



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
LICENCIATURA EN HISTORIA**

**UNA REVOLUCIÓN LLAMADA FLOR SILVESTRE.
UNA APROXIMACIÓN A LA REVOLUCIÓN
MEXICANA DE 1910 Y A
LA REFORMA AGRARIA.
1928-1952.**

Trabajo terminal

que para acreditar las unidades de

enseñanza aprendizaje de *Seminario de Investigación*

y obtener el título de

LICENCIADO(A) EN HISTORIA

Presenta:

OSCAR OMAR ÁLVAREZ CALDERÓN DE LA BARCA

Comité de Investigación

Director: Mtro. Federico Lazarín Miranda

Lectores: Mtro. Antonio Avitia

Mtro. Norma Zubirán Escoto



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
LICENCIATURA EN HISTORIA**

**UNA REVOLUCIÓN LLAMADA FLOR SILVESTRE.
UNA APROXIMACIÓN A LA REVOLUCIÓN
MEXICANA DE 1910 Y A
LA REFORMA AGRARIA.
1928-1952.**

Trabajo terminal

que para acreditar las unidades de
enseñanza aprendizaje de *Seminario de Investigación*

y obtener el título de

LICENCIADO(A) EN HISTORIA

Presenta:

OSCAR OMAR ÁLVAREZ CALDERÓN DE LA BARCA

Comité de Investigación
Director: Mtro. Federico Lazarín Miranda

Lectores: Mtro. Antonio Avitia
Mtro. Norma Zubirán Escoto

Voto. [Signature]

Agradecimientos

Este escrito esta dedicado a mis padres y a mis hermanos por haber creído en mi y por haberme apoyado incondicionalmente durante todo este periodo de aprendizaje. A todos ellos va un caluroso agradecimiento.

Gracias a Adriana Zentella por ser cómplice y protagonista en el difícil arte de la comprensión, por tus palabras de aliento y también por haber coincidido en este camino compartido.

Gracias a mis compañeros y amigos protagonistas todos ellos de una historia común.

Un especial agradecimiento a la Dra. Julia Tuñón Pablos por su dedicación y empeño a este proyecto, sin su ayuda hubiese sido un camino largo y difícil de lograr. A ella un merecido reconocimiento por haberme guiado desinteresadamente en la dura tarea de dirección. Sus consejos, palabras y comentarios fueron de gran utilidad para la consecución de este proyecto. También quiero agradecer al Dr. Federico Lazarín Miranda, al Mtro. Antonio Avitia Hernández y a la Mtra. Norma Zubirán Escoto cuya lectura y correcciones hicieron posible dar punto final a este trabajo. A la UAM-I y a su planta docente por enseñarnos que la educación es un proceso que nunca termina.

También quiero agradecer a todas las instituciones y a su personal, que colaboraron de forma indirecta en la realización de este trabajo, por haberme facilitado material sin el cual no hubiera sido posible llegar a la meta final.

Finalmente quiero decir que el contenido de este trabajo es solamente responsabilidad del autor.

INDICE	i
Introducción	ii
Capítulo 1. Contexto histórico	1
-El “Maximato”	1
-La economía	2
-El sector agrario durante el “Maximato”	3
-Nacionalismo cultural	5
- La política del cardenismo	6
-La expulsión del “Jefe Máximo”	7
-La política económica del cardenismo	8
-La expropiación petrolera y sus consecuencias	9
-La política agraria, el reparto y sus consecuencias	11
-La LEAR	15
- Manuel Ávila Camacho y la Segunda Guerra Mundial	15
-La política	16
-La economía	16
-La política agraria	17
-El reparto agrario	19
-El marco legal y sus consecuencias	19
- Miguel Alemán apuesta al desarrollismo.	21
-El proyecto político.	22
-La política económica	23
-La agricultura	24
-La Revolución Mexicana ha muerto	27
-La luz del progreso	27
- Capítulo 2. La época de oro del cine mexicano	29
-A manera de introducción	29
-Tiempo y espacio de duración	29
-El contexto: 1940-1945	33
-Características de la Época de Oro	35
-Cine y estado	43
-La constitución de la industria cinematográfica	47
-Producción, distribución y exhibición	48
-Sindicatos	52
Capítulo 3. Cine de la Revolución	54
-El cine de la Revolución Mexicana: ¿un género o un tema?	54
-La Revolución Mexicana y su influencia en el cine	56
-La Revolución Mexicana como mito y como historia oficial	57
-Los orígenes del cine de la Revolución	59
-Características en los años treinta	59
-Características en los años cuarenta	64
-Características en los años cincuenta a setenta	66
Capítulo 4. Emilio “El Indio” Fernández	70
-La Revolución Mexicana como forma de vida	70
-El significado de la Revolución	71
-Los días difíciles en Hollywood	72
-El regreso a México: actor y guionista	74

-El reto cinematográfico	75
-La conciencia de lo “mexicano” en su equipo cinematográfico	76
-El nacionalismo en le cine del “Indio” Fernández	78
-Las influencias estéticas de la mancuerna Fernández-Figueroa	80
-Dos influencias temáticas: Lázaro Cárdenas y Janitzio	83
-Ideas en torno al cine	84
-El director como estratega militar	85
-El director como autor	86
-La importancia de la tesis	87
-La temática en el cine de “El Indio”	88
-La trama o el México inmóvil	88
Capítulo 5. “Flor Silvestre”	90
-“Flor Silvestre” ante la crítica	90
-“Flor Silvestre” y el cine de la Revolución	98
-La Revolución Mexicana según “Flor Silvestre”	103
-Dos momentos en “Flor Silvestre”: reposo y reacción	108
-Corolario	109
-La Reforma Agraria según “Flor Silvestre”	112
Conclusiones	116
Bibliografía y hemerografía	119

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el resultado del proyecto terminal de la licenciatura en Historia de la UAM-I (Universidad Autónoma Metropolitana) titulado: “Una revolución llamada *Flor Silvestre*. Una aproximación a la revolución mexicana de 1910 y a la reforma agraria. El trabajo de investigación tuvo lugar en la Ciudad de México, durante el mes de abril del 2003 al mes de octubre del 2004. Mi tema de investigación aborda fundamentalmente la idea de la revolución y la reforma agraria en la cinta de Emilio *El Indio* Fernández. Siendo un poco sincero, mi acercamiento al tema fue de carácter paulatino, también he de confesar que una de las razones que llamó poderosamente mi atención fue la idea de relacionar el cine con la historia. Otra razón que ocupa un lugar importante en la elaboración de este proyecto fue el amor hacia el llamado “séptimo arte”, estas dos razones fueron el impulso y el detonador que me lanzaron a la cacería de datos.

El cine recientemente, hará unos 30 años con Marc Ferro como uno de los historiadores preocupados por el análisis de la imagen en movimiento, ha llamado la atención de las ciencias sociales y humanas que demandan nuevas fuentes, nuevos modelos de explicación de la sociedad, nuevas estrategias que permitan, si no una comprensión total de la humanidad en su devenir en el tiempo, al menos una mejor comprensión de ella. La imagen ha cobrado una importancia tal que ya no podemos prescindir de ella aunque lo queramos, y menos aun cuando el siglo XX, ha sido denominado como el siglo de la imagen. Vemos imágenes por todas partes, imágenes que nos recorren todo el cuerpo, nos golpean de frente, nos sacuden, nos emocionan, nos seducen, pero que hay de su enorme cuota de poder en esta sociedad globalizada donde la imagen se desplaza a una velocidad trepidante. Que hay de ella cuando nosotros sus consumidores apenas sabemos descifrar un texto, que

hay de ella en una cultura cifrada en la lengua escrita. Preguntas todas ellas que me hicieron reflexionar sobre el valor de la imagen –en movimiento y fija- para acceder a una nueva veta en el campo de la historia.

Así las cosas, la elección de mi tema de investigación fue un paso natural; ahora bien recurrí al *Indio* Fernández porque ya había tenido un cierto contacto con su obra. Tener una vaga noción de su filmografía me hizo saber que era posible llegar a desentrañar a una de las personalidades más míticas y legendarias del cine nacional. Su figura enigmática aunado a una actitud controvertida sirvieron de aliciente para entrar de lleno en un campo, que para mi resultado, inédito. Combinar dos disciplinas: historia y cine, en una sola, fue una idea que me sedujo desde que tuve noción de ella. Hacer empatar la historia y el cine me convenció de las ricas posibilidades que ofrecen dos lenguajes para llegar a un objetivo común.

La asistencia a un taller de historia y cine fue de gran ayuda para determinar el tipo de metodología que me permitiera acceder al último capítulo de mi tesis. El trabajo de recolección de datos bibliográficos ocupó un lugar no menos importante que el trabajo de archivo.

La hipótesis de este trabajo gira en torno a dos ideas; una, que *El Indio* era un hombre que había sido marcado los ideales de la Revolución, especialmente por el de la educación y el del repartimiento de tierra, recogidos del cardenismo. Dado su apego a la Revolución *El Indio* plasmaba en su cine lo que para él había significado la lucha armada. Las cintas de Emilio Fernández, al igual que los murales de la Escuela Mexicana de Pintura, iban

dirigidos al pueblo, con ello intentaba crear un México diferente, un México “mejor”. Su cine lo pensaba como un instrumento para el cambio social. *El Indio* estaba convencido de que los postulados de la Revolución no se habían cumplido del todo, de ahí que siguiera haciendo cine para cambia las cosas. Dos, el cine que se hizo en la Época de Oro fue un cine hecho en poco tiempo, de ahí el equipo de producción pusiera en circulación ideas comunes de su cultura y que compartía con el espectador, lo que permitió la comprensión de sus audiencias. Por todo ello considero pertinente que “Flor Silvestre” me puede dar la concepción que *El Indio* tenía de la Revolución y la Reforma Agraria.

El primer capítulo hace una breve caracterización del Estado desde su aspecto social, económico, político y cultural. El segundo capítulo traza un cuadro de la Época de Oro del cine mexicano, analizando los debates en torno a la cronología de la edad dorada y al mismo tiempo a su existencia entre los estudiosos de ese periodo. Se asoma a la Segunda Guerra Mundial, a las casas productoras, a los contenidos, a los cines, a la producción, a la distribución, a la exhibición, en suma hace un breve recorrido. El tercer capítulo es un intento de sistematizar la información que hay sobre el cine de la revolución al mismo tiempo que se pregunta por la existencia de él. El capítulo cuatro es una biografía de Emilio Fernández que toma en cuenta su participación en la revolución, en hollywood, en el cine nacional y otros menesteres. Finalmente el último capítulo trata acerca de la cinta del *Indio* Fernández: “Flor Silvestre”.

La idea principal que mueve este trabajo es que una película como “Flor Silvestre” nos da un cuadro de lo que *El Indio* pensaba que había sido la revolución de 1910 y la reforma

agraria. Así las cosas el propósito de esta investigación fue establecer cual o cuales fueron las concepciones que Emilio Fernández tenía de ellas.

