infancia, *Felipe* y *José Francisco*, están peleados y apunto de darse de balazos, todo por una mujer; sin embargo, se aclara el mal entendido porque en este universo idílico, no hay lugar para las desgracias. Incluso el comunista de *Florentino* se casa por la iglesia, sacudiéndose el matriarcado de *Ángela*. Tampoco será gratuito casi al final de la película el fondo de la capilla para reiterar el mensaje de la producción: el verdadero poder nacional es la Iglesia Católica, prevalecerá contra viento y marea pese a gobiernos comunistoides como el cardenista.

Este final incluso se repetirá en una cinta de evocación revolucionaria, *La Adelita*, 1937 (Guillermo Hernández Gómez). El hijo de un hacendado, *don Manolo* (Ramón Armengod) le pone el ojo a una criada de la propiedad, *Adelita* (Esther Fernández); pero *ella* es cortejada por *Sabino* (Pedro Armendáriz), el caporal de la propiedad. Una noche este niño malcriado entra en la habitación de la desdichada mujer para ultrajarla; sus gritos de auxilio son escuchados por su amado, quien entra al cuarto por la ventana y se suelta la balacera por la cual el novio debe escapar porque lastima al sujeto de un tiro; el ruido despierta a *don Leandro* (Eduardo Vivás), el hacendado, al ver a su hijo baleado, culpa a *Adelita* de la tragedia por despertar la lujuria en uno y otro; es echada de la propiedad e incluso, su misma suegra le recrimina su atractivo. Sólo le queda el camino de sumarse a la bola revolucionaria, con las fuerzas de Pancho Villa.

Un día toman por asalto un pueblo cercano a la hacienda y *Sabino* va a ver a su madre enferma, donde se encuentra su otrora patrón, *don Manolo*, quien manda a comprar medicinas. El director cierra su película con una lección de perdón como pocas veces visto, incluso en las misas de la catedral metropolitana: Unos a otros se perdonan: “ya olvidamos todo” (*don Leandro*) e incluso, *Adela* impide el fusilamiento del pillo que la quiso violar; también el mismo patrón ofrece tirar la casa por la ventana cuando *ella* y *Sabino* se casen. Es decir, los hacendados de acuerdo con este postulado, pueden perder la cabeza por una mujer, pero gracias a Dios, rectifican y hasta se dan el lujo de reconocer su falta.

Con este argumento se puede deducir que las tropas revolucionarias estaban integradas por personas metidas en broncas con sus patrones por líos de faldas y no por la tiranía laboral de los amos, o tal vez por ser unos ambiciosos desadaptados sociales.

Finalmente para redondear todos los elementos que conforman la espléndida realización de Fernando de Fuentes está la fotografía de Gabriel Figueroa, la labor le valdrá en la exposición mundial de cinematografía obtener el primer lugar en fotografía.⁶²

⁶² *El Popular*, 12 de septiembre de 1943, p. 16.

Definitivamente después de ver esta película, uno no entiende por qué hubo Revolución, si la vida al interior de las haciendas era a todo dar; con patronos en extremo comprensivos y paternalistas. Tampoco hay grandes diferencias de clase como se quiere dar a entender con la amistad de *José Francisco* y *Felipe*. Cuando en realidad el director justifica la estratificación social en la hacienda para funcionar. Pero tampoco todo fue tiranía al interior de esta añeja unidad de producción agrícola. En ninguna otra producción quedará tan clara la polarización entre el Estado y la reacción, la cual tendrá niveles dramáticos luego de hacerse pública la Ley de la Reforma agraria justo en 1936, año de estreno de la cinta. Supuestamente la trama transcurre en el siglo XX, pero su contextualización está más cercana al decimonónico, pues se evitaron todos los elementos posibles de la nueva centuria: Teléfono, fonógrafo, automóvil, etcétera.

4.5 Judas

Paradójicamente en 1936, el año del éxito de la propuesta reaccionaria: *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes), el PNR trata de impulsar la política agraria cardenista en los medios de comunicación masiva, la cual estaba siendo muy golpeada por los conservadores; con esto se quería dar un paso más en la consolidación de la política mediática tanto del partido oficial como del propio gobierno; fuera del cine da buenos resultados en los demás frentes: la radio y la prensa escrita. Pero por alguna extraña razón, todas sus propuestas fílmicas no lograrán seducir a la taquilla, siendo esta película la última carta gubernamental jugada en el sexenio. En consecuencia ninguna otra realización hará una defensa tan apasionada a la Reforma Agraria como ésta (*Judas*).

Ficha técnica:

Año: 1936; **Producción:** Remex, Carlos y Alfredo Villatoro y el PNR. **Dirección:** Manuel R. Ojeda. **Argumento:** Gustavo Villatoro. **Adaptación:** Manuel R. Ojeda. **Diálogos:** Gustavo Villatoro y Antonio Mendiz Bolio. **Fotografía:** Alex Phillips. **Música y Canciones:** Raúl Lavista. **Sonido:** José y Roberto Rodríguez. **Escenografía:** José Rodríguez Granada. **Edición:** Manuel R. Ojeda. **Duración:** 139 minutos. **Intérpretes:** *Magdalena* (Josefina Escobedo), *Francisco Mendoza* y *Emilio Mendoza* (Carlos Villatoro), *traidor*, *Oscar Labastida* (Víctor Uruchúa), *ingeniero Octavio Teruel* (Manuel Buendía), *Pedro Fajardo* Joaquín Busquets), *don Antonio Fajardo* (Eduardo Arozamena), *alcaide* (Paco Martínez), *juez* (Pepe Martínez), *doña Rosita* (Consuelo Segarra), *Rómulo* (Victorio Blanco), José Ignacio Rocha, Isauro Ruiz, Fabio Acevedo, Isidro D´ Olance, Laura Chávez, Ena Gerken, Luis Díaz Mirón, *Capitán* (Carlos López *Chaflán*), *María* (Dolores Camarillo), *viajero* (Cliford Carr) y Max Langler.

Sinopsis:

El director inicia su película con la recreación del infierno de Dante, almas atormentadas por las interminables llamas y serpientes del Averno. En la siguiente escena, centrada en la Hacienda de Los Trigales en 1895, antes del derrumbe del porfiriato, un peón, *Francisco* (Carlos Villatoro) cuida el ganado del patrón, una serpiente lo muerde, el desafortunado jornalero no es atendido por

falta de dinero no puede pagar un doctor, pasan diez años, *Emilio* (Carlos Villatoro), hijo del difunto peón, huérfano que crece con una familia amiga que procura educarlo para así obtener su “libertad.” Sus mentores adoptivos discuten si deben presentarlo o no al patrón, pero su padre se opone, porque lo hará un peón más, mejor: *que estudie*, concluyen.

En eso estalla la Revolución, *Emilio* con su padre sustituto, le entra a la bola, pero andan tras ellos los villistas porque son obregonistas, con la esperanza de ser ocultados de sus perseguidores y debido los favores pendientes de su compadre *Chema* (Carlos López *Chaflán*), acuden a la casa de *éste* a esconderse, ilusamente piensan encontrarse en un lugar seguro; sin embargo, el anfitrión no quiere comprometerse en el conflicto, los delata; el compadre herido es fusilado ahí mismo; mientras *el joven* escapa milagrosamente. Esta es la primera traición en su vida.

Para 1929, año de la creación del PNR, *Emilio* va a la ciudad de México a estudiar derecho, el director muestra tropas en combate y un ahorcado. Posteriormente nos lleva al año de 1936, fecha del inicio del reparto agrario cardenista, es la quema de Judas, *Magdalena* (Josefina Escobedo), hija de familia aristócrata cruza miradas con *éste*, quien se las ingenia para seguir a la joven hasta su casa.

Más tarde, en la casa de huéspedes, *Emilio* comparte habitación con un compañero de clase, *Oscar* (Víctor Urruchúa), quien le solicita apuntes escolares; también le da a corregir su tesis, por la cercanía de su examen profesional, el humilde abogado gustoso acepta ayudar a su “mejor amigo.” Por azares de la vida, *éste* es íntimo de la familia de *Magdalena* (Josefina Escobedo), la novia del primero. Habrá una recepción en honor del ahora abogado titulado; pasó su examen profesional, e invita al *amigo* sin el cual tal logro no hubiera sido imposible. También le propone aprovechar la ocasión para formalizar su relación con *ella*. Pero el invitado llega tarde a la celebración, al sentarse a la mesa, *Oscar* coquetea frente a su cara con *Magdalena*. Esta es la segunda traición en su vida. Para terminar de enredar la situación, el ingeniero *Teruel* es dueño de la Hacienda de los Trigales, es decir el suegro es el asesino indirecto de su padre; la alcurnia del ingeniero le impide aceptar la relación de su hija con el descendiente de uno de sus peones. Entre tanto, desilusionado *el enamorado* abandona la cena al tiempo de ser criticado por el pseudo gran amigo, queda enfatiza así la diferencia de clases de uno y otro.

Han pasado dos décadas desde el inicio de la Revolución, es el año de 1936 y los jornaleros se siguen muriendo de hambre, como cuando vivía el papá de *Emilio*, por eso él decide llevar el caso de sus amigos contra el padre de su novia. Pero se debate en un dilema, si vale la pena sacrificar a su gente por el amor de *Magdalena*, o es mejor ir a fondo en la defensa de ellos sin importar los intereses del padre de su novia. Todo esto sucede mientras lee a Dante.

La lejanía de *Emilio* le rompe el corazón a *Magdalena*, quien hace honor a su nombre, llora a cántaros al hombre amado. En eso, la borrachera de un jornalero, *Mejía* deudor de \$30 pesos, se convierte en el medio para delatar al abogado a cambio de la condonación del pendiente del ebrio jornalero, más explícito el título de la película no podía ser, pero ésta traición la paga cara el caporal; para evitar ser delatado por el soplón, lo mata. Mientras, *Oscar* no puede soportar ver el asesinato de su “amigo,” sale corriendo de la escena del crimen, se quita la corbata, da la impresión de querer ahorcarse en la rama de un árbol.

Magdalena, fúrica por el asesinato de su amado, abandona el hogar paterno para retomar la causa del difunto novio, haciéndose maestra de los hijos de los jornaleros de la otrora hacienda familiar, ahora fraccionada por la Reforma Agraria; allí funda la Escuela Ejidal Los Trigales.

Reseña de la película

Manuel R. Ojeda, director de la película trabajó como extra en más de 300 cintas mudas en Estados Unidos. Sus primeras obras como director las realizó en este mismo país y en Perú. *Judas* no es su primera participación a favor del régimen revolucionario: en 1928 hizo *El coloso de mármol*, mostró su filiación callista. De manera contradictoria; antes, en 1926 exalta su fe católica en *El Cristo de Oro*.

Entre las múltiples lecturas posibles de la película está el presunto reclamo hecho al grupo Sonora, en especial a Calles por sus diferencias irreconciliables con Cárdenas. En este sentido resulta interesante ver al PNR producir una película donde es evidente la fractura de la familia revolucionaria, pese a ser muy joven el partido oficial.

Tal vez debido al magistral manejo de la propaganda por Hitler⁶³ y Stalin en el cine, otros gobiernos buscarán imitar esa política de Estado. En nuestro país el PNR copia la estructura de masas de los partidos Nacional Socialista y Fascista, en consecuencia, no puede estar al margen de este poderoso medio de comunicación masiva (cine). Por ello el partido en el poder no duda en invertir un millón de pesos en la precaria industria fílmica nacional e, incluso, está dispuesto a dar empréstitos a las agrupaciones cinematográficas que aborden “temas revolucionarios.” Exprofeso se crea la empresa Remex.⁶⁴ Para poner en marcha el proyecto *Judas*. El momento es justo; el cardenismo se encuentra en el clímax; el proletariado ya ha arropado como suyo al Plan Sexenal, en especial el apartado agrario, (en 1936 se promulga la Ley de la Reforma Agraria).

⁶³La *Olimpia de Leni Riefenstahl* en Revista Luna Córnea, no. 16, septiembre-diciembre 1998, pp. 66-73.

⁶⁴ *El Nacional Revolucionario*, 19 de octubre de 1940, p. 9.

Uno de los temas centrales de la película es el agrarismo, pues la reacción usa todos los medios posibles para contrarrestar la acción gubernamental en esta materia. Desgraciadamente el fracaso de la cinta deja muy en claro la negación del Estado mexicano para hacer historias de contenido social de gusto masivo. Punto y aparte es la gran acogida de *Allá en el Rancho Grande*⁶⁵ (Fernando de Fuentes), la cual se estrena irónicamente en este mismo año. De verdad se requiere un estudio profundo para saber las razones por las cuales el público rechaza *Judas* y en cambio abraza sin empacho alguno la propuesta de la reacción.

El fracaso puede ser el argumento por el cual el partido centrará en lo sucesivo su estrategia mediática en el periódico *El Nacional Revolucionario* y en su estación de radio, la *X.E.F.O.*⁶⁶ Ya no estará dispuesto a jugarse nuevamente cuantiosa fortuna en un negocio tan incierto como el cine o ¿no encuentra a un director apegado a sus dictados? Por lo anterior, los hermanos Villatoro, Carlos y Alfredo, coproductores de la cinta, experimentados en trabajar con el gobierno, ya no colaborarán ni a nivel federal, estatal o con el partido en lo sucesivo.