1.CONTEXTO HISTÓRICO

- EL “MAXIMATO”

En lo que va de 1920 a 1935 el poder personal de los dirigentes nacionales (Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles) constituyó el eje de la vida política nacional. Pronto el sonorese Plutarco Elías Calles se convertiría en la máxima figura de la revolución mexicana, de ahí el mote de “Jefe Máximo”. La era política del “Maximato” abarcó de 1928 a 1935, periodo que estuvo dominado por la figura del general Calles. Se llamó así porque los diversos gobiernos que desfilaron de 1928 a 1935 fueron controlados por su persona a través de gobiernos títeres. Estos gobiernos fueron el de Emilio Portes Gil (1928-1929), Pascual Ortiz Rubio de 1929 a 1932 y el de Abelardo Rodríguez de 1932 a 1934.

Con la muerte del general Álvaro Obregón (1928) la vida política nacional desembocaría en una crisis al interior del grupo en el poder. Todo parecía indicar al también general Plutarco Elías Calles como uno de los posibles responsables y enemigo político del sonorese, no obstante, de inmediato reaccionó a las acusaciones de sus adversarios políticos obregonistas. Para ello convocó a una asamblea con el objeto de determinar quien ocuparía la silla presidencial, el sucesor sería Emilio Portes Gil, por estar considerado como un miembro dócil, además, esta actitud respondió con la creación del Partido Nacional Revolucionario, por sus siglas PNR. A pesar de que Portes Gil había sido encaramado en la silla presidencial no se logró atenuar la crisis política. Un año más tarde un nuevo ataque al gobierno en forma de levantamiento armado se hizo presente con la rebelión escobarista (1929), ésta pronto puso en evidencia la falta de consolidación del poder, sin embargo, la rebelión sería rápidamente sofocada. El predominio político de Calles supuso la dirección

del poder en manos de un solo hombre, lo que derivó en un personalismo político que sujetaba a los distintos poderes a su voluntad.

-La economía

La economía mexicana sintió los efectos positivos del crecimiento económico mundial, pero en menor grado que en otros países del hemisferio por varias razones, es cierto que la minería aumento su producción y además atrajo nuevas inversiones, pero no muy grandes. La vuelta a una nueva estabilidad política, a partir de 1920, y la normalización de la relaciones con los Estados Unidos, a partir de 1923, permitieron que a fines de la tercera década siglo veinte volvieran a alcanzar los niveles de producción anteriores a la revolución, y en algunos casos los superaran. Todo parecía indicar una etapa de crecimiento, pero el inminente colapso económico a nivel mundial que provocó la Gran Depresión vino a desmentir tales perspectivas. Sus efectos no fueron tan duros para la economía mexicana ya que no había logrado salir del atraso en relación con los países centrales, hecho que le permitió absorber los efectos con menos problemas que a otros. Como la economía de subsistencia, en la cual vivían casi todos los mexicanos, nunca se beneficio de los buenos tiempos, tampoco se vio muy afectada por los malos tiempos. Numerosos desempleados de los sectores de exportación pudieron ser absorbidos por esta economía campesina.¹ Si 1931 y 1932 fueron años difíciles ello se explica tanto por la caída de la economía mundial como a la sequía que padeció el país en 1929-1930 y a las inundaciones de 1932 en toda la costa del Pacífico. Tampoco se debe olvidar que la crisis petrolera de 1923 y que se acentuó en 1926, había disminuido un tanto la dependencia

¹ Lorenzo Meyer, "El conflicto social y los gobiernos del maximato", en Historia de la revolución mexicana, México, El Colegio de México, 1981, pp.9-11.

económica al sector externo, con lo que suavizó el golpe en el momento en que se resintieron los efectos de la depresión.

- El sector agrario durante el “Maximato”

A lo largo de la segunda década del siglo veinte y aún en el primer lustro de los años treinta la demanda de los campesinos sin tierra era insistente, sobre todo, porque no se había logrado terminar con el antiguo sistema de propiedad de la tierra: el latifundio, el cual todavía permanecía como la unidad central del sistema de producción agrícola. Había que responder rápidamente a las demandas campesinas ya que uno de los objetivos de la gesta revolucionaria había sido dotar de tierras a los que carecían de ellas.² En este sentido el primer organismo que planteó la necesidad de llevar a cabo la reforma agraria, léase dotación de terrenos, fue el Partido Nacional Agrarista. Sus componentes no eran campesinos sino intelectuales revolucionarios ligados al movimiento zapatista: Antonio Díaz Soto y Gama, Aurelio Manríquez y Rafael Ramos Pedrueza. Si bien es cierto que el partido apoyó el artículo 27 constitucional, no dejó muy en claro como se iba a echar a andar la redistribución de la tierra.

La dotación de terrenos no solamente fue una realidad, también tuvo varias complicaciones una vez terminada la fase armada. Entre estas complicaciones hallamos que la dotación de tierras no sólo se enfrentó a la terquedad de las autoridades agrarias, sino también a la de los hacendados quienes contaban con gran influencia política. Ellos mismos contaron el

² Lorenzo Meyer, “El primer tramo del camino”, en Historia General de México, México, El Colegio de México-Harla, 1993, p. 1204.

recurso de mantener pequeños ejércitos llamados “guardias blancas” quienes se encargaban de proteger sus terrenos y de repeler cualquier intento de dotación. El reparto de terrenos se hizo de manera muy cautelosa y siempre supeditado al criterio del “Jefe Máximo”.³ Es verdad que la repartición de terrenos bajo la era del “Maximato” se hizo efectiva, pero también muchas veces se llegó a considerarla nociva para el bien del país. Tal era la concepción del grupo en el poder, -especialmente del “Jefe Máximo”- que la dotación de tierras se interrumpió y no respondió a las demandas de los campesinos porque, entre otras cosas, se consideró que estaba dañando a la economía mexicana. Con Calles como el principal árbitro de la vida política la suerte de la reforma agraria estaba casi echada; estaban por adoptarse una serie de medidas legislativas que apuntaban directamente a detener el reparto agrario.

A pesar de que para los gobernantes la reforma agraria era ya una realidad, en los hechos se estaba lejos de resolver el problema de la tierra, a corto plazo, lo que se quiso fue fraccionar la tierra en pequeñas y medianas propiedades y no una reforma radical. Un factor que contribuyó a retardar el fraccionamiento en la década de los años veinte fue porque algunos militares llegaron a un acuerdo con los grupos dominantes del agro, acuerdo que les reportaba beneficios.⁴ Para 1935 aún estaba por realizarse la gran deuda contraída con la revolución armada: la reforma agraria, no porque no se hubiera repartido la tierra, sino sobre todo porque se había interrumpido.

³ Enrique Montalvo y Óscar Betanzos, “Modernización, lucha agraria y poder político:1920-1934”, en Historia de la cuestión agraria mexicana. Vol.4, México, Siglo XXI-CEHAM (Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México), coord., Enrique Montalvo, 1988, pp.230-231.

⁴ Lorenzo Meyer, *Op. Cit.*, 1993, p.1206.

Emilio Portes Gil durante su mandato repartió 1.17 millones de hectáreas. Pascual Ortiz Rubio en sus dos años y medio de gobierno solamente distribuyó un 1 millón y medio de hectáreas. Abelardo Rodríguez a lo largo de su gestión repartió 2 millones de hectáreas. Más del 50 por ciento de la tierra repartida correspondía a terrenos de temporal, la tierra tipificada como monte, tenía características similares a las otras en cuanto a su aprovechamiento. Una parte igualmente significativa tampoco ofrecía muchas posibilidades de ser dedicada al cultivo de los productos alimenticios indispensables para los campesinos. La única opción era dedicarlas a la ganadería, cosa que más tarde sucedió, al pasar a manos de los latifundistas como pago de las deudas contraídas por los campesinos.⁵

- Nacionalismo Cultural

El nacionalismo cultural apareció en escena al despertar la década de los años veinte y fue comandado en un primer momento por el Secretario de Educación Pública: José Vasconcelos (1921-1924). El nacionalismo fue un proyecto de Estado que tenía como principal destinatario a la sociedad mexicana. La cultura debía llegar a todos los rincones de la República. Para lograrlo se tuvo que hacer partícipe a un gran público, esto es, había que incorporar a toda la sociedad, hacerla protagonista del desenvolvimiento del proceso social. Hay que subrayar que el nacionalismo cultural es un compromiso del Estado, que se reconoce como heredero de un proceso revolucionario. El Estado en su calidad de promotor cultural va a dar un importante impulso a la cultura. Durante su gestión como secretario, Vasconcelos dio mucha prioridad al ámbito cultural, tanto que su labor como funcionario público se tradujo en la idea de vivir intensamente la cultura en un fetiche. En sus obras:

⁵ Enrique Montalvo y Óscar Betanzos, *Op. Cit.*, p. 235.

Pitágoras, 1916; *La raza cósmica*, 1925 e *Indología*, 1927 se halló la pulsión estética como el ingrediente superior de un pueblo, pues la estética es superior a la razón y para seguir adelante es preciso desarrollar una estética que trascienda al hombre. Al amparo del nacionalismo cultural y de José Vasconcelos, una serie de artistas plásticos pusieron sus habilidades al servicio del Estado. El oaxaqueño, principal animador del movimiento muralista y conforme lo arriba escrito, creía que el medio más adecuado e idóneo para redimir al país era una educación estética que según él modificaba al hombre al dirigir su energía positivamente.⁶ Este movimiento también conocido como la Escuela Mexicana de Pintura estuvo conformado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre los más sobresalientes. El muralismo se asumió como el descubrimiento del pasado y del presente, de pronto México era descubierto tras haber sido ocultado por el porfirismo.⁷ El propósito fue educar a las masas a través del arte y crear conciencia de los valores patrios entre las masas y los indígenas para darle significado según sus propios términos al movimiento armado.⁸

-LA POLÍTICA DEL CARDENISMO

La idea central de la política del cardenismo fue esencialmente el progreso de México bajo la concepción de una sociedad igualitaria, esto es, ni el capitalismo ni el socialismo dominarían el escenario político y económico, ambos tendrían el mismo peso. Se buscaba hacer convivir a todas las fuerzas sociales en un proyecto común inspirado en los ideales de

⁶ José Joaquín Blanco, "Hacia la Secretaría de Educación", en Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica, México, Fondo de Cultura Económica, cuarta reimpression 1996, p.71.