Como su nombre lo indica, el móvil de *Judas* es la traición. No se sabe si es el compadre *Chema* u *Oscar* el alma más atormentada en el infierno en la escena de inicio de la película. Para posteriormente llevarnos el realizador al año de 1885, en pleno porfiriato cuando ni de chiste se asoman los brotes de inconformidad que darán pie a la Revolución en 1910. Pero sí es evidente el clima de explotación y humillación de los jornaleros hacendados, quienes están sujetos a los crueles designios de los patrones y los caporales. Por la fotografía, los planos generales, los *close ups*, el clima social, etcétera, la escena en la cual es picado *Francisco*, evidentemente fue tomada de *Maguey*, de la inconclusa *¡Que viva México!*, 1930 (Serguei Eisenstein).

Luego, el director nos lleva a un momento crítico, 1917, cuando el choque de intereses entre los caudillos revolucionarios tiene punto de no retorno; *Emilio* (Carlos Villatoro), y su padre adoptivo son obregonistas, huyen de los villistas: *por fin llegamos a un lugar seguro*. Pero el destino les depara un fatal fin; cuando entran a la casa del compadre *Chema* (Carlos López Chaflán), el gozo se irá al pozo, la mano amiga en realidad es traidora: *Yo soy gente de trabajo, usted me compromete, tengo mi mujer y mi hijo*. Después, el *anfitrión* delata al moribundo compadre con tal de salvar el pellejo; mientras *Emilio* escapa de milagro.

Al ser ésta una producción financiada por el PNR, el comercial debería estar incluido en la trama. La historia arranca en el año de 1885, cuando Porfío Díaz y su camarilla ni se imaginan algo

⁶⁵ "Esther Fernández," *Cuadernos de la Cineteca*, volumen 4, pp. 114-116.

⁶⁶ "Necesaria ayuda a la industria de nuestro cine" en *Excelsior* 1 de mayo de 1939, p. 10.

terrible; en menos de tres décadas, el espejismo de su mandato se desvanecerá. Se acusa al anciano dictador oaxqueño de ser el único villano de la Revolución. Luego el director hace un salto incomprensible al año de 1929, curiosamente año de la creación del partido, más claro no puede ser el mensaje: el gran legado del movimiento del movimiento revolucionario es el NPR, órgano político heredero de la revuelta civil.

Emilio se encuentra en la ciudad de México para estudiar derecho; luego se muestran tropas en combate y un ahorcado, sin explicársenos el motivo de estas dos situaciones; a manera de resumen; se quiere dejar entrever: el camino para consolidar al nuevo Estado mexicano no será fácil por la multitud de intereses en juego; el bien común es agravado por el hecho de no jalar parejo todos los participantes en el noble motivo de terminar con la dictadura, han traicionado los motivos por los cuales se metieron en la guerra civil. El título de la película queda todavía más claro. Luego se interrumpe abruptamente esta escena (cuando *Emilio* llega a la ciudad de México), para transcurrir la trama justo en 1936, el año del reparto agrario, con este brinco, el realizador adelanta el motivo principal de su trabajo. Se trata de un melodrama amoroso, como muchos otros precedentes. Con la novedad del trasfondo de la Reforma Agraria, la cual no se puede concretar por culpa de la obtusa visión de la resaca porfiriana, pues se niega a colaborar con el gobierno revolucionario al jugar al todo o nada, apela a una presunta prosapia; la cual impide tanto a ellos como el gobierno construir el nuevo México.

El diálogo sostenido entre *el ingeniero Teruel* (Manuel Buendía) y sus invitados en la comida ofrecida a *Oscar* (Oscar Labastida), pseudoíntimo amigo de *Emilio* (Carlos Villatoro), ahorra palabras e incluso, parece burlón o irónico: *hay que estar bien con los de régimen para no perder hasta la camisa*. —Dicen algunos—. Pero también se ofrece un rayo de esperanza: *desde la Revolución todos somos iguales*, comentario de *don Nemesio*. Sarcasmo innecesario, raya en las pretensiones de clase del socialismo de la URSS.

Por otro lado, resulta toda una sorpresa ver el verdadero corazón de *Oscar*, el ingrato amigo del protagonista que invita a su festejo a este último en agradecimiento por las correcciones hechas a su tesis; con el extra interceder con el padre de *Magdalena* para formalizar la relación de la pareja. El humilde abogado poblano se resiste a acudir a la recepción por la diferencia de clases entre *él* y la familia de su novia. Finalmente accede, pero al llegar tarde al evento; ve en carne propia como el homenajead todo este tiempo lo usó para sus fines personales al llamarlo en su propia cara: *Un plebeyo cualquiera*, la persona en que confiaba, trata de arrebatárle a su amada por el simple hecho de ser hijo de un modesto peón. Pero la gota que derramará el vaso será el *ingeniero Teruel*, dueño de la hacienda en la cual *él* creció, en consecuencia es responsable de la muerte de su padre y de la explotación de sus amigos los jornaleros. Después de esto, el agraviado

protagonista sabe como nadie el significado de la palabra traición. Primero su padre adoptivo fue asesinado. Ahora, a quien consideraba digno de plena confianza resulta ser su peor enemigo.

La nueva arremetida contra la mentalidad conservadora se da en la discusión sostenida entre *Magdalena* y su padre, al enterarse éste de las pretensiones sentimentales de *ella*. No puede ser posible: *Debes defender mis intereses que también son los tuyos*. Más clara contrargumentación al discurso conservador; anticardenista no puede ser, el hacendado queda exhibido como un positivista trasnochado; negado a aceptar la nueva realidad del país; sería vergonzoso para él el hecho de casar a su hija con el hijo de uno de sus peones; también por algo recurre a la fuerza bruta para impedir la organización de los trabajadores de la hacienda ante el anuncio oficial del gobierno de repartir los grandes latifundios.

También se da entrada a la campaña antialcohólica cardenista en esta película. Una muestra de ello es el papel jugado por el borracho *Mejía*, delator de *Emilio* a cambio de \$30 pesos adeudados de pasadas juergas. En un fatal acto de revancha, pues *Emilio* lo había reprendido por gastarse en la bebida lo poco ganado y en consecuencia, descuida sus responsabilidades como padre de familia.

Es interesante el empleo alegórico de diversos recursos asociados a la tradición cristiana (el infierno, Judas, la crucifixión, *Magdalena*) y el triunfo de la causa para respaldar el proyecto agrario cardenista. Lo anterior se confirma con la paráfrasis hecha entre Judas y *Mejía*, el destino del inconsciente jornalero borracho; el pago de su traición es demás conocido. Como extra está el destino de *Oscar*, quien al mandar asesinar a *Emilio*, es atormentado por su conciencia a tal grado, hasta quitarse la vida aparentemente ahorcado por darle la espalda al amigo, el cual le permitió obtener mención honorífica en su examen profesional; también, a manera de justicia divina no obtendrá el amor de *Magdalena*.

Más enternecedor resulta el final, contra todos los pronósticos, *al protagonista* rompe cualquier nexo familiar debido a la muerte de su amado *Emilio*, esto da pie a su conversión a los ideales cardenistas, al retomar la causa de él, defiende a los jornaleros con los cuales creció su difunto enamorado, con buenos resultados porque logran arrebatarle la propiedad al cacique de su *padre*, pasan de peones acasillados a ejidatarios. *Ella*, igual los asiste en la creación de una escuela para sus hijos: *Yo vengo a ayudarles, a vivir para ustedes y para sus hijos*. Es así como se vuelve maestra en la nueva escuela primaria de *Los Trigales*, la institución cuyo nombre es por construirse en la vieja hacienda familiar. Definitivamente, *ella* es de convicciones firmes, renuncia por completo a las aspiraciones de clase familiares, enfrentada hasta cierto punto con su padre. En condiciones normales, debería de hacer caso a la conseja paterna de defender la propiedad del

reparto agrario. Pero el asesinato de su querido le hace ver hasta dónde es capaz de llegar su padre con tal de mantener el orgullo de aristócrata porfiriano, se niega a someterse a la tutela del gobierno revolucionario. Del otro lado, *ella* arropa sin dudar la política agraria del régimen. Así termina la historia.

El motivo por el cual no funciona en taquilla la película pudiera ser es el exceso de retórica en momentos clave de la trama, por razones expuestas con anterioridad. La plática del *ingeniero Teruel* con sus porfiristas amigos pudo haber sido más creativa. E incluso, el encuentro de *Emilio* y su padre adoptivo con *Chema* debió hacerse con más elementos melodramáticos, ésta tendría que ser la escena cumbre de la cinta; lo mismo pasa cuando *el humilde abogado* se da cuenta de la clase de calaña que es en realidad *Oscar*. O peor resulta ver un final carente de emotividad.

No se entiende el fracaso en taquilla porque el director se toma la molestia de armar su historia con base a elementos exitosos en anteriores realizaciones melodramáticas, incluye básicos como los triángulos amorosos, el factor religioso y no hay retablos de la virgen de Guadalupe por ser una cinta oficial, pero de alguna manera, se deja ver por el destino de los traidores mediante la evocación de la figura de Judas, de ahí el título de la película.

Para concluir, quizá, de igual forma, falta darle mayor peso a la parte musical. Sí la finalidad es dar apoyo al reparto agrario cardenista, la trama se debería de haber armado a partir de este punto; pero no es así del todo. Lástima porque en términos generales esta es la única cinta del periodo estudiado donde se aplaude el fraccionamiento de los latifundios del cardenismo.

4.6 Así es mi tierra

Después del éxito de *Allá en el Rancho Grande*, en el resto de la década de los treinta se harán por lo menos 50 películas nacionales de corte campirano, serán la mayor parte de ellas una copia al carbón del molde original con pequeñas variaciones, Jalisco siempre será México y México Jalisco. Una muestra de la mentalidad obtusa de productores y realizadores para reducir al campo a triviales líos de faldas como fuentes de la discordia del supuesto orden rural mexicano. Por eso incluyo a esta realización de Arcady Boytler pese a su trama sin sentido, la cual será salvada por *Cantinflas* y *Medel*. Tal vez por su condición de extranjero, el realizador presenta una amorfa historia en la cual nunca se entiende el sentido de la Revolución, no distanciándose mucho del concepto del universo rural nacional de buena parte de los directores mexicanos en este tiempo (1936-1940).

Ficha técnica:

Año: 1937, **Producción:** Cinematográfica Internacional (CISA), Pedro Maus y Felipe Mier. **Dirección:** Arcady Boytler. **Argumento:** Enrique Uthoff. **Adaptación:** Arcady Boytler. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Música y Canciones:** (Dime, dime mi general, ¡Ayocol! Pajarito enamorado, Esa palabrita, Ya quita tu violín, Aunque de cuerpo chiquito, Mi chatita, Así es mi tierra, Ya viene la mañana y Otra vez) Ignacio Fernández Esperón, Tata Nacho, Cancioneros del Bajío, Mariachi Silvestre Vargas, Trío Tariácuri, Niños Cancioneros Currupipis y Trío Claveras. **Sonido:** José B. Carles. **Escenografía:** José Rodríguez Granada. **Edición:** José Marino. **Duración:** 79 minutos. **Año:** 1937. **Intérpretes:** *El Tejón* (Mario Moreno Cantinflas), *Procopio* (Manuel Medel), *General* (Antonio R. Frausto), *Chabela* (Mercedes Soler), *Chole* (Margarita Cortés), *Licenciado* (Luis G. Barreiro), *Filomeno* (Juan José Martínez Casado), *don Cayetano* (Miguel Wimer), *soldadera Adelita* (Amelia Wilhelmy), *doña Tomasa* (Josefina Segarra), *El Gallo* (Ángel T. Sala), *Carolina* (Carolina Barret), *Nicanor* (Luis Ureña), *don Chon* (Ángel Arzamendi), *teniente Gómez* (Antonio Garay), Ana María Castañeda y José Ignacio Rocha.

Sinopsis:

La historia arranca en el año de 1916. Un *general* (Antonio R. Frausto) y sus muchachos, regresan a su pueblo natal después de un cuatrienio de ausencia por andar en la Revolución, van acompañados de un *licenciado* (Luis G. Barreiro). Todo es alegría por el regreso del hijo pródigo a casa, fiestas por aquí y por allá. Pero todo cambia cuando al inesperado visitante se le ocurre ponerle el ojo a *Chabela* (Mercedes Soler), la novia de *Filomeno* (Juan José Martínez Casado). A partir de este detalle el júbilo inicial comenzará a borrarse. Su compadre, *El Gallo* (Ángel T. Sala) y *don Cayetano* (Miguel Wilmer), planean cómo deshacerse de él, lo consideran una amenaza a sus intereses. Ellos no se dan cuenta que *El Tejón* (Cantinflas),⁶⁷ los ha escuchado conspirar y da parte al *General*, el cual mediante una gallina hace una metáfora de lo que le puede pasar a su “compadre” en caso de seguir con el jueguito de fastidiarlo. Sin embargo, un jaripeo es el pretexto por el cual el *Tejón* y *Procopio* (Manuel Medel) se disputen los amores de *Chole* (Margarita Cortés). Pero más tarde, de enemigos pasarán a íntimos una vez superadas sus diferencias amorosas al ser menospreciados por la dama en cuestión.