⁷ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia General de México, México, El Colegio de México-Harla, 1993, pp. 1421-1422.

la Revolución. Este proyecto apeló a la integración de todas las fuerzas de la sociedad, es decir, su concepto de Revolución estaba asociado a la creación de una sociedad en la que cada uno de los sectores se encontraban perfectamente ensamblados en aras del progreso material. De tal manera que encontramos un Estado comprometido con el progreso de la nación, un gobierno que funge como el principal promotor del desarrollo material sin conceder intereses particulares a tal o cual grupo.⁹ Un Estado regulador de las contradicciones sociales y la lucha de clases que velaba por los intereses de las masas trabajadoras sin caer en la peligrosa cuestión de eliminar a sus explotadores. Cárdenas estaba conciente de la lucha de clases y sabía que ésta para bien del país no debía de terminar con uno de los contendientes. Porque la lucha sin freno para él era sinónimo de anarquía, y además consideraba que la clase capitalista era necesaria para el progreso del país.¹⁰

-La expulsión del “Jefe Máximo”

A pesar del panorama político que significaba tener al “Jefe Máximo” como árbitro de la vida política nacional, Cárdenas decidió echar andar su proyecto de gobierno cuya introducción derivó en la disputa con Calles. Para 1935 el michoacano había afectado indirectamente a algunos de los miembros más conspicuos de Plutarco Elías Calles. Por ejemplo, Abelardo Rodríguez tuvo que aceptar el cierre de algunos centros de juego que el mismo controlaba, el general José María Tapia fue privado de concesiones oficiales y

⁸ Teresa del Conde, “El renacimiento mexicano”, en Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México, México, Plaza y Janés, 2003, p.24.

⁹ Arnaldo Córdova, “Política de masas y capitalismo”, en La política de masas del cardenismo, México, ERA, 1974, p.168.

Joaquín Amaro fue cesado de su cargo de director de Educación Militar a raíz de una protesta por parte de los alumnos de la Escuela Superior de Guerra. Al finalizar el mes de mayo los acontecimientos llegaron a un punto crítico y en una entrevista celebrada entre el general Calles y un grupo de legisladores encabezados por Ezequiel Padilla, publicada el 11 de junio, Calles se refirió al “maratón de radicalismo” que atravesaba el país y lo atribuyó a las ambiciones desmedidas de los obreros. Tales declaraciones dejaban muy en claro que iban dirigidas en contra de Cárdenas. De modo que sólo había dos opciones: eliminar al “Jefe Máximo” de la arena política con todo lo que ello implicaba o renunciar a toda pretensión de libertad política. Cárdenas tomó la determinación de enfrentar a Calles, para ello actuó con rapidez logrando el apoyo de algunos generales y jefes que se encontraban colocados en puntos estratégicos. La crisis política dio por terminada cuando el 18 de junio Calles tomaba un avión rumbo a Sinaloa para dirigirse a los Estados Unidos. Allí permaneció algún tiempo pero en septiembre y a pesar de los consejos de Abelardo Rodríguez de no regresar decidió volver a México. Cárdenas ya se encontraba en pleno dominio de la situación y no le permitió llevar a cabo sus planes para recuperar el poder. El llamado “Jefe Máximo” sería consignado a las autoridades acusado de estar preparando un movimiento armado contra el gobierno.¹¹

- La política económica del cardenismo

México al igual que los demás países latinoamericanos, dependía de las fluctuaciones del mercado internacional, su estabilidad política estaba relacionada con el comportamiento de

¹⁰ *Ibid.*, p.178.

¹¹ Lorenzo Meyer, *Op. Cit.*, 1993, p.1230.

la economía mundial. De ahí que fuera necesario reorientar su economía, ello obligó a redefinir sus relaciones con el mercado mundial para, de esta forma, dirigir su economía hacia el desarrollo de la industrial nacional.¹² La política económica durante el cardenismo se caracterizó por hacer reformas importantes en el sector agrario y petrolero, esta última se definió como la lucha en contra de los monopolios extranjeros que poseían el control de las ramas extractivas, al mismo tiempo que estimulaba el desarrollo de la pequeña y de la mediana industria nacional. Otro aspecto que apuntaba al desarrollo de la industria nacional fue la de gravar con muy bajos impuestos la importación de maquinaria. Al finalizar su gobierno el michoacano lanzó la Ley de Industrias Nuevas y Necesarias, que otorgaba exención de impuestos de cinco a diez años a las industrias de reciente creación, y a las que se consideraran necesarias para el desarrollo industrial. El apoyo a la industrialización trajo consigo la creación de instituciones bancarias de crédito en torno a una red. Bajo esta óptica el Banco de México pasó a ser una institución central -frente a los demás bancos- en el proceso de industrialización. La política económica establecida durante el cardenismo trató de recuperar las principales industrias estratégicas. Para lograrlo se necesitó de un Estado fuertemente intervencionista en materia de economía.¹³

- La expropiación petrolera y sus consecuencias

Uno de los acontecimientos más importantes durante el cardenismo en la esfera industrial fue la expropiación petrolera. El año de 1938 la industria petrolera paso a manos del gobierno, de golpe la administración se hizo cargo de su dirección junto con el Sindicato de

¹² Tziv Medin, “La lucha por la independencia económica y el progreso social”, en Ideología y praxis política en Lázaro Cárdenas, México, Siglo XXI, 1990, p.115.

Trabajadores Petroleros de la República Mexicana. La expropiación petrolera se hizo realidad gracias a dos cosas: en primer lugar, la amenaza de una posible confrontación bélica de carácter mundial; en segundo lugar, el apoyo incondicional del sector petrolero, esto es, los trabajadores organizados en un sindicato petrolero que daban todo su apoyo a Cárdenas.

Las consecuencias de la expropiación fueron profundas en el orden político mexicano: éstas se manifestaron bajo la forma de conflictos con el gobierno de los Estados Unidos cuyo poder económico y político se hizo sentir en casi toda la vida política nacional. Los mercados extranjeros tradicionales del combustible mexicano se perdieron total o parcialmente. El gobierno tuvo que hacer frente a un boicot en lo que respecta a su equipo técnico. Por si esto fuera poco se procedió a descalificar la política cardenista, dentro del círculo en el poder, los grupos anticardenistas manifestaron su rechazo en contra de Cárdenas y Lombardo Toledano.

En el orden económico la expropiación tuvo un fuerte impacto. Por primera vez se dispuso de uno de los recursos estratégicos para poder continuar con la tarea de industrialización. Así la década de los treinta marcó el comienzo de una nueva etapa para el Estado mexicano debido a su capacidad para intervenir en la actividad económica -comenzada desde la presidencia de Calles y profundizada con la expropiación petrolera- que dilató y fue el soporte del crecimiento económico del país.¹⁴ Esa misma década marcó el fin del radicalismo cardenista y con ello se cerró un ciclo para México, fue la culminación política

¹³ *Ibid.*, p.114.

que había comenzado desde 1920.¹⁵ Al mismo tiempo se dio marcha atrás al programa de reparto agrario; la política radical del cardenismo dio un giro que provocó cambios a nivel de los proyectos y el cual tuvo como destinatario la estabilidad política.¹⁶

- La política agraria, el reparto y sus consecuencias

Como candidato para presidente Cárdenas supo que el descontento entre los campesinos iría en aumento si no actuaba con rapidez, pues, ya para el momento de su candidatura (1934) la tensión entre campesinos y latifundistas era tremenda. Escuchémoslo hablar sobre el particular: “antes de hacerme cargo del gobierno [...] he podido comprobar que el problema de la tierra en la mayor parte de la República, sigue en pie; que hay numerosos centros de población que aún no han alcanzado la dotación que la Revolución anuncio para el elemento campesino de la tierra”.¹⁷ Las administraciones que le precedieron no habían llevado a cabo, como lo marcaba la Constitución del 17, una de las demandas más radicales del movimiento revolucionario: la reforma agraria. De ahí que fuera preciso solucionar el problema que significaba tener una economía netamente rural bajo el mismo cuadro anterior (porfiriato) al conflicto armado. De Porfirio Díaz pasando por Venustiano Carranza hasta llegar a las postrimerías de 1934 los personajes que ocuparon el poder repartieron algunos millares de pequeñas parcelas de tamaño pegujalero, pero dicho reparto jamás

¹⁴ Luis Medina Peña, “La reactivación económica”, en Hacia el nuevo Estado. México 1920-1994, México, Siglo XXI, 1991, pp.105-106.

¹⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Everardo Escárcega López, “El principio de la reforma agraria” en Historia de la cuestión agraria mexicana. Vol.5, México, Siglo XXI-CEHAM (Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México), coord., Everardo Escárcega López, 1990, p.39.

formó parte de un proyecto de reforma agraria, más bien se trató de una estrategia política para evitar su aplicación.

En materia política Cárdenas dejó muy en claro que se apartaría del conservadurismo desplegado hacia la cuestión agraria. Si apreciamos la política agraria de Cárdenas de la de sus antecesores, era que éstos tendían a dissociar, al menos retóricamente, el ‘problema social’ del ‘problema económico’, es decir, para ellos la cuestión campesina y la cuestión económica no tenía que ver con una misma política.¹⁸ Por ejemplo, para Calles la entrega de una pequeña propiedad a los campesinos obedecía a una política de justicia social. El llamado “Jefe Máximo” era más partidario de modernizar los sistemas de explotación de la tierra y de la gran propiedad que de acabar con los latifundios y de repartir la tierra.¹⁹ Dadas todas estas consideraciones, para el divisionario de Juquila, era preciso llevar a la práctica la Constitución del 17 para acabar con el antiguo sistema de tenencia de la tierra, esto es, desmantelar a la gran propiedad o latifundio en cuanto a resabios de un sistema anacrónico, porque según él, impedían el desarrollo del capitalismo.²⁰

El michoacano creía que el sistema ejidal era la respuesta económica a la cuestión agraria. Para ello la reforma agraria era el instrumento más adecuado para llevar a buen puerto tal objetivo. Para hacer posible la reforma agraria las instituciones encargadas de dar un nuevo rostro al campo fueron la Confederación Nacional Campesina (CNC) aparecida en 1935 y la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) creada en 1936 y comandada por

¹⁸ Michel Gutelman, “La reforma cardenista”, en Capitalismo y Reforma Agraria en México, México, ERA, 1974, p.105.

¹⁹ Everardo Escárcega López, *Op. Cit.*, p.61.

²⁰ Michel Gutelman, *Op. Cit.*, p. 105.

Vicente Lombardo Toledano.²¹ Otra institución creada bajo el mismo aliento fue el Banco Ejidal, organismo que no sólo proporcionaba crédito, sino también ayuda técnica con el objeto de intervenir activamente al interior de los ejidos. El primer programa adoptado por la CNC fue relativamente radical y, corresponde con la orientación política del cardenismo, según este programa, el fin último sería la socialización de la tierra, para ello era necesario que el ejido se convirtiera en una unidad de explotación agrícola, a fin de que la tierra estuviera en manos de quien la trabajara.

Una de las medidas introducidas por el general Cárdenas fue el nuevo Código Agrario (1934), que ofreció la posibilidad a los campesinos de aspirar a la solicitud de tierras, ya que los contemplaba como “sujetos de derecho agrario”. Si bien es cierto que el nuevo Código Agrario amplió los derechos de los campesinos a pedir tierra, no podían aspirar a reclamar las tierras de la hacienda donde trabajaban. Al dar luz verde a la aplicación del nuevo Código Agrario se abrió la puerta de las confrontaciones, Saturnino Cedillo -a sazón secretario de Agricultura- fue uno de los principales afectados en San Luis Potosí ya que el mismo era propietario de tierras.²²

Para 1935 se hizo efectiva la promesa -de entregar terrenos para su cultivo- que habían hecho los gobiernos precedentes, no es que en el pasado no se hubiera repartido la tierra, simplemente no se llegó a los niveles de repartición que con el cardenismo alcanzó el campo, al grado de romper con la estructura tradicional de tenencia de la tierra: la hacienda y el latifundio. Las relaciones en el campo distaban de ser las mismas. El latifundio, por

²¹ Lorenzo Meyer, *Op. Cit.*, 1993, p. 1233.

²² *Ibid.*, p.1232.

confiscación, por restitución, por parcelamiento o por venta, poco a poco cedió su lugar a explotaciones capitalistas o a parcelas agrupadas en ejidos. Según Gutelman al concluir Cárdenas su gestión presidencial repartió más tierras que todos sus antecesores juntos: 17, 891, 577 hectáreas entregadas a 814, 537 campesinos de los ejidos. Las distribuciones llegaron a su punto máximo en 1936 y 1937, como se puede observar en el cuadro siguiente:²³

Reparto de tierras durante el mandato de Cárdenas*

Años	Número de Beneficiarios	Superficie entregada x (ha)
1935	178 995	2 900 226
1936	198 878	3 303 787
1937	184 457	5 016 321
1938	115 014	3 206 772
1939	65 976	1 746 890
1940	71 818	1 716 581

* Tomado de Michel Gutelman, Capitalismo y Reforma..., México, ERA, 1974, pp. 109-110.

Podría pensarse que la reforma agraria cambió por completo el panorama del agro mexicano, dicha reforma sólo modificó parcialmente al campo y algunos grupos permanecieron fuera de la órbita de la economía de mercado, lo que implicaba la coexistencia de la pequeña propiedad y de la gran propiedad. Por ejemplo, las tierras de regadío siguieron casi siempre en manos de sus antiguos propietarios. En términos políticos la reforma agraria favoreció una atmósfera de estabilidad en el futuro. Parece que la

²³ Michel Gutelman, *Op. Cit.*, p. 109.

posesión de la tierra alteró la percepción de los individuos que la tenían, esto es, dejaron de sentirse enajenados.

- La LEAR (Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios)

La LEAR es importante debido a que nace en un contexto marcado por el nacionalismo cultural, la misma fuente de la que bebió *El Indio* Fernández, quien en sus primeros ensayos cinematográficos rechaza el imperialismo, bajo una óptica nacionalista. Ésta fue fundada en 1934 por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Macedonio Garza, Luis Arenal y Juan de la Cabada, entre muchos otros más que se fueron agregando. La LEAR surgió en respuesta a los conflictos por la lucha entre callistas y cardenistas. Su órgano de difusión fue la revista *Frente a Frente*, cuyo lema fue “ni con Calles ni con Cárdenas”. Su lucha se definió por la formación de organizaciones obreras y agrupaciones que propusieron la militancia del artista a favor de causas político-sociales como el combate al fascismo, al imperialismo y al nazismo. Llegado el año de 1937 la LEAR paulatinamente fue desintegrándose. Ese mismo año dio inicio un proyecto heredero directo de la Liga, dicho proyecto fue el Taller de Gráfica Popular, por sus siglas (TGP).²⁴

- MANUEL ÁVILA CAMACHO Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

La Segunda Guerra Mundial fue un acontecimiento de gran trascendencia para México en el ámbito económico, en el ámbito político y en el ámbito de su política exterior. En el orden económico puso a México en un crecimiento acelerado al demandarle un ahorro

obligatorio y alentar en buena medida los procesos productivos. En el ámbito político, la guerra obligó a México a establecer las bases para una relación estrecha con los Estados Unidos resultado de una constante colaboración económica y militar. En el aspecto interno, la guerra sirvió al gobierno para echar andar su política de “Unidad Nacional”.²⁵

- La política

En términos generales durante la gestión de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) debemos aceptar que las modificaciones al cardenismo obedecían a un afán de conciliar fuerzas políticas disímiles y hasta contradictorias. Bajo el supuesto de una emergencia nacional provocado por la guerra mundial, se estableció una razón de estado que apuesta por la necesidad de apuntalar lo ya logrado y franquear al mismo tiempo crisis y acechanzas provenientes del exterior; se trataba de evitar cualquier intento de penetración política, proviniera del Eje o del principal de los Aliados, encontrase en México a una parte de la sociedad alejada del gobierno y descontenta con sus decisiones.²⁶ De manera que conciliación y rectificación aparecen como los medios para preservar y robustecer el *statu quo* político, pero que al llevarse a la práctica modificarían en forma sustancial el estado de cosas social y económico con resultados proyectados hacia el futuro.

- La economía

²⁴ Teresa del Conde, *Op. Cit.*, p.51.

²⁵ Blanca Torres, “Una economía paz en tiempos de guerra”, en Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952, México, El Colegio de México, 1979, pp.9-10.

²⁶ *Ibid.*, p.10.

La Segunda Guerra Mundial afectó de manera muy especial a la economía mexicana. La administración de Manuel Ávila Camacho tuvo que encarar a una situación que si bien favoreció en muchos sentidos el desarrollo del país, también provocó numerosos problemas y obstáculos. Sin llegar a convertirse en una economía de guerra, la mexicana sufrió fuertemente las consecuencias del conflicto. La guerra y la posguerra más las correcciones a la política económica que se adoptaron por razones internas, condicionaron y perfilaron hondamente la evolución económica de las décadas siguientes. La “Unidad Nacional”, traída al campo económico como una iniciativa de conciliación de los grupos que habían sido afectados por las políticas del cardenismo, se había puesto en marcha ya desde los discursos de Ávila Camacho como presidente.²⁷ Aún más clara habría de ser la exposición de ese propósito y de las nuevas líneas económicas en su discurso de toma de posesión, pautas que habrían de modificar sustancialmente el proyecto cardenista de desarrollo económico nacional. En forma evidente, desde el primer día de gobierno de Ávila Camacho se enfatizó el papel fundamental que en este proceso se iba prestar a la industria privada al afirmar que se cifraría la “seguridad de expansión económica principalmente en las energías vitales de la iniciativa privada”.²⁸

- La política agraria

Con Ávila Camacho como presidente, la reforma agraria tomaba distancia respecto a la de su predecesor en la medida que alcanzaba su mejor expresión en el ámbito del desarrollo acelerado vía la industrialización. En consecuencia se abandonó el plan sexenal lo que dio

²⁷ *Idem.*, p.273.

²⁸ *Ibidem.*, pp.275-274.

lugar a la protección de la propiedad privada particular en detrimento del ejido, al mismo tiempo que en el discurso oficial se pronunció por la continuidad del reparto de tierras. Se habló de que el ejido y la propiedad privada estaban en igualdad de importancia, dadas las preocupaciones políticas de Ávila Camacho, sólo se ocuparía de la iniciativa privada. En realidad la política de beneficio para ambos sistemas de producción agrícola nunca tuvo efecto, fue sin duda una salida salomónica, pues, se trataba de proteger a ambos, cuando en la práctica sólo se protegió a la propiedad privada..

Una de las correcciones más importantes hechas a la política agraria del cardenismo tuvo que ver, obviamente, con la reforma agraria. Una vez aprobado el Código Agrario quedaba establecida la política agraria que venía a fortalecer y defender al sector privado. Con ello la política del avilacamachismo daría todo su respaldo a la propiedad privada y al capitalismo en el agro.²⁹ Todo ello requería del crecimiento de la agricultura, para ello tomaría como punta de lanza el crecimiento del sector privado. De ahora en adelante el rumbo del campo mexicano tomaría nuevos caminos al privilegiar al sector privado, de tal suerte que la política agraria del avilacamachismo apuntaba directamente a la desaparición de los grupos radicales, y con ello dar su apoyo a la iniciativa privada agrícola estimulando su expansión.³⁰

Con el objeto de aumentar la productividad en el campo fueron implementadas dos medidas: por un lado, se les otorgaba la capacidad para ser ejidatarios a los alumnos que ya

²⁹ Luis Medina Peña, "Del cardenismo al avilacamachismo", en Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952, México, El Colegio de México, 1981, p. 231.

³⁰ *Ibidem.*, p.231.

habían terminado sus estudios en las escuelas de Enseñanza Agraria Media, Especial y Subprofesional; por el otro, se estableció la inafectabilidad para tierras que puedan sostener 200 cabezas de ganado mayor.

- El reparto agrario

Desde el principio de su candidatura Ávila Camacho (1940-1946) aceptó darle continuidad al reparto agrario y que ponía al ejido como la base de la economía agraria. No fue así porque en el marco de la reforma agraria el proyecto de gobierno bautizado con el nombre de “Unidad Nacional”, trajo consigo nuevas directrices para el agro. El gobierno no fue tan generoso en lo que comprende al reparto de tierras, más bien, su posición fue actuar con morosidad. Si bien es cierto que se repartieron tierras a los campesinos que carecieron de ellas, las más de las veces fueron terrenos inútiles para la actividad agrícola.

- El marco legal y sus consecuencias

Dadas las prioridades hacia el sector privado en el agro, fue necesario corregir el marco legal para actuar con prontitud en aras de un campo productivo. De acuerdo con lo anterior el gobierno avilacamachista realizó reformas al marco legal con propósitos muy claros, el de fomentar la pequeña propiedad y lo más importante, encubrir el objetivo de una supuesta neutralidad hacia los dos tipos de tenencia de la tierra (ejido y propiedad privada), de tal suerte que toda medida efectiva a favor de la tenencia ejidal, trajera consigo otra para beneficio de la propiedad privada. En suma, las reformas al marco legal tenían como blanco principal el favorecimiento del sector privado en detrimento del ejido. De tal suerte que la política rectificadora emprendida durante el sexenio de Ávila Camacho, acabaría por

concebir al ejido, a diferencia de otros proyectos, en un espacio con carácter individual.³¹ El ejido así concebido refrendaba su posición al situarlo en el centro de la política agraria, pues su importancia dentro de la lógica de producción ya había desplazado a los diversos grupos que se manifestaban por un enfoque distinto en lo que atañe a los sistemas de tenencia de la tierra heredados desde el decreto de Carranza de 1915. En definitiva se inclinaba por la cohesión que derivaba en la igualdad, de la cual gracias a la coherencia de las medidas triunfaba el individualismo, la productividad y la propiedad privada.³²

Las modificaciones realizadas al marco legal encontraron a la CNC en una situación difícil: dividida por las convulsiones internas y con miras al cambio de dirigentes suavizaron cualquier tipo de oposición en lo que respecta a los cambios que se estaban produciendo. Su participación en el agro estuvo casi siempre determinada por el apego de sus dirigentes a la clase gobernante, lo cual le daba un margen muy estrecho para actuar, de ello resultó que su posición frente a los cambios efectuados haya sido complaciente.