Pero doña *Tomasa* (Josefina Cegarra), madre de *Chabela*, tiene muy claro el futuro de su hija, es partidaria del *General*, infructuosamente intenta todo para hacerla cambiar de parecer sentimental. *Ésta* se encapricha con el incomprendido *Filomeno*. Debido a la presión materna, la pareja se fuga. La noticia corre como bandido en plena fuga. El propio *huésped* se encarga del asunto, aprende a los prófugos para posteriormente dejarlos en libertad; se da cuenta que ni a la fuerza obtendrá el cariño de la caprichosa mujer, no corresponderá a su amor por nada; despechado, descubre no encajar en la tierra donde nació, ahora le es ajena, mejor opta por regresar a la Revolución.

Reseña de la Película

El ruso Arcady Boytler a la postre tendrá en esta película uno de sus últimos trabajos como director. En el, hace a un lado la escuela estética aprendida de su paisano Einsestein, con quien colaboró en la célebre *¡Que viva México!* De hecho, al principio todo pinta para ser la típica comedia ranchera de enredos, tiene la estructura clásica del incipiente género, el cual apenas en

⁶⁷ “Cantinflas y Medel son una calamidad. Durante la filmación de *Águila o sol*, hubo que ponerles detectives detrás, para que al salir del Folies los localizaran, supieran dónde hallarlos a la mañana siguiente y los llevaran, casi a la fuerza, a los estudios. Una vez retardaron todo un día la filmación —a ocho pesos minuto—. El productor estaba que echaba lumbre [...]. Y además, no se aprenden nunca una línea de su diálogo. Frente a la cámara, siempre improvisan, y la historia sale adelante como se puede [...]” *Hoy*, 23 de diciembre de 1939. Citado en Maciel, David, *op. cit.*, p. 99.

1936 logra la mayoría de edad. Sin embargo, Boytler no ofrece tal. Sino un mal intento de melodrama de aspecto rural, Toma como pretexto un pueblo cualquiera de la provincia del país y a la Revolución para desarrollar su trama; de igual manera, ésta resulta incidental dentro de todo; pese a lo pobre de la propuesta es interesante el fatídico desentendimiento de la tierra donde creció al *General*, por el fallido triángulo amoroso formado con *Filomeno* y *Josefina*, supuesto eje de la historia.

Nunca se sabe si el general se presenta a su pueblo natal con buenas o malas intenciones, la cotidianidad del lugar es trastornada por el puro hecho de estar ahí. Es decir, aparentemente el padre de *Josefina* es uno de los caciques con *El Gallo*; tampoco se detalla nada de las condiciones de vida de los moradores y en consecuencia, de los trabajadores del campo. Pero, forzosamente hay un fuerte motivo por el cual el ahora *General* decidió abandonar su tierra y enrolarse en la milicia ¿habrá sido la curiosidad de saber qué pasaba en la bola?, ¿como llegó a obtener esta distinción militar?, etcétera, todas estas preguntas no son respondidas por el director.

Por ello no queda clara la razón de la conducta del terrateniente, quien es el primer preocupado por la presencia del militar y del licenciado, ¿qué intereses están en peligro con su aparición? Tampoco se sabe cuál es el sentir general de la población sobre el movimiento revolucionario, la lucha se ve distante, ¿a qué se fue ése loco a la bola, si aquí las cosas marchan como de costumbre? Quizá el director intenta hacer eco a la trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes en cuanto a crítica del movimiento armado de 1910 se refiere; pero todo queda en una mala parodia de *Allá en el Rancho Grande* por insípida con todo y las ocurrentes puntadas humorísticas de Medel y *Cantinflas*, sin importar el hecho de tirar el guión a la basura; tomaron el camino de la improvisación. Arcady Boytler jura ser saboteado su guión por los dos cómicos; cuando en realidad, desde el principio de la película su trabajo tiene amenaza de amputación de las piernas a causa de gangrena crónica.⁶⁸

También resulta interesante la fuga de *Chabela*, ¿donde queda la puritana sociedad porfiriana tan hablada por los abuelos? Porque la rígida moral de los tiempos dice que la mujer debe aceptar con la cabeza baja las órdenes de los padres desde antes de nacer, la hija a veces ya está comprometida con alguien. Pero *ésta*, hace todo lo contrario. ¿Qué lectura puede hacerse a la negativa de corresponderle al *General*? ¿Se puede decir que campiranos y revolucionarios no se llevan?⁶⁹

⁶⁸ Aviña, Rafael, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁹ García, Gustavo y Aviña, Rafael, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997, pp. 18-19.

Es cierto, la guerra civil divide familias y siembra la traición entre padres e hijos; se delatan unos a otros por simpatizar con las facciones contrarias. Desgraciadamente el director ruso no sabe plasmar todas estas cuestiones en la película. No explota mejor las diferencias entre *don Cayetano*, su compadre y el *General* (hay que seleccionar mejor a la parentela). De igual manera no maneja adecuadamente el conflicto generado entre *Chabela* y sus padres por las cosas del amor. Situación nada novedosa, es frecuente ver como una pareja tiene opiniones diferentes en cuanto a los deberes de los hijos en este tema. *Don Cayetano* tal vez, en el fondo tampoco ve con buenos ojos a *Filomeno*. Pero el *General* es alguien crecido entre ellos; independientemente de haberlos dejado un día para irse a la Revolución; ya no es parte de la comunidad. En el fondo esa es la verdadera razón para no quererlo como yerno, ahora tiene nuevas ideas y puede cambiar el modo de pensar de los lugareños, es peligroso; puede afectar sus intereses.

Términos de Jorge Ayala Blanco definen mejor este trabajo. La producción resulta ser un acto reflejo del los moldes originales de la comedia ranchera. Intento mal logrado por sumarse a la parafernalia del género mexicano, presupone mal el realizador: cualquier propuesta con caballos, haciendas y charros será un automático éxito en taquilla. Claro, aquí no hay indios o campesinos clamando por un pedazo de tierra dada la presencia del *General* revolucionario en el pueblo. Directores y productores apuestan a la neutralidad para no ser tachados de reaccionarios ni de cardenistas, para variar. No se necesita ser un genio para descubrir de uno de los factores clave que hacen de *Allá en el Rancho Grande* un cañonazo, la inclusión y explotación del: folclore regional, la música y los bailes regionales, esos ineludibles para los niños de primaria; se emocionan las madres en los festivales del 10 de mayo. Pero aquí, hasta este elemento luce neutro, si hay por ahí un baile regional; pero es secundario. En especial se lamenta la amnesia del director, no recuerda su estadía con Eisenstein al no saber conjugar la cámara con el paisaje, pudo ofrecer un extra con una fotografía magistral desde el momento de desteñir el colorido provinciano con el rocío de la mañana. Los planos resultan muy planos en una fotografía sencilla, podría dar más.

Su argumento, montaje y fotografía posteisensteniana, en especial a la hora de enfocar las nubes, son bastante deficientes; no parece ser el mismo director de *La Mujer del puerto*. Las pocas cosas rescatables del filme son los destellos de comicidad propiciados por *Cantinflas* y *Medel*. Se debe tomar en cuenta que los hechos suceden en 1916, año previo a la promulgación de la nueva Constitución; lo más logrado de Madero en materia agraria era la instauración de la Comisión Nacional Agraria; Carranza tampoco tiene muchas ganas de resolver el problema agrario porque Villa y Zapata quizá son problemas menores para el exgobernador de Coahuila comparado con la encrucijada ofrecida por los generales sonorenses.

Finalmente sobra decir sí fue intencional o no, pero la comicidad desde este momento; poco a poco dejará de ser un elemento de relleno en las tramas de la películas para darle un toque humorístico de mayor peso a las mismas, hasta consolidarse en género propio. Recordemos, los hombres de la risa, ya venían con impulso propio: *Chaflán* y Leopoldo *Chato* Ortín, por ejemplo, tendrán mucho juego de la segunda mitad de la década de los treinta hasta su muerte. Por algo *Cantinflas* con la interpretación de un lacayo lambiscón del *General*, salva una propuesta sin pies ni cabezal. Consagrándose en la pantalla grande tiempo después en *Aquí está el detalle*, 1940 (Juan Bustillo Oro). *Joaquín Pardavé*, igualmente en este tiempo se sumará a la oleada de humoristas que ponen los pilares de la comedia mexicana en los años cuarenta, entre otros.

En pocas palabras se puede decir lo siguiente: esta mala cinta es un claro ejemplo que confirma la premisa inicial de la presente investigación: La mayor parte de los realizadores mexicanos usan de pretexto el paisaje rural nacional como una gran escenografía costumbrista donde no pasa nada, de hecho el *General* queda como una especie de rebelde sin causa, metido en la bola sin tener motivos reales para estar en ella, su aventura le costará el desarraigo de la tierra donde se hizo hombre y sin la mujer pretendida como pilón.

El realizador ruso a diferencia de sus contrapartes mexicanos, a la hora de armar su cinta de charros sí se toma la molestia, por lo menos por encimita de hablar de la Revolución. Tampoco estaba obligado a denunciar las injusticias de los terratenientes; pero en su intento por ofrecer una provincia inmaculada dará como resultado una anticomedia ranchera por todos los señalamientos ya hechos. ¿Por qué la trama se desarrolla supuestamente en 1916 y no en otro momento? Eran tiempos cuando Venustiano Carranza trata de instaurar su gobierno. Como sea es un claro ejemplo de la visión de un sector reaccionario de productores y realizadores sobre la Ley de la Reforma Agraria cardenista.

4.7 Al son de la marimba

Juan Bustillo Oro, quien colaboró con Fernando de Fuentes para no quedar fuera de la moda de la explotación en extremo del folclore nacional en la pantalla grande hace esta película. Debe agradecerse su fallida intención de hacernos recordar que las costumbres autóctonas del país no se imitan a: los charros, chinas poblanas, mariachis y demás parafernalia de las tradiciones de Jalisco. Siendo México un país grande, en esa misma medida es su diversidad cultural. Pero puede considerarse esta película como conservadora porque los encuadres de paisajes de la provincia mexicana (Chiapas) sirven como escenografía natural para una comedia de enredos sentimentales, en la cual el estigma contra los capitalinos tampoco queda ausente. Ahí radica su interés, está estructurada bajo los cánones de la comedia ranchera y del melodrama, pero la parte medular de la trama no se desarrolla en Jalisco, sino en Chiapas. Para variar, la Revolución, ni la Reforma Agraria se asoman por casualidad.

Ficha técnica:

Año: 1940; **Producción:** Grovas-Oro Films, Jesús Grovas, Pedro Maus y Felipe Mier. **Dirección:** Juan Bustillo Oro. **Argumento:** Adaptación a Los Morales de Aragón de Augusto Martínez Olmedilla. **Adaptación:** Juan Busillo Oro y Humberto Gómez Landeros. **Fotografía:** Jack Draper. **Música y Canciones:** Alberto Domínguez. **Sonido:** Howard Randall e Ismael Rodríguez. **Escenografía:** Carlos Toussaint. **Edición:** Mario González. **Duración:** 139 minutos. **Intérpretes:** *Pantaleón Escobar* (Fernando Soler), *Felipe del Río* (Emilio Tuero), *Margarita* (Marina Tamayo), *Agapito Cuerda* (Joaquín Pardavé), *Cornelia* (Sara García), *Pita* (Dolores Camarillo), *Sofía* (Virginia Serret), *Luis* (Alfredo Varela Jr.), *acreedor* (Joaquín Coss), *acreedor II* (Manuel Noriega), *acreedor III* (Salvador Quiroz), *José María* (Miguel Manzano), Wilfrido Moreno, Carlos Castañón, Alberto Ferrer, Amanda del Llano, Ismael Aguilar, Carlos Max, Josefina Romagnoli, Carolina Barret, José Escaleno, Arturo Soto Rangel, Humberto Rodríguez, Lira San Cristóbal de los Hermanos Domínguez, Trío Los Calavera y Los Cancioneros del sur.

Sinopsis

Por una circunstancia desconocida se encuentra el joven hacendado chiapaneco *Felipe* (Emilio Tuero) con su inseparable mayordomo *Agapito* (Joaquín Pardavé) en un cabaret de la ciudad de México, donde se ofrece como variedad principal folclore de su tierra. Ahí también está *Pantaleón Escobar* (Fernando Soler), su esposa *Cornelia* (Sara García) y sus hijos: *Luis* (Alfredo Varela Jr.), *Margarita* (Marina Tamayo) y *Sofía* (Virginia Serret). Los Escobar son pobres con aires arribistas. Su presencia se debe a su calidad de caza fortunas, usan como señuelo a *Margarita*, la más atractiva de las hijas de la familia. Ellos han decidido hacer caer en la trampa al ingenuo provinciano.

La inteligente farsa de la familia capitalina se articula mediante paulatinos y crecientes engaños; así pretenden hacer creer al incauto pretendiente la supuesta solvencia económica de la joven capitalina. Logran el cometido al concretarse la unión matrimonial de *ésta* y *Felipe*. A pesar del indiscriminado despilfarro del que es víctima el joven hacendado, no se percata de ello por estar completamente enamorado de su mujer. Pero un día, *Agapito*, su fiel sirviente descubre el tremendo desfaldo financiero del que es víctima su patrón al mostrarle las cuentas de los gastos de su familia política. Viene la fricción y cada quien para su casa.

Pasado un rato, los *Escobar* deciden ir a Chiapas, pues sus fondos casi se acaban y es necesario volver a ordeñar la vaca, en tanto, *Margarita* va llevada de la mano de su corazón. Ahora es tiempo de que los capitalinos prueben una sopa de su propio chocolate. Entre tanto, *Agapito* trama un plan para hacerles pagar la afrenta cometida a *Felipe*, *éste* se hace pasar por un mayordomo malcriado; el cual supuestamente ha malgastado los dineros del amo. Farsa para ver cómo reacciona su mujer; es decir *él* quiere ver si *ella* lo ama por su dinero, o si lo monetario es secundario. La familia capitalina se traga sus propias palabras al confesar su pobreza cuando *el joven hacendado* es detenido por la policía por no pagar el dinero malgastado de su patrón con ellos en la capital.

Reseña de la Película

En un suspiro el decenio de los treinta queda atrás, en el incipiente año de 1940 todo mundo quiere hacer películas de tema campirano, la cartelera se satura semana a semana desde hace un cuatrienio. Prueba de ello es esta cinta, en la cual Joaquín Pardavé al interpretar a *Agapito*, se

proyectará como uno de los indispensables en el futuro mediato de la comicidad cinematográfica nacional.

A diferencia de *Así es mi tierra*, 1937 (Arcady Boytler); Bustillo Oro en su película ofrece un guión más claro y elaborado, sí hay momentos a la deriva, pero los nudos se desatan con sentido. E incluso, el humor tampoco desentona. En esta propuesta una vez más el campo es el mero pretexto para recordarnos algo trilladísimo en esta corriente: la ciudad capital pese a llenarse poco a poco de cantidades importantes de trabajadores del campo que se convierten en obreros en la metrópoli; aún así la esencia de la mayor parte de la población nacional no deja de ser provinciana. La sobreexplotación del género rural en el cine es un intento por captar la atención del grueso de los mexicanos (campesinos) y repetir el éxito de *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes). El director no oculta su extracción teatral universitaria y su afición por el género chico en esta y otras realizaciones más. La recriminación contra los capitalinos deriva de temas explotados en el teatro de revista mexicano.

Sin caer en el exotismo excesivo de otras producciones, Bustillo Oro fundamenta la explotación del folclore regional. Cada elemento de la composición cinematográfica está en su lugar y con el peso adecuado; es decir, a diferencia de otras historias se agradece la ausencia del típico cantor, el cual lleva todo el peso de la trama sobre sus espaldas; pero tampoco excluye totalmente la música como un ingrediente importante en la trama; de cualquier manera, parece haber por momentos demasiado ruido con la marimba y demás elementos rítmicos chiapanecos. De hecho, decide arrancar su película con este instrumento musical, el cual es tocado al interior del cabaret capitalino, como dando a entender que los provincianos nada más se alejan de su terruño e inmediatamente lo lloran de nostalgia, ¿qué otra justificación se le puede dar a la presencia del hacendado *Felipe* en dicho lugar sino su empedernida añoranza de la tierra lejana? Por cierto, nunca se sabe el motivo de su viaje a la metrópoli.

Fernando en calidad de hacendado sureño soltero parece llevar una vida de *playboy*, y cuenta con la complicidad de *Agapito*, su inseparable sirviente. Tampoco el director se preocupa en darnos un mayor contexto del protagonista en calidad de patrón; *Joaquín Pardavé* no es la voz de todos los trabajadores al interior de su finca henequenera, no se aprecian las nefastas tiendas de raya o casas por el estilo, ni mucho menos la presencia de la casta divina chiapaneca.

En esta realización, otro actor que demuestra su talento como actor es Fernando Soler, por algo los años cuarenta serán recordados como los de la dinastía Soler. Fernando interpreta aquí a un haragán alérgico al trabajo. Sus hijas son la manera más simple de salir de la pobreza al cazarlas con millonarios solteros. Para complementar su actuación, Sara García igualmente deja en claro su

título de la *abuelita* de México. En pocas palabras se delinea el devenir fílmico nacional en el decenio siguiente con esta realización.

A mi entender, Bustillo Oro en ningún momento pretende dar una resonante moraleja al espectador, sobre alguna cuestión en particular, pero no deja de haber tal mensaje en medio de la diversión: Los malos siempre pagan, por más humillante que sea tragarse sus propias palabras. También sobra especular si el guión se respetó íntegramente al tener en sus manos reparto de semejante calibre. En algunos pasajes, en especial en las famosas bombas yucatecas, da la impresión de haber optado los actores por incluir algunas puntadas personales en los diálogos. Si se toman en cuenta el hecho de no ser fácil acoplar situaciones y parlamentos de la zarzuela original al cine.

De cualquier manera, el director sabe desarrollar su idea al armar un par de complots con los cuales la peripecia dará un doble giro picaresco; el primero correrá a cargo de *los Escobar* al usar a *Margarita* como carnada para atrapar a un solterón millonario; una vez más los ingenuos fuereños son víctimas de los amoraes capitalinos; en el segundo caso, vemos la revancha de los provincianos sobre los ciudadanos gracias al ingenio de *Agapito*. Como en esos días la rígida moral manda, los pillos solo se pueden salir con la suya por un tiempo; pero al final deben pagar los platos rotos.

La película se incluye dentro del análisis por plantear otro tipo de hacendado al de la comedia ranchera, Bustillo Oro se inspira en este género y en el chico del teatro de revista para ofrecer una propuesta rural de tipos sureños o chiapanecos. Una de las diferencias principales con el molde clásico del hacendado de la comedia ranchera es el protagonista, *Fernando* es mestizo y no criollo, su soltería le permite salirse de esquema de immaculado, de hecho es evidente su debilidad al perder la cabeza por amor. Los *Escobar* se dan vuelo al gastar el dinero del yerno sin el menor empacho gracias a la condición del joven amo chiapaneco.

Chiapas será una especie de correccional para la familia capitalina gracias al plan de *Agapito*. El director en lugar de centrar todo en resolver el distanciamiento entre el hacendado y su esposa, pudo haber retomado algo de la fotografía de *Redes*, e incluso de la trilogía de la Revolución, pues no se explota al máximo las locaciones del sureño estado, lugar caracterizado por el cultivo del café, cacao y la ganadería. Tampoco los indios descendientes de los mayas dejan de ser elementos secundarios de la escenografía. En cuanto a las costumbres, las bombas son típicas de Yucatán no de Chiapas, impostación cultural.

Resulta curioso rodarse la película cuando el cardenismo prácticamente ha finalizado por los múltiples problemas debido al creciente rechazo de su gestión de parte de la reacción; urge crecer a la figura de Manuel Ávila Camacho, el precandidato oficial del PNR para detener al opositor Juan Andrew Almazán. Ambiente sociopolítico no reflejado en este trabajo. Se compagina con las películas de charros en las cuales la descontextualización historia es parte de la trama por así convenir a la producción. Pero es un buen ejemplo de cómo la idealización de la provincia puede ser alegre sin caer en los extremos de otras falsas recreaciones del campo nacional. El tema agrario es latente; mientras el hacendado se da vida de playboy; antes de casarse porque sus peones generan riqueza suficiente con su trabajo en la finca mientras *él* se divierte.

El director de estudiante simpatizó con la campaña presidencial de su maestro José Vasconcelos; también fue guionista fundamental de la trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes, no tiene la obligación de declararse en pro o en contra de Cárdenas y en especial de su política agraria; pero no se entiende cómo un hombre tan culto como él pase por alto las inhumanas condiciones de vida de los indios y campesinos en las fincas chiapanecas. Una de las máximas de los teóricos del estudio de la comunicación dice que el medio es el mensaje y el masaje. Principio perfectamente aplicable a la producción; entre risa y risa se digiere la cinta sin darse cuenta el espectador de estar incluido el postre; en el guisado.

No se extraña para nada el típico triángulo amoroso tan común en otras historias contemporáneas a esta. O mejor dicho, sí lo hay y se relacionan con la moral; a fin de satisfacer las pretensiones económicas de su familia, *Margarita* enfrentará el dilema del motivo por el cual quiere ser la señora Del Río, ya sea por razones sentimentales o monetarias. Por tratarse de una comedia de enredos lo lógico es un final feliz obligado; como las telenovelas nos enseñarán a saber el final las historias antes de tiempo, nadie duda de la reconciliación de *Felipe* y *Margarita*. Se dará en algún momento en la recta final de la cinta. La duda radica en saber la manera en cómo y cuándo sucederá esto.

Finalmente, como buen abogado, el realizador se vuela la barda con diálogos en extremo barrocos, si se toma en cuenta un factor: *Margarita* y su familia son una bola de arribistas extraídos de la prole. Hay unas pinceladas del caló de la barriada capitalina de la época, pero abunda inusual lenguaje elaborado. Lo mismo se puede decir de *Fernando* y de su fiel *Agapito*, en especial en las famosas bombas yucatecas. Estos detalles pasan sutilmente inadvertidos, al distraernos el realizador con la comicidad implícita en ciertas partes de los parlamentos. Me atrevo a decir que sin tales, sería casi imposible soportar la larga duración de la cinta; en especial en la parte final, la cual transcurre en la hacienda chiapaneca de *Fernando*. Lo mejor hubiera sido suprimir buena parte de los diálogos para bien de la película. Pero quizá sea un mérito haber metido cortes musicales en el

momento adecuado al enlazar las secuencias, las cuales sólo se saturan por momentos y por el contrario. Al final, como era de esperarse, los defechos terminarán por adorar la tierra donde aprendieron la lección más dura de sus vidas: trabajar para ganarse el pan diario.

4.8 Mala yerba

La cinta de Gabriel Soria podría ser una palmada a la espalda del exgobernador de Michoacán porque la adaptación fue realizada entre el propio director y Mariano Azuela. Es verdad que cuando se adapta un texto literario al cine, no es lo mismo. En este caso, me aventuro a decir que el escritor hace con el guión cinematográfico un balance de lo que fue la Revolución, de la cual primero fue espectador y luego protagonista; amalgama perfectamente su sentir con el realizador, lamentan los frutos de la misma, *Julián Andrade* (René Cardona), tirano hacendado que sintetiza perfectamente lo que se oculta en las otras películas de corte ranchero, por eso la seleccioné. Contextualización perfecta de la hacienda porfiriana dos años antes del inicio de la Revolución de noviembre en 1910. Pero para sacudirse el desencanto, dan un final feliz contrario a la novela homónima.

Ficha técnica:

Año: 1940, **Producción:** Hermanos Soria. **Dirección:** Gabriel Soria. **Argumento:** Raúl de Anda. **Adaptación:** Gabriel Soria y Mariano Azuela, adaptación a la novela homónima de Mariano Azuela. **Fotografía:** Víctor Herrera. **Música y Canciones:** Fausto Pinelo Ríos, Julio Cochar y Pedro Galindo. **Sonido:** Rafael Ruiz Esparza. **Escenografía:** José Rodríguez Granada. **Edición:** José Marino. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** *Gertrudis* (Arturo de Córdova), *Marcela Fuentes* (Lupita Gallardo), *Julián Andrade* (René Cardona), *Tico* (Miguel Montemayor), *Mariana Bermúdez* (Stella Inda), *Chuy Rodríguez* (Pedro Armendáriz), *Anacleto, tío de Julián* (Luis G. Barreiro), *ingeniero John* (Cliford Carr), *Manuel* (Manuel Inclán), *Pablo* (Manuel Pozos), *peón Emiliano* (Max Langler), *Alcalde* (Rafael Icardo), *teniente* (Antonio Badú), *don Petronio, secretario del alcalde* (Joaquín Coss) y Jesús Reyes (Salvador Quiroz).

Sinopsis:

Mala yerba es un trabajo interesante por ser una adaptación a la novela homónima de Mariano Azuela, el médico oriundo del centro de peregrinaje Lagos de Moreno, Jalisco, quien comenzó a escribir para escapar de la monotonía provinciana decimonónica. Cuando las fuerzas villistas

llegaron a su pueblo natal se sumó a ellos, su texto lo terminó en 1909, un año antes del estallido social que cambiará al país por completo. Pero la película se rodó en 1940. Tiempo en el cual, para bien o para mal, Lázaro Cárdenas declina por ser el último año del sexenio. La reacción desesperada lo quiere lejos de Los Pinos; pese a haberse declarado “creyente,” candidato oficial del PRM a la presidencia, Manuel Avila Camacho, para apaciguar los ímpetus religiosos de los conservadores, los cuales tomaron con cautela tales declaraciones, de otra forma el contrincante, Almazán no hubiera gozado de tanta popularidad.

Tal como constatan los otros títulos de Mariano Azuela referentes al tema. La distancia de los años son una oportunidad para sintetizar a: *Los de abajo* (1925), *Sin amor* (1910), *Los fracasados* y *Andrés Maderista* (1911). Para concluir: efectivamente, la guerra civil derrocó al dictador Porfirio Díaz, desafortunadamente la nueva burguesía gobernante deja mucho que desear, así lo mejor que pudo hacer él fue retirarse a la vida privada una vez desintegrada la División del Norte villista en 1915, luego de ser vencida en Celaya por Obregón. Al no congeniar con el Constitucionalismo de Carranza no chaqueteó, prefirió asimilar la derrota antes que reciclarse como muchos otros más una vez vencidos sus ideales.⁷⁰

De otra manera no se entiende cómo la novela y la película difieren en contenido de principio a fin pese a inspirarse en hechos reales. El texto es fatalista porque el hacendado *Julián Andrade* (René Cardona), cometió tres asesinatos: *Gertrudis*, *Marcela Fuentes* y *Chuy Rodríguez*; de todos salió libre de culpas por “falta de pruebas. Este nefasto personaje ejemplifica los excesos del poder de los hacendados porfirianos que disponen a voluntad lo mismo de las plantas, animales y personas en su propiedad.