En lo que concierne a la afectación y al ámbito jurídico-legal el gobierno de Ávila Camacho se enfrascó en lentos trámites. Los que más se beneficiaron de estas prácticas fueron los latifundistas y simuladores de fraccionamientos para evitar la afectación. Varios eran los recursos y métodos para impedir la afectación o para retrasarla. Por ejemplo, para impedir la afectación de la gran propiedad sus propietarios aparentaban haber fraccionado en pequeños predios entregados a sus familiares o peones, estos le servían de prestanombres para la explotación, y sus beneficios continuaban en manos del propietario

³¹ *Ibidem.* p. 237.

³² *Ibidem.* p. 244.

original. Otro recurso, era el de emplear “guardias blancas” que daban protección a los grandes propietarios de tierras para impedir a los líderes agraristas que presentaran la solicitud de dotación o para evitar que ocuparan las tierras concedidas.³³

Un problema más que se les presentaba a los campesinos se relacionaba con las autoridades agrarias federales. La pobreza de recursos técnicos sumado a la impreparación técnica daba lugar a planos de localización y afectación mal hechos que motivaban a las autoridades judiciales para que concedieran el amparo a los propietarios. La posesión no significaba la seguridad, los ejidatarios corrían el riesgo del despojo o del cambio de localización inesperado porque las autoridades agrarias no les habían entregado el plano definitivo al ejidatario. Todo ello trajo consigo poner en el centro a la propiedad privada agrícola a través de los métodos antes descritos -procedimientos burocráticos y medidas legislativas- y fue posible dadas las circunstancias: la segunda guerra mundial y la tradición, esto es, la naturaleza bifronte de la reforma agraria.³⁴

-MIGUEL ALEMÁN APUESTA AL DESARROLLISMO

Frente a los diversos cambios ocurridos en materia política, México entraba de lleno al proceso de industrialización como vía de acceso al progreso y la modernidad. El aspecto más destacado durante la década de los cuarenta fue sin duda el impulso canalizado al desarrollo industrial. Al término de la segunda guerra mundial en México se había producido un cambio en el proyecto de la clase gobernante; tal cosa fue la certeza de que la

³³ *Ibidem.* p. 249.

industrialización era la vía más adecuada para impulsar el crecimiento económico, crear empleos y mejorar la distribución de la riqueza. De ahí que bajo el gobierno de Miguel Alemán la industrialización y el crecimiento económico se convirtieron en objetivos primordiales. Tras la toma de posesión, se instauró en el aparato de estado un cambio de proyecto frente a los negocios, y por si esto fuera poco, al mismo tiempo –advierte Carlos Monsiváis- se llevó acabo un giro en lo que atañe a la psicología empresarial: uno de los requisitos de la industrialización es la formación de un nuevo tipo de empresario y funcionarios públicos que elijan el modelo más exitoso, léase el modelo norteamericano, se sacudan la ideología y carezcan de escrúpulos moralistas que empobrezcan la lógica del capitalismo.³⁵ En el mismo sentido Luis Medina Peña, al respecto escribe que una de las transformaciones mas importantes que se dieron en México después de la Segunda Guerra Mundial fueron a nivel de las mentalidades en torno a las elites política y económica.³⁶

- El proyecto político

El proyecto político del alemanismo se distinguió por una tendencia a excluir lo que no reconocía como propio, es decir, todo aquello que no fuera idéntico a si mismo. El grupo en el poder tenía una concepción ortodoxa de la Revolución Mexicana, de la cual ellos eran su encarnación y representación. El cambio fue sutil pero trascendente porque se perfilaba el autoritarismo bajo el disfraz de modernización y que para lo cual requirió de tres cosas: uno, reafirmar el poder del jefe del ejecutivo federal y, sobre todo, el del presidente; dos,

³⁴ Luis Medina Peña, *Op. Cit.*, 1991, p. 256.

³⁵ Carlos Monsiváis, “Sociedad y Cultura”, en Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta, México, CONACULTA-Grijalbo, 1990, p. 263.

³⁶ Luis Medina Peña, *Op. Cit.*, 1991, p. 137.

desparecer los problemas de índole ideológico; tres, depurar el nacionalismo y asociarlo con el anticomunismo.³⁷

Dentro de la esfera política la nueva generación de funcionarios con carreras universitarias técnicas le imprimieron un sello especial al ámbito político. Sobre todo porque eran en su mayoría técnicos que pondrían sus conocimientos y su lealtad al presidente en aras de la redención nacional. Este grupo se distinguió por la propuesta de sus proyectos político y económico, por una parte el proyecto político trataba de incrementar la fuerza del gobierno federal en su accionar para que estuviera por encima sobre los demás grupos políticos; por otra, la de impulsar el crecimiento económico acelerado del país.

- La política económica

El gobierno del licenciado Miguel Alemán tomó sus precauciones en el orden económico, tras la conclusión de la guerra y una vez delineada la posguerra el panorama internacional perfilaba a los Estados Unidos como una de las nuevas potencias económicas. Bajo este horizonte el sexenio alemanista dispuso la consolidación y protección de la industria nacional (aranceles), apertura al capital extranjero, devaluación del peso e inflación moderada. En lo tocante a la política económica Miguel Alemán optó por la línea dura para profundizar todavía más las rectificaciones funcionales al nuevo proyecto de industrialización que reconocía al capital extranjero como uno de sus aliados, y que, gracias a una nueva alianza con los obreros nacionales y los industriales, tuvo como voz

³⁷ Luis Medina Peña, “La modernización del autoritarismo” en Historia de la Revolución Mexicana, 1940-1952 Civilismo y modernización del autoritarismo, México, El Colegio de México, 1975, p. 93.

privilegiada a los empresarios moderados de la facción central y a los inversionistas extranjeros.³⁸

- La agricultura

Durante su campaña Miguel Alemán Valdés había señalado que una de las tareas asignadas a la agricultura dentro del nuevo programa de gobierno, entre las que saltaban a la vista dos, sería: el aumento de la producción para el consumo interno y la elevación de las exportaciones de este tipo de bienes. Esto suponía la modernización del campo, asimismo fue uno de los objetivos que empezó a ganar adeptos en el grupo dominante, necesario para la industrialización del país, y que está sólo podría lograrse mediante la propiedad privada. De modo que el acento político en torno a la agricultura se basó en la necesidad de modernización por la vía tecnológica. Para llevarla a buen puerto, se tuvo que hacer modificaciones al artículo 27 constitucional. La reforma introduciría el amparo en el renglón agrario para los predios agrícolas o ganaderos que se expidieran o se hubieran expedido en el futuro certificados de inafectabilidad.³⁹ Por medio de ella se estableció el límite de la pequeña propiedad: 100 hectáreas de riego o de humedad de primera o sus equivalentes.

Así las cosas, a los cambios aprobados por unanimidad por el Congreso, la Confederación Nacional Campesina CNC respondió con el silencio. La CNC se mantuvo en una posición

³⁸ Ricardo Tirado, "La alianza con los empresarios", en Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta, México, CONACULTA-Grijalbo, 1990, p.220.

³⁹ Blanca Torres, "Hacia la utopía industrial" en Historia de la revolución mexicana. 1940-1952, México, El Colegio de México, 1984, p.60.

de franca sumisión frente a los vientos de cambio con miras a la modernización de la agricultura y a la industrialización para lograr la independencia del país.⁴⁰

Asimismo el gobierno mexicano abrió nuevos canales de participación directa a la agricultura. Se emprendió la tarea de colonizar nuevas tierras para su cultivo. Mediante la instrumentación de una política de colonización declarada en el primer mes de gobierno. En ella se mencionó que la colonización había sido declarada de utilidad pública y se echaron andar programas en tierras nacionales y particulares que deberían venderse a los colonos demandantes. Para tal efecto fue creada la Comisión Nacional de Colonización dependiente de la Secretaría de Agricultura. A pesar de los deseos gubernamentales por dotar de tierras a los aspirantes a colonos, con ésta política de colonización, se alzaron voces en el sentido de que las mejores tierras no fueron entregadas a los solicitantes, sino que fueron vendidas a personas que no tenían nada que ver con la agricultura, los llamados ‘agricultores nylon’.⁴¹

El impulso modernizador hacia la agricultura se hizo evidente en la fuerte inversión pública destinada al campo.

Por otra parte el sector privado incrementó su inversión, orientada a la compra de maquinaria agrícola y a la realización de desmonte y de pequeña irrigación. El área que captó mayores recursos públicos fue la irrigación, en el mes de diciembre de 1946 se creó la Secretaría de Recursos Hidráulicos que absorbió las labores entonces desempeñadas por la Comisión Nacional de Irrigación. La recién creada secretaria tuvo amplias facultades para

⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

echar a andar las obras de riego. Para que la modernización de la agricultura levantara el vuelo el gobierno consideró la mecanización del campo como un aliado adecuado en la consecución de buenos rendimientos en las zonas de riego y en las tierras laborales. El resultado fue el incremento en la actividad agrícola de maquinaria en los predios mayores, duplicándose en los ejidos y alcanzando la cifra de 2.5 veces en los predios menores.⁴²

Otro de los aspectos de la política de modernización, junto con el riego y la mecanización, lo era el uso de mejores insumos. Para tener éxito en esta área era necesario la investigación agrícola, por lo que se creó el Instituto de Investigaciones Agrícolas (IIA, 1947).⁴³ El crédito agrícola fue indispensable para la modernización del campo y en demanda de los propietarios y ejidatarios el secretario de Agricultura (Nazario Ortiz Garza), a comienzos de 1947 informó acerca de la decisión gubernamental de aumento al crédito y la reducción de los intereses al 8 por ciento.

En lo que toca al reparto agrario el gobierno de Alemán se mostró reticente, el reparto se contrajo durante los tres primeros años de gobierno, y en los tres restantes se aceleró. Como su predecesor, la tierra que repartió no siempre fue de buena calidad. El ejido y el minifundio enfrentaron problemas cada vez más difíciles, entre ellos el aumento de ejidatarios que trabajaban como jornaleros o la elevación del número de personas que dependían de ejidatarios propietarios, y la creciente proclividad de ejidatarios a la renta de sus parcelas.⁴⁴

⁴² *Ibid.*, 74.

⁴³ Cintia Hewith citado por Blanca Torres, *Op. Cit.*, p. 75.