En contraste, la versión cinematográfica es esperanzadora. A plano general se ve a los peones marchar sudorosos y cansados de las milpas a sus chozas, la jornada laboral terminó; mientras, el humilde peón *Chuy Rodríguez* (Pedro Armendáriz) y *Marcela Fuentes* (Lupita Gallardo) platican. En eso se arma el revuelo en la hacienda en la cual se encuentran ante la llegada del amo *Julián* de la capital, las mujeres corren a recibirlo; pero al poco tiempo la pobre campesina vivirá en carne propia los buenos modales de su patrón, mientras ésta se baña en el río con sus amigas, el despiadado hacendado solicita al caporal mandársela a una cabaña, donde la viola y como pago por los favores sexuales ofrecidos, la víctima recibe animales y otras cosas más que desatan la envidia y la burla de los demás peones.

La historia se enreda más cuando el repugnante sujeto borracho de lujuria pierde el control de sus bajas pasiones y trata de abusar nuevamente de la humilde mujer en pleno río, *Chuy* lo golpea,

⁷⁰ Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1996, pp. 221,285.

acción que le cuesta la vida al infortunado campesino. Pero por ironías de la vida, *Gertudis* (Arturo de Córdova), el novio de la ultrajada mujer ha regresado de California, donde se encontraba trabajando para juntar el dinero necesario para pagar una deuda. Al otro día va a declarar a la comisaría *Julián*, y algunos de sus empleados, incluida la ofendida, es tal la tiranía del sujeto, que basta una intimidante mirada para retractarse todos sus acusadores.

Gertrudis se entera del terrible secreto de su prometida, jura ganar una carrera y luego marcharse a Estados Unidos con ella; sin embargo, el hacendado escuchó la plática y amenaza a la mujer de matarlo a él si no se sujeta a sus caprichos sexuales; ante el dilema, ella escapa de la hacienda, un gringo, el *ingeniero John* (Cliford Carr), la toma, pasa el tiempo, su enamorado no la puede olvidar, por eso no está plenamente concentrado en la carrera.

El mundo es tan pequeño, que los enamorados se topan en las calles del pueblo mientras caminan en las calles, otra vez, el malentendido se aclara, el triunfa en la carrera; pero la fatalidad se niega a abandonarlos, *Julián*, vuelve a intimidar a la mujer con las mismas amenazas y cínicamente, la lleva al mismo lugar donde todo comenzó. A pesar de esto, el villano no puede cantar victoria porque el loco de la hacienda, *Tico* (Miguel Montemayor) lo mata de un tiro. La historia termina con los *Gertrudis*, *Marcela* y *Tico* enfilados a California.

Reseña de la Película

En esta realización se incluyó a un reparto recurrente en la década: René Cardona, Miguel Montemayor, Estella Inda, Pedro Armendáriz, Pedro Barreiro, Cliford Card, Miguel Inclán, Antonio Badú, Rafael Icardo y Joaquín Coss.

Todo Arranca en 1908, un par de años previos al inicio del movimiento armado del 20 de noviembre de 1910. Por eso se aprecia a los peones vestidos de manta blanca y sombrero de palma, su uniforme oficial para labrar la tierra. El arranque de la trama hasta este punto no difiere del resto de las cintas de la comedia ranchera manufacturadas en este tiempo (1934-1940); e incluso, la descripción hecha de *Julián* por las campesinas de su propiedad, parecen confirmarlo: “Es buen mozo y muy bragado.” E incluso los clichés anticapitalinos de igual manera se hacen presentes porque el joven hacendado ha estado ausente de su propiedad por encontrarse en la ciudad de México, donde aparentemente se pervirtió.

Como en *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes), se describen algunas “costumbres” de los hacendados, como el derecho de pernada; en este caso el director la presenta

de manera descarada o sónica, de hecho, siempre se hace evidente la debilidad por *Marcela* cada vez que la ve, cual perro en tiempo de brama. Es tan incontrolable su impuso sexual, que no le importa matar a quien se le ponga en su camino con tal de patentizar su viril postura de macho provinciano. Por eso resulta escalofriante la manera en cómo dispone de la pobre campesina, es un objeto más por el simple factor de encontrarse en su propiedad, como *él* sentencia mientras viola a su víctima.

A mi entender, cuando los nostálgicos porfirianos lloran a su venerado dictador, Gabriel Soria y Mariano Azuela al adaptar la novela homónima del mismo nombre de éste último en realidad le dicen a la reacción: “señores, no nos hagamos, es verdad que la burguesía que desplazó a la plutocracia del viejo régimen no es lo que esperábamos, pero no olvidemos los factores por los cuales finalizó la era Porfirio Díaz luego de tres décadas. La historia está inspirada en hechos reales.”

Por eso digo que es un voto de aliento al presidente michoacano. De otra manera, no se entiende el motivo para ofrecer una película de corte campesino en el ocaso del sexenio, cuando el clima conservador se respira como nunca en el país; recordemos, el fascismo hitleriano anexa países como si fueran coleccionables, y esta doctrina totalitaria tiene muchos adeptos en México. No se reconoce ningún logro al presidente saliente con todo y la nacionalización petrolera dos años atrás, porque tal medida es la fuente de la recesión económica, suceso nada alentador para una precaria clase media perfectamente delineada en los escritos de Marx, la mentalidad pequeño burguesa les ciega la visión, juran y perjuran estar viviendo el comunismo, cuando lo experimentado en la URSS dista mucho del cardenismo. Al mismo tiempo, la cinta trata de ofrecer un “retrato” de las condiciones sociales al interior de la hacienda antes de la Revolución. Nadie quiere un reparto agrario, o sacudirse la tiranía del nefasto hacendado, que por el simple hecho de nombrarlo amo, deja implícito la relación de extrema humillación entre el dueño del rancho y sus peones.

Pudiera ser que al rayar la mediana edad, Mariano Azuela tratara de rescribir todas sus obras que integran la novela de la Revolución, comenzando por la más importante: *Los de Abajo*, la cual salió a la luz en pleno dominio sonorenses, 1925, a 15 años de distancia, fusionó todos estos trabajos, tal vez al percatarse que en realidad el movimiento armado que lo ilusionó por sacudir las estructuras semif feudales vigentes, no era lo que esperaba y cualquier esperanza quedó sepultada con la finalización del cardenismo.

Resulta peculiar la dicotomía de la presencia de un estadounidense, *ingeniero John* (Cliford Carr), el director hace por una parte eco del nacionalismo hispanófilo-católico al proponer que todos los males vienen del exterior, concretamente de los hijos del tío Sam. El extranjero es tan

incómodo, que el propio *Julián* hace tregua con él. Pero, paradójicamente, la desventura *Marcela* encuentra una mano tendida en el foráneo. E incluso, la migración al vecino del norte todavía no es un fenómeno social de magnitudes impresionantes como ahora y sin embargo, *Gertrudis* se va a trabajar a California, quiere juntar dinero suficiente para pagar una deuda y tal vez algo más para casarse también. Para recalcar la dualidad amor-odio, a nuestros vecinos del norte es el desenlace, los protagonistas emprenderán la vida juntos fuera de México.

Por último, el espectador puede apreciar un final común en las otras películas de charros, el amor ha triunfado, el triángulo amoroso fue roto por la fuerza de la justicia, a la voluntad de la pareja para consumir su amor pese a las vueltas de la vida. Ese es el encanto de esta producción, ofrece lugares comunes de sus contemporáneas, pero a la vez, en más de un punto, marca distancia temática respecto a ellas, el campo es más “real” en comparación a las otras propuestas fuera de las intenciones oficiales

4.9 Recapitulación

Se puede concluir luego de analizar el grupo de películas seleccionadas lo siguiente: La Revolución es una acción, la cual ya no podía ser reprimida por el porfiriato. Francisco I. Madero enciende la llama de la esperanza para millones de campesinos que viven en rancherías y haciendas en calidad de esclavos; oficialmente son peones acasillados, pero en los hechos, en las nefastas tiendas de raya; empeñan su vida, y la de sus futuras generaciones no nacidas aún; la tierra está concentrada en muy pocas manos. Sin embargo, habrá de esperar 24 años luego del inicio del conflicto para más o menos comience a haber justicia social en el cardenismo. La ley de la Reforma Agraria será una efímera luz de esperanza a todos aquellos deseosos de contar con un pedazo de suelo gracias a la esperada iniciativa gubernamental.

Se reitera una vez más, en un tiempo clave. El país busca rearmar su identidad, la radicalización de la derecha y desafortunadas acciones del gobierno propician entre otras cosas hechos como la Guerra Cristera. Nuevamente en nuestra historia las fuerzas antagónicas en conflicto no son capaces de pactar, todo es vencer o morir a cualquier precio. Por ello el medio fílmico debido a su origen clase media y alta, desde antes del triunfo de *Allá en el Rancho Grande*⁷¹ ve con mucho recelo y reservas a todos los revolucionarios.

Postura arrebatada del teatro de revista al adaptarse en la pantalla grande zarzuelas de corte rural, generadas tal vez por la retórica agraria del presidente Álvaro Obregón en el primer lustro de la década de los años veinte, la cual dio pie a los siguientes títulos: *En la hacienda*, 1921; *La Parcela*, 1921, par de producciones hechas por Ernesto Volrath y *El Caporal*, 1921 (Miguel Contreras Torres). En todas ellas se enfatiza el cruel trato recibido por los provincianos en la capital. Pero en estas historias teatrales hechas películas se apuntará a defender a capa y espada a la hacienda como el máximo ente económico/social habido jamás en nuestro país, el cual está amenazado de muerte por el insensible Estado revolucionario obstinado en crear ejidos.

Visión contrastante a la planteada en el inconcluso filme *Maguey*, incluido dentro de *¡Que viva México!*, 1931 (Serguei Eisenstein). Aquí al director ruso le queda clara la tremenda desigualdad social del país, en especial, el virtual estado de esclavitud en el cual se encuentran buena parte de los peones, trabajadores del campo de haciendas y ranchos. Perecerá muy grotesca la escena en la

⁷¹ “Esther Fernández,” *Cuadernos de la Cineteca*, volumen4, pp. 114-116.

cual un grupo de jornaleros de los reyes del pulque en Apan, Hidalgo, son enterrados hasta el cuello por órdenes de sus “amos” para ser pisoteados por caballos.⁷²

Peor aún miran los grupos reaccionarios a Cárdenas por sus tendencias “comunistoides.” De ahí parte el estereotipo de una provincia mexicana más cercana del siglo XIX y distante del incipiente siglo XX. Los conservadores se resisten a la nueva modernidad nacional y mundial; el Estado en la vida real les propicia fuertes reveses; pero en el cine todos estos triunfos son revocados uno a uno, gracias a la invención de un encantador “falso bucolismo campirano nacional.” El espectador de México y del mundo asimila con satisfacción todos los arquetipos plásticos y temáticas propuestas con talento y vigor de los cineastas de mentalidad porfiriana.

En prácticamente todas las películas nacionales de corte campirano realizadas entre 1934 y 1940 la cuestión fundamental por la cual se trastorna la estructura rural vigente es omitida (Revolución y reparto agrario). Cualquier espectador de alguna de dichas cintas llegará a la siguiente pregunta: ¿cuál es el gran conflicto del medio rural mexicano?: los triángulos amorosos, no la tenencia de la tierra. Se lamenta la fatal herencia de Eva, el sexo femenino como la eterna perdición de los hombres; éste es el único factor por el cual el medio campirano nacional cinematográfico no puede ser perfecto.

En contraparte, estos años marcarán al Estado Mexicano por su incapacidad para hacer un cine seductor de la gente común, la creciente clase media capitalina y rural. Lázaro Cárdenas trata de hacer una política oficial en esta materia para encajarla con su plataforma social de gobierno, donde los campesinos y obreros juegan un papel crucial. *Redes*, 1934 (Fred Zimmermann/Emilio Gómez Muriel); *Janitzio*, 1934 (Carlos Navarro); *Vámonos con Pancho Villa*, 1935 (Fernando de Fuentes); *Judas*, 1936 (Manuel R. Ojeda) y *El Indio*, 1938 (Armando Vargas de la Maza), son las cartas de su apuesta para tratar de contrarrestar el cine reaccionario; pero perderá cada una de estas realizaciones, no generarán las expectativas esperadas en taquilla; peor aún, prácticamente ninguna cinta privada apoya la Reforma Agraria.

Para hacerle segunda a su presidente, el PNR no quiere estar al margen de participar en la producción de filmes; por ello crea la empresa Remex. Así se pone en marcha el proyecto de *Judas* (Manuel R. Ojeda), financiado en su totalidad por el partido en el poder; una de las temáticas centrales es el agrarismo.⁷³ Desgraciadamente el trabajo deja muy en claro la incapacidad

⁷² Jiménez Domínguez, Román, “La imagen, la tierra, el otro: notas sobre el cine y el campo mexicano,” *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, volumen 612, junio de 2002, p. 82.

⁷³ García Riera, Emilio, *Historia documental de cine mexicano*, volumen 1, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCIME, 1992, p. 213.

del Estado mexicano para hacer buenas historias de contenido social con todo y procurarse el fondo a la forma.

De acuerdo con la postura de buena parte de los realizadores nacionales de estos tiempos (1930-1940), a las haciendas les falta muy poco para ser un paraíso en la tierra; es decir, no esconden su condición de reaccionarios: el enemigo es el mandatario michoacano por atentar él contra los intereses de los terratenientes; quienes se sienten con derecho divino para poseer numerosas tierras y propiedades por ser españoles o criollos la mayoría de ellos. En cambio el Estado no logra marcar al enemigo; una terrible retórica oficialista se impone o no se sabe elaborar un discurso cinematográfico que llegue a la gente común. Esta es la radical diferencia entre el triunfo de la reacción y la humillación del gobierno en la pantalla grande.

Por eso no deja de sorprender la postura del realizador Gabriel Soria con *Mala yerba* en 1940, justo cuando el presidente michoacano sacó la bandera blanca, se encuentra perturbado por los múltiples ataques de la reacción. Es prácticamente la única cinta no gubernamental en la cual se describe a una “real hacienda mexicana porfiriana.” Al centrar la trama el realizador en el año de 1908; dos años antes del colapso del régimen del anciano dictador oaxaqueño. El hacendado *Julián* (René Cardona), va en contra del prototipo este personaje del resto de las películas de corte campirano. Con toda la impunidad del mundo, ultraja a las mujeres de su propiedad, por eso es el amo; pero para dignificar su figura uno de sus peones asesina al repugnante ser.

Casi para terminar es una lástima que ni gobiernos revolucionarios, productores y directores no hayan podido lograr un acuerdo para generar un proyecto cinematográfico conjunto, no quisieron anteponer sus intereses diametralmente opuestos. Con este pacto podría haberse cimentado una sólida industria fílmica nacional. Recordemos, 1940 será un año raquítrico de títulos manufacturados, la precaria industria del celuloide se encuentra en la enésima crisis de su historia.

En materia agraria, lo peor del caso más de dos millones de peones sin tierra reciben parcelas inútiles de temporal y los demás se quedarán esperando para siempre la justicia por la cual lucharon. En cuanto al ambiente socio/político del país, queda tal vez el consuelo para los crecientes sectores retrógrados el fin del sexenio del mandatario “comunista de Lázaro Cárdenas.” Todo esto en medio de una gradual polarización de simpatías tanto del candidato conservador oficial de PNR, Ávila Camacho como de su contrincante, el opositor, Juan Andrew Almazán.

Para rematar, en la Segunda Guerra Mundial, el Eje tiene contra la espada y la pared a los Aliados en Europa, el hemisferio Occidental hace changitos, desea ver tomar a los alemanes Stalingrado y así liberar al mundo de la peste roja soviética. Sin embargo, ni los rezos del Papa

serán suficientes. Dios no hace caso a tal súplica. Desde esta ciudad, la URSS inicia una contraofensiva; la cual parará con la toma de Berlín. En 1942 Estados Unidos dejará de ser espectador, inclinará el fiel de la balanza definitivamente en contra del fascismo germano y de sus aliados.

Finalmente se puede afirmar lo siguiente: al contrario de Porfirio Díaz, quien sí supo explotar a la perfección con fines políticos las primeras escenas tomadas por los camarógrafos galos; los mandatarios revolucionarios sólo aciertan en aplicar medidas censoras a todo filme considerado denigrante de lo mexicano. El régimen cardenista es incapaz de promover o de realizar una política cinematográfica exitosa afín con su plan de gobierno. Todo lo contrario al cine de corte reaccionario, el cual tendrá como máxima carta a *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes).

Conclusión

Una vez concluida la investigación pueden decirse muchas cosas. En primer lugar, evitar la Revolución de noviembre de 1910, por sus terribles implicaciones sociales, políticas y económicas fue prioritario en buena parte de las películas mexicanas hechas entre 1934 y 1940, parece consigna o escapatoria mediática a la cruda realidad de la guerra civil y sus secuelas. Tendencia acentuada en el género de la comedia ranchera. Después de todo, así codificaron los conflictos políticos, económicos y sociales el grupo de productores y directores conservadores de la cinematografía nacional.

Por otro lado, la manera de estructurar sus historias, cómo las cuentan, diálogos y otros elementos más, dejan en claro la postura totalmente en desacuerdo con el régimen cardenista y revolucionario. Que es lo establecido en la teoría sobre la comunicación de masas por Denis McQuil.¹ No es la última palabra en la materia, pero creo que ayudará a entender mejor el impacto de la reforma agraria en el cine nacional de corte campirano hecho entre 1934 y 1940.

Así, sobra especular sobre los motivos por los cuales una vez más en la historia de nuestro país un mandatario como el anciano Porfirio Díaz es removido a la fuerza de la silla presidencial luego de 30 años. Nefasta tradición latinoamericana del caudillo iluminado, prácticamente en todo el siglo decimonónico mexicano hubo hombres enfermos de poder.

De hecho, Francisco I. Madero goza de la sombra de la duda gracias a su prematura muerte. El mismo Venustiano Carranza, el legalista del movimiento revolucionario fue nacionalista en extremo en su política exterior, juró tomar la presidencia para ponerla orden y después cederla a quien ganara las elecciones. Pero dio muestras de ser el primer presidente contrarrevolucionario por oponerse a la redacción de los puntos medulares de la Constitución de 1917, promulgada en Querétaro. Tal vez su muerte evitó perpetuarse en el

¹ McQuail, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación n. 18, México, Editorial Paidós mexicana, 1990, México, Editorial Paidós mexicana, 1990, pp. 45-46.

poder indefinidamente. Él estaba muy preocupado por el arrastre de los caudillos populares Villa y Zapata, ambos terminan asesinados; el segundo durante su presidencia y el primero bajo el mandato de Álvaro Obregón. Después de todo, el exgobernador de Coahuila era un hombre forjado en el porfiriato y dicho sello no se lo quitará nunca. En materia agraria no consideró una solución a fondo el problema. Su célebre Ley Agraria, en realidad es un plagio oficial de las consignas del Plan de Ayala para nunca aplicarlas.

Con la llegada a la presidencia de los sonorenses, éstos se preocuparon más por propiciar desde el Estado condiciones generales para la conformación de una gran clase media; tienen como punto de partida una red de pequeños propietarios rurales. La Cristiada, claro ejemplo de la complicada resolución de los postulados esenciales originarios de la Revolución al obligar a la iglesia católica mexicana a limitarse exclusivamente a la atención espiritual de sus seguidores y no suplantarse las funciones del César so pretexto de obrar en el nombre de Dios.

La nacionalización de tierras implicaba afectar intereses petroleros y agrícolas de empresas estadounidenses y europeas. Obregón puede ser considerado un vende patrias por la firma de los tratados de Bucareli, pero era la única salida para lograr el tan necesitado reconocimiento internacional como gobierno legítimamente constituido, en especial de los Estados Unidos. Sin embargo, tampoco se tomó la molestia de emprender una reforma agraria a fondo.

En su momento, Plutarco Elías Calles se obsesiona con ser el máximo caudillo nacional, al dejar de hacerle sombra a su paisano Obregón, de quien estaba separado por incompatibilidad de intereses políticos. Para ello contaba con el nefasto apoyo del líder sindical Luis N. Morones. Es decir, el corporativismo obrero nació desde Carranza y no con Cárdenas como comúnmente se piensa. Calles como buen exmaestro rural se preocupó más por llevar la educación masiva entre la población, pero por alguna razón no fundamental para este trabajo, esta iniciativa no prosperó, tal vez su extremo jacobinismo le impidió lidiar contra un enemigo de peso completo como las huestes del vicario de Roma. Su gran legado político fue vislumbrar a como iban las cosas, la tortuosa historia del siglo XIX, estaba repitiéndose; urgía aglutinar a todos los caudillos regionales y a los veteranos de la

Revolución en un ente único para terminar o regular de una vez por todas las luchas intestinas, en especial a la hora de la sucesión presidencial y la mejor forma de lograrlo era bajo el PNR, organismo político nacido al copiar la estructura del partido Nacional Socialista Alemán y Fascista italiano que tanto admiraba. En materia agraria y cinematográfica no se detuvo a meditar al respecto.

Por eso, cuando Lázaro Cárdenas tomó el poder no dudó en emprender una política social de masas para que el pueblo hiciera suya la Revolución y al PNR más allá de la retórica. Porque la paciencia de la gente común se agotaba ante el incumplimiento de las demandas por las cuales participó en la gesta armada de 1910. Este descontento bien pudo haber sido capitalizado por las fuerzas oscuras de la reacción dada la creciente popularidad del fascismo en el país. Una muestra es el gran arrastre del candidato opositor Juan Andrew Almazán.

Desgraciadamente el impacto de la Reforma Agraria sólo durará poco tiempo porque el ejido nunca logrará ser productivo; por algo las urbes de México y Estados Unidos se llenarán de campesinos sin futuro en el suelo de origen.

También el cardenismo fue insuficiente para un país emergido de un oscurantismo a la mexicana, la sociedad debía acoplar sus ancestrales usos y costumbres parroquiales a una nueva realidad nacional y mundial dictada por el incipiente siglo XX. ¿Esto se quiere decir en prácticamente todo el género de la comedia ranchera al vendernos una plástica imagen del universo rural mexicano? Con historias totalmente atemporales, productores y realizadores apuestan a desarrollarlas en algún momento del siglo XIX, donde se puede especular si todo transcurre en los campos tapatíos por la indumentaria charra, las chinas poblanas, mariachis y otros ingredientes indispensables más. Es decir, en la pantalla grande se pretende retener un orden social amenazado de muerte, el cual no es compatible con el capitalismo, sistema que bien o mal rige al mundo; el cual comienza a perneear nuestro país en ese tiempo.

Peor aún, será cuando los hombres del dinero y los directores pinten un immaculado campo donde paisajes naturales de pueblos de provincia son una escenografía ideal en un entorno carente de cualquier conflicto social. Los hacendados españoles fueron puestos por

Dios y en consecuencia tienen derecho divino a proceder como mejor les convenga y si en sus manos concentran en extremo tierras es porque los peones están limitados de origen para hacerse cargo por sí mismos del más mínimo pedazo de tierra; por eso sólo pueden ser campesinos acasillados; ni por error se presenta una tienda de raya o alguna de las otras vejaciones que hicieron brotar el descontento social detonante de la Revolución. Pero en cambio hacen creer que los amos o patrones ofrecían educación gratuita a los moradores de las haciendas, lo cual fue verdad en el menor de los casos.

Este universo “perfecto” únicamente puede afectarse por líos de faldas; es decir, de no ser por las mujeres, el campo mexicano prácticamente es un Edén. La disputa del amor de una mujer entre dos hombres es el meollo principal de casi todas las películas del género, así se altera por completo la tranquilidad de un hogar, hacienda o pueblo. Aterra el hecho de en ningún momento mencionarse para bien o para mal a la Revolución; es más, pareciera nunca existir en pantalla grande, en especial en la película clave del género: *Allá en el Rancho Grande*, 1936 (Fernando de Fuentes) y su corolario, *Jalisco nunca pierde*, 1941 (Joselito Rodríguez), la cual quedó fuera de este estudio por haberse filmado durante el mandato de Ávila Camacho.

Paradojas de la vida, 1936 fue el año de la materialización parcial del sueño de miles de campesinos sin tierra en el país: la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria. Pero también marcó la derrota del Estado en la pantalla grande, desde los días de Venustiano Carranza se hicieron experimentos interesantes. Pero ninguno de ellos logró cautivar al gran público. Irónicamente, el cardenismo se juega su última carta con *Judas* (Manuel R. Ojeda) cuando ya había triunfado la reaccionaria *Allá en el Rancho Grande*. En la primera, abiertamente se habla de las bondades del régimen, pero sobre todo es una apología de las acciones agrarias del sistema. Más enigmático resulta el hecho de si saber instrumentar el gobierno cardenista políticas mediáticas acertadas en prensa y radio; pero en el cine sucede todo lo contrario.

En resumen, el medio fílmico nacional en términos generales fue adverso a la Reforma Agraria por una razón: el origen de clase de buena parte de los realizadores, cuyas familias eran terratenientes, estaban ligadas a la oligarquía porfiriana o eran nuevos ricos que por

haber crecido bajo la resaca del siglo XIX; fueron marcados de por vida para ver a los gobiernos revolucionarios como enemigos naturales. Sin tampoco estar forzados a respaldarlos. Para rematar, como la Iglesia estaba en contra de la aplicación del artículo 27 constitucional, su deber moral como católicos les impedía oponerse a los lineamientos de sus jerarcas religiosos, por lo cual crearon un campo mexicano fuera de toda realidad. Por ultimo, la Revolución era una especie de vergüenza nacional, insulto al legado de Porfirio Díaz. Por algo la añoranza del dictador al finalizar el cardenismo con algunas películas como *En tiempos de Don Porfirio*, 1939 (Juan Bustillo Oro). Tampoco se puede negar la rebatinga política entre caudillos, la cual los pudo alimentar su incredulidad sobre los resultados concretos del movimiento de noviembre de 1910. Las cosas no variaban mucho de lo sucedido desde el siglo XIX.