- La Revolución Mexicana ha muerto

Con la llegada al poder de los civiles, particularmente con Miguel Alemán Valdés, se cierra un proceso; se tiene la firme creencia de que la obra revolucionaria ya está concluida en lo concerniente a la justicia social. La clase política asegura que la revolución hecha gobierno ya cumplió con las metas que se había trazado. Frente al crecimiento del gobierno de Alemán se propuso afirmar lo ya comenzado. Se prescindió de los contenidos más radicales de la Revolución Mexicana. En la percepción de una parte de la prensa se desliza un comentario y entre disputas sobre la muerte de la revolución se introduce una metáfora divulgada por el periodista Carlos Denegri, 'la revolución se bajó del caballo y se subió al *Cadillac*'.⁴⁵

- La luz del progreso

La gran idea introducida por el gobierno del *alemanismo* fue sin duda el culto al progreso, es decir, la manifestación fetichista de que la modernidad ya había hecho acto de presencia en el pueblo mexicano. Una modernidad entendida como la expresión de que en México la provincia, la capital o bien los lugares más recónditos, están alcanzando las luces del progreso material y económico. El progreso no es el mismo que el *decimonónico*, es un progreso que se expresó concretamente en presas, carreteras, instituciones. Carlos Monsiváis describe a una parte de la idea de progreso de esta forma: se tiene la firme creencia de que cualquiera puede salir del agujero con sólo proponérselo.⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵ Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, 1990, p. 270.

No toda la modernidad se impuso, hubo recovecos que no fueron penetrados por las luces del progreso, en la capital le resisten el espíritu tradicionalista. Lo primero y lo último que se actualiza es la familia, caja fuerte de valores tradicionales que sin embargo se pierden de una generación a otra, al aumentar la corrupción se derrumbaron muchos obstáculos de la moral conservadora aceptando la psicología empresarial. Entre 1940 y 1950 lo que más llamó la atención fue el proceso de modernización.

Paralelo a la modernidad y en mancuerna con ella, el desarrollismo se impuso como proyecto de gobierno. Para Carlos Monsiváis el desarrollismo es el emblema de los años cuarenta, a través de el se desprende un nueva lógica, modos de vida cifrados en la ostentación burguesa, de una clase obrera sumergida en la parranda, de la corrupción manifiesta del gobierno, de hacer creer que no hay pobreza, de patriotismo y amor al terruño.⁴⁷

⁴⁶ *Ibid.*, p. 278.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 264.

2.LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

-A manera de introducción

Cuando oímos mencionar la llamada época de oro del cine mexicano se nos vienen a la memoria numerosos recuerdos atrapados en imágenes en blanco y negro, evocaciones de historias dramáticas y divertidas, reminiscencias pobladas por hombres y mujeres que dieron su rostro a la pantalla y a México. Es un momento de gloria para el cine nacional, una fiesta fílmica, un lugar paradisíaco, un remanso que dio lugar a una edad dorada para el cine nacional. Pero acaso, y vale la pregunta, no todo lo que brilla es oro, reza un dicho popular, la época de oro fue tan sólo un mito propagado que se ha extendido hasta nuestros días a fuerza de repetirlo, o bien se ha constituido así porque la mucha luz no deja ver, es decir, como no podemos ver aceptamos el lugar común que dice que la época de oro fue un tiempo de bonanzas. Es difícil imaginar un tiempo idílico en el cual los problemas hallan sido minimizados y los beneficios hallan sido moneda corriente. Dado lo cual caben las siguientes preguntas: ¿cuál es el tiempo que abarcó la Edad de Oro? ¿Cuál es su zona de influencia? ¿Cómo se produjeron las películas? Preguntas todas ellas que nos sirven para ubicar la edad dorada en su justa dimensión y también para respondernos como aficionados al cine de aquella época.

-Tiempo y espacio de duración

¿En verdad existió una Edad de Oro del cine mexicano? Pregunta que entraña una doble respuesta puesto que encierra en su oración la idea de bonanza. Respondiendo a esto último, no es posible hacer cine con facilidad dadas las condiciones de la actividad cinematográfica, lo cual nos lleva a responder con un contundente no. Ahora bien, en

cuanto a la pregunta inicial podríamos decir que si, porque durante 20 años aproximadamente la industria cinematográfica produjo un conjunto de filmes con un especificidad propia relacionada con sus audiencias fincando un macizo económico considerable.¹ Decir que fue un tiempo mágico nos conduce a una contestación facilona que encubre un motón de esfuerzos. Hagámosles la misma pregunta a los estudiosos del cine mexicano, para el crítico de cine Emilio García Riera la edad dorada comienza en 1941, año que coincide con la Segunda Guerra Mundial, para este autor, el conflicto bélico fue la piedra de toque que hizo crecer al cine nacional en términos cuantitativos y cualitativos. El salto cualitativo y cuantitativo fue posible debido a que los Estados Unidos de Norteamérica estaban enfrascados en la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo que España apenas iba recuperándose de la guerra civil (1936-39) y Argentina sufría un boicot de película virgen por parte de Estados Unidos de Norteamérica causado por sus simpatías con las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón). Dadas estas circunstancias los Estados Unidos decidieron dar su apoyo a México; el apoyo técnico se expresó en: “refacción económica para los estudios, refacción económica a los productores de cine [y] asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.”² En resumen, si existió una época de oro del cine mexicano para este autor fue de 1941 a 1945 años en que se llevó a cabo la Segunda Guerra Mundial. Muy similar en su respuesta, Francisco Sánchez dice que la época de oro, que abarcó de 1943 a 1950, nació y se fortaleció durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-46), y fue posible porque Estados Unidos, Europa y Asia estaban resolviendo sus diferencias en la Segunda Guerra

¹ Julia Tuñón, “Por su brillo se reconocerá: La edad dorada del cine mexicano”, en Somos Uno, Num. del décimo aniversario. Num. 194. México, Abril del 2000. p. 10.

² Emilio García Riera, “La edad de oro”, en Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997, México, Conaculta-Imcine-Canal 22, 1998. p. 120.

Mundial, dejando el terreno libre para México. A pesar de ello para Francisco Sánchez es un eufemismo hablar de la Edad de Oro porque “de cada diez películas [hay] nueve malas y una buena. ¿Cómo entonces hablar de Época de Oro?” se cuestiona el autor, y responde: “por nostalgia, nostalgia de una coyuntura histórica en que hubo una apreciable prosperidad para el negocio. Prosperidad monetaria, entiéndase, no progreso artístico”.³ Para Gustavo García es más bien una concesión y recomienda “[desconfiar] de etiquetas tan promovidas como época de oro [...] porque, sobre todo, valoraban más de lo que realmente había, creaban una ilusión del auge artístico lo que era proliferación de prueba y error, sobre explotación de actores y guionistas, ingresos demencialmente altos en manos de unas cuantas familias [...]”.⁴ El mismo autor en otro lugar y en colaboración con Rafael Aviña, nos dice: “hay un primer periodo irrepetible, un tiempo de conquista que se inició en 1936 con el éxito internacional de la película de Fernando de Fuentes, *Allá en el Rancho Grande*, se afianzo durante la Segunda Guerra Mundial y empezó a decaer a principios de los años cincuenta del siglo veinte. Fue una época de aciertos y errores, de obras maestras y conflictos internos, figuras insólitas y únicas como las rumberas, auge y caída del melodrama ranchero mientras el paisaje urbano se imponía en la pantalla”.⁵ La historiadora Julia Tuñón plantea que la edad dorada del cine mexicano se abrió con *Santa*, película de Antonio Moreno, cinta cuyo tema es el de la prostituta buena caída en desgracia por el destino. Cierra la época en 1953 con las leyes promovidas por Eduardo Garduño, quien era el director del Banco Nacional Cinematográfico, que dieron al estado mayor control sobre

³ Francisco Sánchez, “La época de oro”, en *Crónica antiolemne del cine mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1989, pp.43, 44-45.

⁴ Gustavo García citado por Francisco Sánchez en *Op. Cit.*, p.43.

⁵ Gustavo García y Rafael Aviña, “Introducción”, en *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997, p.9

la industria cinematográfica.⁶ Por último para el escritor Carlos Monsiváis los años que abarcaron la Edad de Oro fueron los que van de 1930 a 1954 donde [...]“crecen, alcanzan su apoteosis y se extinguen o languidecen o se deterioran mitos y géneros del cine nacional”.⁷

A modo de conclusión si nos basamos en todos los criterios establecidos (producción, calidad, contenidos, repercusión y coyuntura internacional) resulta evidente que tendríamos que ampliar las fechas.

La época de oro del cine mexicano es amplia o estrecha según el ángulo con el que se la mire. En este trabajo se abre el año de 1931, fecha de aparición de la película *Santa*, de Antonio Moreno, basada en la novela del mismo nombre de Federico Gamboa, además de que dicha película pone en circulación un arquetipo fundamental en el cine mexicano: la prostituta buena. Amén de que la referida cinta es la primera que ya cuenta con sonido óptico, es decir, éste va integrado a la cinta. La cerramos el año de 1953, con las leyes promovidas por el Lic. Eduardo Garduño, a la sazón director del Banco Nacional Cinematográfico, que permitieron al estado mayor control sobre todas las áreas de la actividad cinematográfica, esto es, sobre la producción, la exhibición y la distribución. Ese mismo año la industria cinematográfica comienza a dar muestras de agotamiento de modelos, tiene problemas de toda índole, busca renovar sus contenidos y su organización,

⁶ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.10.

⁷ Carlos Monsiváis, “El cine nacional”, en Historia General de México, México, El Colegio de México-Harla, 1993, p. 1507.

pero sin obstruir el paso a las seguridades creadas. Quiere capturar nuevamente sus mercados, pero sin arriesgarse y no podrá conseguirlo.⁸

- El contexto: 1940-1945

Durante la Segunda Guerra Mundial la industria cinematográfica nacional alcanzó su mayor esplendor ya que el conflicto ocupó y preocupó a los principales países productores de cine (Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania e Italia). La guerra significó para el cine nacional mayores recursos, tanto técnicos como económicos.

Por una lado, la industria cinematográfica mexicana se benefició de la situación bélica puesto que sus antiguos competidores como España y Argentina (antes con presencia de largometrajes en América Latina) no podían surtir la demanda ya que el primero no podía competir por recién haber salido de la guerra civil (1936-1939); y el segundo mantenía una posición ambigua y más inclinada hacia el fascismo, lo que explica el desabasto de película virgen por parte de los Estados Unidos de Norteamérica.

Por otro lado, los Estados Unidos no tolerarían que, en su patio trasero (Latinoamérica), creciera el germen del fascismo. Si México contó con el apoyo del país del norte y por tanto de película virgen, fue debido, a que en términos de seguridad nacional, nuestro país era reconocido como área estratégica; de modo que adquiriría mucha importancia en el marco de la Segunda Guerra Mundial la relación de ambos países para evitar que el fascismo echara raíces en suelo americano. Así las cosas, los Estados Unidos fueron poniendo más atención

⁸ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.11.

de lo que iba sucediendo en América Latina ya que tiempo atrás ésta había provisto de materiales para construcción de armas a Alemania e Italia. Además, si le sumamos las actividades de los grupos fascistas de la quinta columna en el hemisferio y los programas de propaganda nazi, diseñados para crear antagonismos en contra de Estados Unidos; resultaba apremiante su pronta participación.