Aquí no termina definitivamente el estudio del impacto de la Reforma Agraria en el cine mexicano entre 1934 y 1940, y su huella en la cinematografía nacional, pero puede ser un punto de referencia importante para comprender mejor este fenómeno en el futuro. El lado positivo de lo hecho en materia fílmica en la década de los treinta fue clave para los siguientes años, tanto en infraestructura como en los actores.

Experimentación y desarrollo de temáticas vernáculas con tintes melodramáticos para abrir los mercados de habla hispana. La generación de personal técnico y artístico capaz. La formación de un sistema de estrellas, elemento que florecerá y fructificará con el apoyo del Estado mexicano en el contexto de la Segunda Guerra Mundial son los principales legados del cine mexicano hecho en el decenio de los treinta.

Pero en cierta medida, conservadoras o no, con todo y lo falaz de las tramas y escenarios de mediados de los años veinte y treinta se puede apreciar un país abriéndose paso al siglo XX, el cual buscó una identidad dentro del nuevo contexto nacional y mundial. La industrialización iniciada con el cardenismo cambiará por completo el semblante nacional; uno de los temores del cine campirano era hacer prevalecer por el tiempo necesario un universo decimonónico ido para siempre.

Paradojas de la vida, 70 años después, México vuelve a estar polarizado e irónicamente los presidentes derechistas: Vicente Foz Quezada y Felipe Calderón crecieron en el

reaccionario Bajío, la multicitada zona en la cual se desarrollan buena parte de las películas de charros en el espacio/tiempo seleccionado, 1934-1940.

Tampoco se puede hacer a un lado el hecho de que el Acción Nacional, el nuevo partido conservador, nació de manera antagónica al cardenismo y a la vuelta de 70 años asumió el poder mediante las urnas, hito histórico y todavía más sorprendente resulta ver la continuidad de su proyecto político en un nuevo sexenio. En el cine reseñado en este trabajo, claramente se bosquejan parte de las realidades de hoy.

Fin.

Bibliografía

Agramonte, Arturo y Castillo, Luciano, *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, México, UNAM, 1998.

Obregón, Alvaro, Discursos, *Biblioteca, Dirección General de Educación Militar*, Obras completas, México, UNAM, 1948, 328 p.

“Andrea Palma,” *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, volumen 1, México, Cineteca Nacional, 1975.

Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*. México, Editorial Posada, 1996.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, ERA, 1980.

Aviña, Rafael, *Tierra brava, el campo visto por el cine mexicano*, IMCINE- CONASUPO, México, 1999.

Blanco González, Pedro, *De Porfirio Díaz a Carranza*, México, UNAM, 1956.

Benítez, Fernando, “Lázaro Cárdenas y la Revolución mexicana,” en *El caudillismo*, volumen 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Benítez, Fernando, “Los maestros rurales,” en De la Torre Villar, Ernesto, *Lecturas históricas mexicanas*, volumen 5, México, UNAM, 1998.

Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA, 2001,

Córdova, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, ERA, 1983, (Serie Popular).

Córdova, Arnaldo, “La transformación de PNR en PRM, El triunfo del corporativismo en México,” en Wilkie, James W., *Papers of the international congress of Mexican history*, Los Angeles, California, UCLA, 1976.

Cosío Villegas, Daniel, *La sucesión presidencial*, México, Era, 1976.

Cosío Villegas, Daniel, *El sistema político mexicano: la posibilidad del cambio*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976.

Cotlas Cierco, Salvador, *Enciclopedia ilustrada del cine*, Madrid, España, 1982.

Criollo, Alberto *Tendencia del cine mexicano de los años 30*, México, Cineteca Nacional, 2001.

Cué Cánovas, Agustín, “Las Leyes de Reforma,” volumen 5 en De la Torre Villar, Ernesto, *Lecturas históricas mexicanas*, México, UNAM, 1998.

Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, Editorial Clío, México 1996.

Dávalos Orozco, Federico, *Summa filmica mexicana, 1916-1920, hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*, México, UNAM-FCPy S., 1988, tesis (licenciatura en sociología).

Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1996.

De la Peña, Moisés, “Mito y realidad de la reforma agraria en México,” *Cuadernos Americanos*, México, 1964.

De la Torre Villar, Ernesto, *Lecturas históricas mexicanas*, México, UNAM, 1994. 5 v.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930; Bajo el cielo de México, Volumen 2, (1920-1924)*, México, UNAM, 1993.

De los Reyes, Aurelio, *Con Villa en México*, México, UNAM, Secretaría de Gobernación, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1992.

De los Reyes Aurelio; David Ramón; Amador Maria, Luisa; Rivera Rodolfo, *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1977, (Serie Imágenes).

De los Reyes, Aurelio, “Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México;” *Texto sobre imagen*, México, Filmoteca UNAM, no. 13, mayo-junio 2001.

De Luna Olivo, Andrés, *La Revolución de 1910 vista a través del cine*, México, UNAM-FCPy S, 1982, tesis (licenciatura en ciencias de la comunicación).

Durán, Marco Antonio, “La tenencia de la tierra, del agrarismo a la revolución mexicana,” en Mc Cutcher; Mac Bride, George, *Dos interpretaciones del campo*, México, CONACULTA, 1993, pp. 266–277.

Durán, Ignacio; Trujillo Iván y Vera, Mónica, *México Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, México, UNAM, IMCINE, 1996.

“Emilio Gómez Muriel,” *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, Cineteca Nacional, volumen 3, 1976.

Enciclopedia de las ciencias sociales, volumen 4, Madrid, España, Asuri, 1983.

Fondo Presidente Lázaro Cárdenas, exp.544/18. AGN.

Fuentes Días, Vicente, “El PNR” en De la Torre Villar, Ernesto, *Lecturas históricas mexicanas* volumen 5, México, UNAM, 1998.

García, Gustavo y Aviña, Rafael, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.

García, Gustavo; Maciel R., David, comps., *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, IMCINE, 2001.

García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, volumen 1, 1894-1940, Querétaro, 1987.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, 1929-1937*, volumen 1, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, 1938-1942* volumen 2, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

Garrido, Luis Javier, “El partido de la revolución institucionalizada: medio siglo de poder político” en *México, la formación del nuevo Estado, 1928-1945*, México, Siglo XXI Editores, 1984.

Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.

García Cantú, Gastón, “El pensamiento de la reacción mexicana, (1869-1926),” en *Lecturas Universitarias*, no. 34, volumen 2, antología, México, UNAM, 1994.

Gallo, Víctor, *Problemas educativos de México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1955.

Gilly, Adolfo, *La Revolución interrumpida*. México, Editorial El Caballito, 1985.

González Cosío, Arturo, “La vida social México,” *50 años de revolución*, Volumen II, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

González Casanova, Manuel, *Crónica del cine silente en México*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1989.

González Casanova, Manuel, “Las grandes divas del cine italiano,” *Texto sobre imagen*, no. 15, México, Fimoteca UNAM, 2002.

González Orea, Tayra, “San Nicolás y Pedernales, dos haciendas del centro de México en un contexto de economía de guerra, 1913-1915,” en Blanco, Mónica y Fujigaki, Esperanza, *Personajes, cuestión agraria y revolución mexicana* México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004.

Guerra, Francois, *México del antiguo régimen a la revolución*, volumen 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Baber, 1991.

Hall, Linda B, “Álvaro Obregón y el movimiento agrario: 1912–1920,” en Bradin, A. D., *Caudillos y campesinos en la revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Hernández Chávez, Alicia, “La Mecánica cardenista: 1934-1940,” en Meyer, Lorenzo, *Historia de la Revolución Mexicana* # 16, México, Colegio de México, 2005.

Jean, René; Ford, Charles “Historia ilustrada del cine, (1895-1930),” tomo 1, *El cine mudo*, España, Alianza Editorial, 1981.

Ki, Fujiga y Gracida Esperanza, Elsa, “El triunfo del capitalismo;” en *México un Pueblo en la Historia*, volumen 5, *Nueva burguesía (1938-1957)*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1990.

Knight, Alan “Cardenismo: juggernaut of jalopy,” *Journal of Latin Americans Studies*, volume 26, part 1, February 1994.

Laguna, Eduardo, *Economía cinematográfica*, México, Era, 1994,

Lobsinger Vargas, Mario, *La comarca lagunera: de la revolución a la expropiación de las haciendas 1910-1940*, México, UNAM/INEHRM, 1999.

Medín, Tzvi, *El minimato presidencial: La historia política del Maximato, 1928-1935*, México, Era, 1983.

Memoria, *Simposio internacional Morfología social de la hacienda en México siglos XVI-XIX*.

Menés Llaguno, Juan Manuel, “La charrería, historia de una tradición mexicana,” *Cuadernos hidalguenses*, Pachuca, 1996.

Menéndez R., Carlos, “La primera chispa de la revolución mexicana,” en De la Torre Villar, Ernesto, *Lecturas históricas mexicanas*, México, UNAM, 1998.

Meyer, Jean, *Estado y sociedad con Calles*, México, Colegio de México, 1977.

Meyer, Lorenzo, “Historia de la Revolución mexicana (1928-1934),” volumen 13, *El conflicto social y los gobiernos del Maximato*, México, El Colegio de México, 1978.

Molina Enríquez, Andrés, en *Precursores de la revolución agraria en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1975.

Miquel, Ángel, “Bohemios en el cine Mexicano de los años treinta,” *Texto sobre imagen*, México, Filmoteca UNAM, 2000.

Miquel, Ángel, *Mujeres del cine mexicano, Mimi Derba*, Archivo filmico Agrasánchez/Filmoteca, México, UNAM, 2000.

McQuail, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación n. 18, México, Editorial Paidós mexicana, 1990.

Muñoz, Fernando, “Y el hombre creó a la mujer,” *Texto sobre imagen*, México, Filmoteca UNAM, noviembre de 2000.

Nickel J., Hebert, *Morfología social de la hacienda mexicana*, México, Fondo de Cultura económica, 1996.

Portas, Rafael E.; Rangel, Ricardo, comps., *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas S. de R.L., 1957.

Ramírez Rancaño, Mario, “El rechazo a la Constitución política de 1917,” en *La reacción mexicana y su exilio durante la revolución de 1910*, México, UNAM, 2002.

Salazar, Rosendo: *la CTM, su historia, su significado*, México, Ediciones T.C. Modelo, México, 1956.

Sánchez, Francisco, *Luz en la oscuridad, crónica del cine mexicano (1896-2002)*, México, Cineteca Nacional. 2003.

Sánchez Hernández, Josefina, *La charrería en México*, Guadalajara, Jalisco, INAH, 1993.

Semo, Enrique, “México un pueblo en la historia,” volumen 4, *Los frutos de la revolución (1921-1938)*, México, Alianza editorial mexicana, 1989.

Semo Enrique, “México un pueblo en la historia,” volumen 5, *Nueva burguesía (1938 - 1957)*, México, Alianza editorial mexicana, 1989.

Shulgovski, Anatol, *México en la encrucijada de su historia*, México, Fondo de Cultura Popular, 1969.

Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, en *Obras Completas*, volumen XII, México, UNAM, 1977.

“Tendencias del cine mexicano de los años 30,” en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, Cineteca Nacional 1998.

Toor, Francés, *El Jarabe Antiguo y Moderno, Mexican Folkways*, México, v. 6, no. 1, 1930, pp. 33-34.

Tosi, Virgilio, *El cine antes de Lumière*, México, Filmoteca UNAM, 1989.

Townsend, William C., *Lázaro Cárdenas, Mexican democrat*, Ann Arbor, Michigan, 1952.

Trujillo, Iván, *Fernando de Fuentes*, México, Filmoteca UNAM, 1995.

Viñas Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM-UNESCO, 1987.

Hemerografía

- “América Latina ocho ensayos marxistas,” *Historia y sociedad*, México, invierno de 1965.
- Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y estadística*, julio de 1964, p. 29.
- Boletín de la Secretaría de Hacienda*, p. 382, 21 de marzo de 1919.
- ”Bella película fue presenciada ayer por 2000 alumnos” en *Excélsior*, 23 de marzo de 1931, p.12.
- “Cámara Nacional Cinematográfica” en *Excélsior*, 31 de marzo de 1939, p.10.
- Campos Braulio, Alejandro, “La estética yanqui nos va contagiando” en *El Nacional revolucionario*, 24 de mayo de 1930, p. 10.
- “Cómo se harán las películas que se harán en México” en *El Universal*, 17 de junio de 1931, p. 9.
- “Concurso de libretos cinematográficos” en *El Universal*, 8 de septiembre de 1932, p. 9.
- “Confederación de Trabajadores de México ante la transformación del P.N.R.” en *El Machete*, 15 de enero de 1938, p. 12.
- “Continúa el conflicto en los cines de esta capital” en *El Universal*, 10 de noviembre de 1931, p. 9.
- “Cuento del día, historia sin argumento,” en *El Imparcial*, 25 de junio de 1916, p. 7.
- De la Peña Moisés, T. “El pueblo y su tierra: mito y realidad de la reforma agraria en México,” *Cuadernos Americanos*, México, 1964, pp. 120-145.
- De los Reyes, Aurelio, “El cine mexicano hace 75 años: vicios y virtudes,” *Revista UNAM*, volumen 26, julio de 1972, pp. 2-4.
- Delgadillo, Willivaldo y Limongi, Maribel, “La mirada desenterrada en la prehistoria del cine mexicano,” *El Universal*, suplemento *Día Siete* no. 53, 23 de Junio de 2001, p. 35.
- Días Soto y Gama, “La revolución agraria predicha desde 1831,” *El Universal*, 14 de diciembre de 1926, p. 15.
- “Diccionario cinematográfico de México, 1938-1939” en *Excélsior*, 22 de mayo de 1936, p.10.