Las relaciones entre Estados Unidos con América Latina se fueron haciendo cada vez más estrechas (panamericanismo), una de las razones que provocaron este acercamiento fue la crisis económica derivada del cierre de los mercados europeos, lo cual producía una inestabilidad política que podía ser campo fértil para las actividades y propaganda del Eje. Dicho acercamiento tuvo como base la política de la “buena vecindad”. En el marco de ésta política fue creado para su instrumentación, en 1940, la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos (OCAIA), con Nelson Rockefeller a la cabeza. Este organismo tenía como objetivo, la “unidad hemisférica” y una de sus primeras tareas fue ayudar al desarrollo de los recursos naturales y a la estabilización de las economías latinoamericanas.⁹ Además, dicha oficina, contaba con una División de Ciencias Cinematográficas considerada como parte estratégica de su política externa y por medio de la cual se hacía un llamado para la promoción y el crecimiento de la industria cinematográfica mexicana. De lo anterior se desprende que el gobierno norteamericano tomara a su cargo la modernización de los estudios cinematográficos mexicanos para desarrollar una fuente más auténtica de propaganda durante la guerra para el público latinoamericano.¹⁰ En este sentido, en 1943, el

⁹ Marta Rivero, “La política económica durante la guerra” en Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta, México, CNCA-Grijalbo, 1990, p.18-19.

¹⁰ Seth Fein, “La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, en Historia y Grafía, Núm. 4, México, Universidad Iberoamericana, Mayo 1995, p.141.

War Activities Committee creado en 1941 por los sectores fílmicos de Hollywood y el Pentágono definen la estrategia a seguir y México aparece como el relevo perfecto para surtir al mercado latinoamericano ya acostumbrado al cine.¹¹

- Características de la Época de Oro

El hecho de que el cine de los años treinta a los años cincuenta haya sido tan importante en términos cualitativos y cuantitativos se debió al concurso de técnicos, directores, actores, sindicato, productoras, distribuidoras y exhibidoras por mencionar solamente algunos de los aspectos más importantes de su configuración. Podemos decir que el cine de la época de oro fue hecho a base de esfuerzos, de improvisaciones, de lugares comunes, de situaciones contradictorias y a veces espectaculares, de aciertos y errores todo lo cual le imprimió un ritmo característico que el espectador reconoció en pantalla.

Una de las características del cine de la Edad de Oro es la música que puede aparecer bajo la forma de bailes o canciones y que además tuvo un peso determinante en el desarrollo de la cinta, no solamente por el color local que ofreció, sino también porque permitió una estructura singular al abrir o cerrar capítulos de la narración, por ejemplo, un baile o una serenata solían ser conclusión o prólogo de una secuencia significativa. La música también podía aparecer al momento de enfatizar el carácter de los personajes y en situaciones climáticas.

¹¹ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p. 16.

Durante la Edad de Oro se advirtió una importante presencia de actores y actrices que poco a poco se fueron colocando en el gusto del público: llamado sistema de estrellas (*Star system*), que dicho sea de paso es una de las características del cine clásico de Hollywood, en el había un grupo de astros y estrellas que paulatinamente se fueron apuntalando en la actividad cinematográfica, nombres que despiertan toda clase de emociones, ellos son: Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Dolores del Río, María Félix, entre otros más. Estos astros y estrellas tenían tanta fuerza en la pantalla grande que eran modelos, inspiraban modas, representaban arquetipos. En cuanto a contenidos se refiere, los contenidos tuvieron una marca propia. El público que asistió al cine se vio reflejado en la pantalla grande. Temas con los que se identificaron los asistentes y que suscitaron la comprensión de las mismas. Así las cosas, el cine mexicano de la Edad de Oro abordó temas que tuvieron un peso específico en la sociedad. Sus contenidos expresaron la tensión entre lo tradicional y lo moderno, los valores morales que circularon por la sociedad, las dificultades que hubo que sortear entre la provincia y la ciudad, la pobreza, la riqueza, etcétera, todo lo cual remitió a la cultura de los que lo hicieron y por tanto de quienes lo recibieron. A propósito de la palabra cultura, una cultura entendida como forma de vida, más allá de la designación del término “cultura” como depósito de información. Este concepto de cultura incluye prácticas cotidianas, formas de imaginar y percibir el mundo, usos y costumbres, gestos, modales, códigos de representación.¹² Las cintas mostraron la cultura de la vida nacional. Hay que mencionar que en este periodo fue cuando mayor impacto tuvo sobre la sociedad, al punto de constituirse como una escuela de carácter sentimental.¹³ El cine -escribe Carlos Bonfil- es una escuela de sensibilidad que sólo admite la entrega absoluta, al tiempo de que

¹² Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.24.

¹³ *Ibidem.*, p.24.

norma las conductas colectivas, las modas en el vestir, el repertorio de gestos y ademanes del pueblo, las virtudes camaleónicas del lenguaje.¹⁴

Entre los temas elaborados durante la época de oro podemos destacar el de carácter urbano y rural. Se ha señalado que el cine nacional tuvo un brillo propio, tuvo una especificidad propia; todo ello debido a que prestaba mucha atención a los códigos morales por los que atravesaba la sociedad, por ejemplo, la tensión entre tradición y modernidad, el tránsito de la provincia a la ciudad.¹⁵ Volvamos sobre cada una de las ideas expuestas, en primer lugar, tenemos el caso particular de la ciudad, de lo urbano. A propósito de la ciudad hay que decir que del melodrama ranchero de la década de los años treinta del siglo veinte al cine sobre la ciudad una década después, el cine mexicano ofreció un testimonio inmejorable de una realidad nueva, el cambio en las costumbres que es consecuencia de la gran movilidad social, del aumento demográfico y de la concentración poblacional en las ciudades.¹⁶ Los años cuarenta fueron años de transición, del paso del militarismo a la vida civil, de una economía agraria a una industrial, como resultado el crecimiento de las ciudades y de la clase media.¹⁷ A este respecto, según Jorge Ayala Blanco: el cine sobre la ciudad apareció como el espacio que todo lo corrompía, si en la provincia todo transcurría a un ritmo lento, en la ciudad, por el contrario, avanzaba vertiginosamente, si en la provincia se cultivaban los principios, en la ciudad, por el contrario, se carecía de ellos. Si la provincia era el paraíso ideal, la ciudad era el infierno de asfalto.¹⁸ La ciudad, vista desde este ángulo, fue demoledora, abrazadora, asfixiante, inflexible y desoladora. Pero también

¹⁴ Carlos Bonfil, "De la época de oro a la edad de la tentación", en A través del espejo. El cine mexicano y su público, México, Ediciones El Milagro-IMCINE, 1994, p.14.

¹⁵ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.24

¹⁶ *Ibid.*, p.18.

podía haber una visión menos fatalista de ella, según Carlos Bonfil: se podía encontrar una ciudad diferente, engrandecida, habitada por gangsters y mujeres fatales, una ciudad tentacular, fascinante, peligrosamente moderna, cuyo ritmo frenético derriba tradiciones morales, certidumbres existenciales y las normas del decoro más inalcanzables.¹⁹

La contraparte de la ciudad es la provincia, la cual emergió como un lugar sagrado, de carácter monolítico, ahí encontraron su mayor expresión los sentimientos, la moral, las buenas costumbres y los buenos modales. El cine de provincia tuvo en la comedia ranchera a uno de sus cultivadores más prolíficos, éste cine permaneció encantado con el pasado, es decir, se vuelca hacia el pasado en un afán por restituir el paraíso perdido. Ideal en sus formas, este cine de provincia suspiró por un retorno a la *belle époque* afrancesada del Porfiriato. En otro registro, el ámbito familiar apareció como un lugar atemporal, un espacio circundado por la virtud, como un punto de partida y como el refugio ideal de las buenas conciencias. De alguna manera la familia representó el combate al mundo exterior, institución erigida en nombre de las buenas costumbres, que proclamó la defensa de lo tradicional y lo sagrado y por extensión se arrogó el derecho de sagrada. La familia y en consecuencia el hogar fueron el reducto de las buenas costumbres, el respeto por la tradición y por los valores más sagrados, la defensa de los intereses más reaccionarios, espacio consagrado a la obediencia y la resignación, lugar en el que el tiempo permanece inmóvil.²⁰ El mayor exponente en el cine del ámbito familiar fue el director: Juan Bustillo Oro, baste como ejemplo el filme *Cuando los hijos se van* de 1941.

¹⁷ *Ibid.*, p.12

¹⁸ Jorge Ayala Blanco, "La ciudad", en *La aventura del cine mexicano*, México, ERA, 1980, p. 109.

¹⁹ Carlos Bonfil, *Op. Cit.*, p.26.

²⁰ Jorge Ayala Blanco, *Op. Cit.*, p.49.

A nivel industrial el cine mexicano de la Edad de Oro atravesó por innumerables crisis en todos sus departamentos que dieron cuenta de la insuficiencia técnica, de contradicciones al interior, de los problemas en el área de la producción, de la distribución y de la exhibición, de los salarios de las estrellas, de los trabajadores y también de los sindicatos y de la dependencia del suministro de película virgen; no todo el brillo fue de oro desde esta perspectiva.²¹ A pesar de las varias vicisitudes por las que tuvo que atravesar la industria nacional, y a pesar de que la industria tenga sus propias contradicciones, sus películas expresaron algo que el público reconoció y con lo cual se identificó. No se trata de productos de impecable factura, sino del contenido ideológico estético que establece un lazo con la sociedad que le da cabida.

A lo largo de todo este periodo hubo un sello particular en la fabricación de los filmes, se trato de cintas baratas hechas en poco tiempo. La improvisación fue moneda corriente en la hechura del filme, la rapidez y la velocidad fueron una suerte de marca registrada de ahí que el equipo de producción pusiera en circulación ideas que eran lugares comunes de su cultura, que compartía con el espectador, lo que le permitió la comprensión de sus audiencias. El cine mexicano de esta época también participó de la cultura nacional, por él desfilaron los problemas fundamentales de una sociedad, por ejemplo, el transito del campo a la ciudad, la tensión entre tradición y modernidad, el deseo de riqueza, la obediencia a la leyes sagradas del hogar, etcétera.

²¹ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.21.

El cine de la Edad de Oro estuvo inscrito en el llamado cine clásico, cuyas órdenes fueron dictadas por Hollywood durante los años treinta a cincuenta del siglo veinte, y que tuvo como función primordial el entretenimiento. Cabe destacar que su fuerza se halla en el lenguaje cinematográfico (el lenguaje cinematográfico es consustancial al cine, es decir, cualquier clase de cine cuenta con él), esto es, imágenes en movimiento asociadas al sonido y organizadas de tal modo que el público se vea conmovido. La trama es el elemento medular de la narración porque los recursos tecnológicos eran limitados. La narración sigue la estructura convencional: un prólogo (etapa de la película que consiste en proporcionar información al espectador), desarrollo de la historia hasta llegar a un clímax (momento culminante de una acción dramática) y por último un desenlace.²²

El cine esta basado en la expresión de símbolos. Dadas sus características simbólicas el “séptimo arte” pone en marcha arquetipos de largo aliento, éstos son construcciones imaginarias que permanecen arraigadas en la conciencia humana. A propósito de su carácter simbólico la Edad de Oro puso en circulación arquetipos fundamentales como fue el caso de la madre sublimada al punto de constituirse en un emblema de la mexicanidad.²³ La figura de la madre aguantadora, servicial, honrada, honesta, paciente hasta la desesperación fue común en el cine mexicano, Sara García es el mejor ejemplo de la madre abnegada.