“Divulgación de la cultura mediante películas en el Estado de Sonora” en *El Nacional Revolucionario*, 20 de junio de 1938, p. 8.

Durán Marco Antonio, “Del agrarismo a la Revolución,” en revista *Problemas Económico-Agrícolas de México*, octubre-diciembre, México, 1946. pp. 18-19.

“El cine mexicano hace un cuarto de siglo” en *El Popular*, 11 de julio de 1943. p. 16.

”El cine mexicano de hace 25 años” en *Excélsior*, 11 de julio de 1943, pp.10-11.

El Gráfico Vespertino, México DF 15 de agosto de 1940, p. 12.

El Siglo de Torreón, 2 de agosto de 1920, p. 3.

1938, p. 9.

“El público quiere ver buenas películas” en *El Universal*, 4 de agosto de 1939, p. 10.

Francisco I. Madero “ El latifundio” en *El Imparcial*, 28 de junio de 1912, p. 7.

8 de junio de 1934, p. 8.

García Riera, Emilio, “Cuando el cine mexicano se hizo industria,” *Revista UNAM*, volumen 26, julio de 1972, pp. 10-14.

Guerra Manzi, Enrique, “La gubernatura de Lázaro Cárdenas en Michoacán (1928–1932), una vía agrarista moderna,” *Secuencia, revista de ciencias sociales*, septiembre–diciembre, no. 45, México, Instituto Mora, 1999, pp. 137-150.

Gilly, Adolfo, “México contemporáneo-revolución e historia,” *Nexos*, no. 62, febrero de 1983.

Hoy, 23 de diciembre de 1939., pp. 10-11.

“Inauguración de los nuevos estudios de la estación Radio Nacional del P.N.R.” en *El Nacional Revolucionario*, 15 de diciembre de 1931, p. 8.

Jiménez Domínguez, Román, “La imagen, la tierra, el otro: notas sobre el cine y el campo mexicano,” *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, volumen 612, junio de 2002, p. 82.

Khight, Alan, “Cardenismo: Juggernaut of jalopy,” *Journal of Latin Americans Studies*, volume 26, part I, February 1994.

“La Charrería”, *Artes de México*, México, año 14, no. 99, pp. 14-16.

“La cuestión agraria y la revolución mexicana: nuevos enfoques,” *Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, México, INAH, octubre 1988-marzo de 1989, México 1989.

“La industria filmica mexicana, la cinelandia de Amrica Latina” en *El Nacional Revolucionario*, 4 de marzo de 1939, p.8.

“La Olimpia de Leni Riefenstahl,” *Luna Córnea*, no. 16, septiembre-diciembre 1998, pp. 66-73.

“Los maestros apoyan nuestra campaña” en *El Nacional Revolucionario*, 23 de enero de 1937, p. 8.

“Los productores de películas intentan formar una unión” en *El Nacional Revolucionario*,

“La Paramount hará películas aprovechando el potencial de México” en *El universal*, 5 de diciembre de 1929, p. 12.

Larroa Torres, Rosa María, “El papel del campesino en la reforma agraria y la definición de las políticas agrarias de América Latina” *Revista Mexicana de Sociología*, volumen. 3, julio-septiembre, 1973, pp. 93-108.

La Prensa, 10 de octubre de 1931. p.21.

López, Rafael, “El Estado y el cine nacional” *El Popular*, 12 de septiembre de 1943, p. 16.

Licenciado Querido Moreno, “Colapso cinematográfico” en *Excélsior*, 22 de mayo de 1939, p.10.

“Lo que es el cine mexicano y lo que es el de la Argentina” en *Excélsior*, 6 de agosto de 1939, p.10.

Magadaleno, Mauricio, “Posibilidades del cine mexicano” en *Excélsior*, 7 de julio de 1939, p.10.

Martínez Assad, Carlos, “Los campesinos desde el cardenismo,” *Eslabones, revista de Estudios Regionales*, México, no. 6, Julio–Diciembre, 1993, pp. 85, 92.

Miquel, Ángel, “Orígenes de la narrativa cinematográfica,” *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, volumen 608, Febrero 2002, México, UNAM, pp. 35-40.

“Miguel Contreras Torres hace una aclaración” en *El Universal*, 27 de julio de 1938, p.9.

“Miguel Contreras Torres habla de la crisis del cine nacional” en *El Universal Gráfico*, 10 de agosto de 1939, p. 12.

Molina Enriquez, Renato, “Cinematógrafo e imperialismo” en *EL Universal*, 29 de agosto de 1931, p. 9.

”Necesaria ayuda a la industria de nuestro cine” en *Excélsior*, 1 de mayo de 1939, p.10.

Padilla Castro, Manuel, "Ideas posibilidades cinematográficas de México" en *El Nacional revolucionario*, 17 de agosto de 1931, p. 8.

Pérez Turrent, Tomás, "Pancho Villa en el cinematógrafo" en *El Universal, Bucareli* 8, año 2, no. 74, 15 de noviembre de 1998, pp. 8-10.

Programa de Gobierno, Plutarco Elías Calles, 4 de agosto de 1925.

"Perspectivas para nuestra industria cinematográfica," *Revista de Comercio Exterior*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, agosto de 1938, pp. 48-50.

Peter, Smith, "La desamortización de la reforma," *Revista Semestral de Estudios Regionales*, México, 1993, no. 6., pp. 40-43.

Ramírez Rancaño, Mario, "Imperialismo y sectores Empresariales," *Revista de Estudios Latinoamericanos* volumen7, nueva época, año 4, enero-junio 1997, pp. 527-542.

Revista Problemas Económicos Agrícolas de México, octubre-diciembre de 1946, p. 15.

Sánchez Valenzuela, Elena. "Remembranzas dispersas del cine de ayer" en *Excélsior*, 19 de marzo de 1942, p.10.

Tannenbaum, Frank, "La Revolución agraria mexicana," *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, volumen 612, junio de 2002, pp. 87-91.

Taracena, Alfonso, "Dos de los errores más graves de Zapata;" en *El Universal*, 15 de septiembre de 1989, p. 23.

"Tiene gran porvenir en Tijuana la industria filmica" en *El Universal*, 20 de marzo de

'Un drama en México y Argentina" en *El Universal*, 21 de marzo de 1942, p. 6.

Zepeda Patterson, Jorge, "Cardenismos de ayer y hoy," *Nexos*, México, septiembre de 1997, p. 8.

Videografía

De Los Reyes, Aurelio, *Y cuando el cine llegó (1900-1904)*, [video], México, UNAM, 1992 Lustro I, (18 lustros la vida en México).

Dos monjes, [video], México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que hicieron nuestro cine).

Barbachano, Miguel, *Se está volviendo gobierno (1915-1919)*, [video], Lustro IV, México, UNAM, 1991, (18 lustros de la vida en México).

Benítez Muro, José, *La LEAR*, [video], México, 1986.

Fuentes, Carlos, *Revolución y Reconocimiento*, [video], México, CONACULTA, 2000, (El alma de México).

Galindo, Alejandro, *Allá en el Rancho Grande* [videlo], México, Unidad de Televisión educativa y Cultural, 1984, (Los que hicieron nuestro cine).

Gaytán Francisco, *Los Sueños perdidos (1905-1909)*, [video], Lustro II, México, UNAM, 1991, (18 lustros de la vida en México).

González Casanova Manuel, *Y vino el remolino (1910-1914)*, [video], Lustro III, México, UNAM, 1992, (18 lustros de la vida en México).

Krause, Enrique, *Plutarco Elías Calles*, [video], México, Clío video, 1999, (México siglo XX).

Krause, Enrique, *Álvaro Obregón*, [video], México, Clío video, 1999, (México siglo XX).

Krause, Enrique, *Lázaro Cárdenas*, [video], México, Clío video, 1999, (México siglo XX).

Krause, Enrique, *Venustiano Carranza*, [video], México, Clío video, 1999, (México siglo XX).

Krause, Enrique, *Porfirio Díaz, Místico de la Autoridad*, [video], México, Clío video, 1999, (México siglo XX).

Krause, Enrique, *Lázaro Cárdenas, Entre el Pueblo y el Poder* [video], México, Clío-Video, 1999, (México Siglo XX).

Krause, Enrique, *Calles, Reformador de Origen* [video], México, Clío-Video, 1998, (México siglo XX).

- La Comedia Ranchera*, [video], México, Filmoteca UNAM, 1996.
- Menéndez Oscar, *Tiempos de guerra (1940-1944)*, [video], Lustró IX, México, UNAM, 1992, (18 lustros de la vida en México).
- Patiño, Eduardo, *Sé que es imposible (1925-1929)*, [video], Lustró VI, México, UNAM, 1992, (18 lustros de la vida en México).
- Pérez Monfort, Ricardo, *Cuando La sombra de la duda se cruza en el camino (1935-1939)*, [video], Lustró VIII, México, UNAM, 1991, (18 lustros de la vida en México).
- Pelayo, Alejandro, *Redes*, [video], México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que hicieron nuestro cine).
- Pelayo, Alejandro, *Eisenstein en México* [video], México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que Hicieron Nuestro Cine).
- Pelayo, Alejandro, *La Trilogía de la Revolución*, [video], Lustró IV, México, UNAM, 1991, (18 lustros de la vida en México).
- Pelayo, Alejandro, *Una Década en Retrospectiva* [video], México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que hicieron nuestro cine, México).
- Pelayo, Alejandro, *El Melodrama familiar* [video], México, Unidad de Televisión Educativa y Cultural, (Los que hicieron nuestro cine).
- Pérez Ricardo, *Cuando la sombra de la duda cruza el camino (1935-1939)* [video], Lustró VIII, México, UNAM, 1992, (18 lustros de la vida en México).
- Tello, Jaime, *Vieja modernidad (1920-1924)* [video], Lustró V, México. UNAM, 1991, (18 lustros de la vida en México).

Filmografía

Tepeyac, 1917, (José Manuel Ramos).

El automóvil gris, 1919 (Enrique Rosas).

¡Que viva México!, 1931 (Serguei Einsenstein).

Santa, 1931 (Antonio Moreno).

Zítari, 1931 (Miguel Contreras Torres).

El compadre Mendoza, 1933, (Fernando de Fuentes).

El Tigre de Yautepec, 1933 (Fernando de Fuentes).

Juárez y Maximiliano/La caída de un imperio, 1933 (Miguel Contreras Torres).

La Calandria, 1933 (Fernando de Fuentes).

La mujer del puerto, 1933 (Arcady Boytler).

Chucho El Roto, 1934 (Gabriel Soria).

Dos monjes, 1934, (Juan Bustillo Oro).

El fantasma del convento, 1934, (Fernando de Fuentes).

Janitzio, 1934, (Carlos Navarro).

Redes, 1934 (Emilio Gómez Muriel/Fred Zinnemann).

Tierra amor y dolor, 1934 (Julián S. González).

El Rayo de Sinaloa, 1935 (Julián S. González).

Vámonos con Pancho Villa, 1935 (Fernando de Fuentes).

Allá en el Rancho Grande, 1936 (Fernando de Fuentes).

Cielito lindo, 1936 (Roberto O'Quigley).

Judas, 1936 (Manuel R. Ojeda).

!Ora Ponciano!, 1936 (Gabriel Soria).

Adiós Nicanor, 1937 (Rafael E. Portas).

Alma Jarocha, 1937 (Anotnio Helú).

Bajo el cielo de México, 1937 (Fernando de Fuentes).

Allá en el Rancho Chico, 1937 (René Cardona).

Huapango, 1937 (Juan Bustillo Oro).

¡Así es mi tierra!, 1937 (Arcady Boytler).

La Adelita, 1937 (Guillermo Hernández).

La paloma, 1937 (Miguel Contreras Torres).

La Zandunga, 1937 (Fernando de Fuentes).

Los millones de Chaflán, 1938 (Rolando Aguilar).

Un viejo amor, 1938 (Luis Lezama).

México Lindo, 1938 (Ramón Pereda).

Canto a mi tierra, 1938 (José Bohr).

El muerto murió, 1939 (Alejandro Galindo).

En tiempos de don Porfirio/Melodías de antaño, 1939 (Juan Bustillo Oro).

The mad Empress/La emperatriz loca, 1939 (Miguel Contreras Torres).

Ahí Está el detalle, 1940 (Juan Bustillo Oro).

Al son de la marimba, 1940 (Juan Bustillo Oro).

Allá en el trópico, 1940 (Fernando de Fuentes).

El charro Negro, 1940 (Raúl de Anda).

Hasta que llovió en Sayula/Suerte te de Dios, 1940 (Miguel Contreras Torres).

Mala yerba, 1940 (Gabriel Soria).

Multimedia

Ciuk, Perla, directora, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano* [recurso electrónico], México, CONACULTA, 2002, 1 CD-ROM.

La Revolución Mexicana [recurso electrónico], México, UNAM, 1998, 1 CD-ROM.

Internet

www.unam.mx/filmoteca/busquedas.html.

www.cinetecanacional.net

<http://bidi.unam.mx>

<https://ciid.politicas.unam.mx/>