Otro de los arquetipos que puso en circulación fue el de la prostituta. En este renglón tenemos a *Santa* (Federico Gamboa) la prostituta buena víctima del destino, y luego

²² *Ibidem.*, pp.24-25.

²³ *Ibid*, p. 23.

tenemos a *La mujer del puerto* (Arcady Boytler y Rafael J. Sevilla, 1933) personaje un tanto diferente al modelo de *Santa*, aquí distanciada de la mujer y la madre, la prostituta - escribe Ayala Blanco- restituye el equilibrio familiar al ubicarse a medio camino entre los dos, satisface al macho, es el arquetipo amoroso, después de desafiar la moral y el *status* terminará sirviéndolo.²⁴

Los géneros cinematográficos son una herramienta o un método que nos sirven para clasificar al cine en categorías para su estudio. Por ejemplo, un conjunto de películas se puede agrupar bajo la unidad convencional de género, del que me ocuparé más tarde, el cine básicamente está organizado en géneros, es decir, los filmes se pueden clasificar en una serie de temas, convenciones y estereotipos que permiten analizar a cada una de ellas como una unidad de análisis.

En esta perspectiva tenemos al melodrama y a la comedia, que por cierto, fueron los dos géneros más socorridos. Cada una de ellos presenta sus propias especificidades, son distintos en sí mismos. La comedia es un género en el que se presentan situaciones de enredo con un desenlace festivo, por ejemplo, la comedia ranchera: *Allá en el Rancho Grande* (1936). El melodrama tiene la propiedad de hacernos llorar, hay una lucha entre el bien y el mal, maneja los estereotipos que son de fácil identificación para el público, son esencialmente lacrimosos, por ejemplo, el melodrama urbano: *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo (1949). El melodrama -según Silvia Oroz- está fundamentado alrededor de cuatro mitos de la cultura judeo-cristiana: a) la pasión, b) el amor, c) el incesto y d) la mujer. Caracterizando brevemente estos puntos: la pasión sólo es posible si es desdichada y

²⁴ Jorge Ayala Blanco, *Op. Cit.*, p. 128.

termina en separación. El amor es la punta de lanza que tiene su mejor expresión en la bondad. El amor por excelencia es el del hombre y el filial que necesitan del sacrificio. El incesto remite al tabú fundante de la cultura de ahí que sea un ingrediente rico para la narración. La mujer, por último, expresa a la sociedad patriarcal y la dicotomía entre el ámbito público y privado. Entre otras más de sus características éste género tiene la propiedad de llegar directamente a los sentidos. En sus historias hay tensiones que van en aumento a la par que la acción transcurre velozmente, y además, los significados morales por donde circula responden a valores patriarcales y judeocristianos. El melodrama está regido por el fatalismo, esto es, que su eje temático es el discurso sobre la desdicha. En pocas palabras el hecho de que el melodrama haya cobrado tanta fuerza -en México- se debió en parte, a que los arquetipos en que se estructuró formaron parte del universo mental tanto de espectadores y directores.²⁵

El cine mexicano de la época de oro también estuvo inscrito en el llamado cine institucional, se llamó así al cine que tuvo una forma de representación y de narratividad propia, que contó con códigos y convenciones tanto en las formas como en los contenidos y que construyó un estilo fílmico dominante entendido y aceptado por las audiencias. A nivel del discurso expuso en líneas generales las modas dominantes y los lugares comunes que la sociedad compartía. Por ejemplo, en el caso del melodrama urbano, tenemos a la figura materna dispuesta a entregarse al destino, una madre abnegada que era pieza clave en este cine institucional, una madre protegida por la redención. Un cine institucional que puso en circulación los arquetipos fundamentales de la industria nacional.

²⁵ Silvia Oroz, "Articulación del melodrama", en Melodrama. El cine de lagrimas en América Latina, México, UNAM, 1995. p. 36-39.

Otra de las características de la Edad de Oro es que aprovechó el conflicto bélico para llevar a la pantalla grande novelas del siglo XIX con todo tipo de licencias. Los títulos remiten mayoritariamente a la literatura europea, particularmente a la francesa: *La dama de las camelias*, de Gabriel Soria; *Los miserables*, de Fernando A. Rivero; *Naná*, de Celestino Gorostiza, o *La fuga*, adaptación de *Bola de Sebo* de Maupassant, de Norman Foster.²⁶

- Cine y estado

La relación entre el Estado y el cine se convirtió en tema de gran importancia ya que era una de las industrias colocadas dentro de las tres primeras actividades industriales en la economía mexicana.²⁷ El Estado intervino, pero no de manera directa. Uno de los primeros antecedentes registrados en materia legislativa en apoyo al cine se dio el año de 1931, cuando se decretó una campaña de aranceles que afectó la exhibición del cine norteamericano, cuya oferta cinematográfica dominaba la cartelera nacional.²⁸

Durante el sexenio del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) la “fábrica de sueños nacional” fue favorecida por una política encaminada a mejorar las condiciones de la industria. En su mandato la cinematografía “[...]es la segunda industria que produ[jo] divisas al país después del petróleo”.²⁹ Siguiendo con el mismo impulso el año de 1936: “[exceptuaría] con el pago del 6 por ciento sobre la renta a los productores del cine

²⁶ Carlos Bonfil, *Op. Cit.*, p.39.

²⁷ Charles Ramírez Berg, “La invención de México: el estilo estético de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, en Gustavo García y David R. Maciel, El cine mexicano visto a través de la crítica, México, D.A.C.-UNAM-IMCINE-U.A.C.J, 2001, pp.107-108.

²⁸ *Ibidem.*, p.108.

²⁹ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p. 15.

mexicano”.³⁰ Tres años más tarde estableció que la segunda semana de abril fuera dedicada al cine nacional y las salas tenían que exhibir al menos una película al mes; además prohibió la práctica del doblaje a través de un decreto, dicha prohibición apuntaba directamente a proteger la industria nacional, puesto que la mayoría de la población era analfabeta.

Durante la gestión del llamado Presidente “Caballero”: Manuel Ávila Camacho, se incrementó la participación del Estado en la industria. En 1941 se publicó el Reglamento de Supervisión Cinematográfica, el cual a través del Departamento de Producción Cinematográfica dependiente de la Secretaría de Gobernación, reglamenta la exhibición, la exportación y la censura. En su artículo segundo hace hincapié en la técnica del subtítulo en lugar del doblaje para el cine de habla no española, reglamentando la tendencia vigente desde el cardenismo.³¹ En tanto en el año de 1942, a cargo de la Secretaría de Gobernación, el licenciado Miguel Alemán (1940-1946), ordenó un proyecto de ley que: “[primero] establecía en todos los cines de la república la obligación de exhibir películas nacionales con la frecuencia determinada por el volumen de producción; [segundo], que se obtuviera de los gobernadores de los estados y territorios federales una reducción en los impuestos que pagan los cines cuando exhiben películas mexicanas, [ya que] ...nuestras películas pagan exactamente los mismos impuestos que gravan las películas extranjeras; [tercero], la exención por cinco años del impuesto de patente, [y por último] que se elimine todo impuesto a la importación de implementos necesarios a la industria cinematográfica, tales

³⁰ Emilio García Riera, *Op. Cit.*, p.213.

³¹ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.19.

como película virgen, cámaras fotográficas, equipos de sonido, maquinaria y apuntes de laboratorio”.³²

Al mismo tiempo se creó un Banco Nacional Cinematográfico (1947) con el propósito de dar apoyo económico y como una fuente de crédito para los productores, sin embargo, no cumplió con su objetivo ya que trabajó con un sistema de préstamos mismos que si no eran devueltos por los solicitantes a la institución se limitaba el apoyo para otros posibles proyectos, aunado a esto el Grupo Puebla, del que me ocuparé más adelante, casi dueño absoluto de la exhibición tiene ingerencia sobre el Banco Nacional Cinematográfico y sobre los préstamos que éste otorga.³³ Por si esto fuera poco dicha institución estuvo controlada por las productoras más importantes que decidían a su favor, de modo que las pequeñas productoras tendían a desaparecer del panorama cinematográfico en el peor de los casos, en el mejor de los casos eran absorbidas. Véase el apartado de la distribución.

La iniciativa de apoyo fue continuada por el primer licenciado en subir al poder: Miguel Alemán (1946-1952). En 1947 se creó la Comisión Nacional de Cinematografía con el objeto de procurar el mejoramiento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional, al tiempo que el Banco Nacional Cinematográfico se convierte en una institución oficial con mayor capacidad económica. Asimismo tuvo la tarea de fomentar la producción de películas de alta calidad e interés nacional, y procurar la ampliación del mercado en el propio país y el extranjero para las películas nacionales.

³² Emilio García Riera, *Op. Cit.*, p.235.

³³ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.22.

Dos años más tarde (1949) se creó la Ley de Industria Cinematográfica que tuvo a su cargo la Dirección General de Cinematografía con cargos de dirección en la supervisión, asesoría técnica, registro público cinematográfico y una cineteca.³⁴ Dicha ley, entre otras cosas, también reguló la censura, el tiempo de las cintas nacionales en pantalla, otorgó premios y concedió a la Dirección General de Cinematografía un presupuesto mayor y subsidios anuales para dar estímulos a la industria.³⁵ En 1952 la ley sufre modificaciones y se adiciona la ley de 1949 por su falta de cumplimiento. Los conflictos son cada vez más mayores a pesar de la voluntad política para protegerla. En 1953 el director del Banco Nacional Cinematográfico, Eduardo Garduño, logró establecer la ley que lleva su apellido, la cual tuvo como propósito la regulación de la actividad cinematográfica y la reorganización de la distribución a nivel nacional e internacional. Esta ley dictaba una serie de medidas encaminadas que permitieron a los estudios trabajar al máximo. En su afán de proteger a la industria se redujo el número de películas extranjeras que podían exhibirse anualmente a 150, límite que nunca se cumplió.

A pesar de haber incrementado la presencia del Estado en la actividad cinematográfica, ésta se desarrolló con gran libertad y autonomía. La industria nacional permanece envuelta en la espiral de su crisis anhelando los tiempos dorados. Los problemas continúan amenazando a todas las áreas de la actividad cinematográfica, incluidos la distribución y la exhibición, éste último sector parece que controla los otros sectores.³⁶

³⁴ Fernando Macotela, "Ley de industrias cinematográficas", en La industria cinematográfica, México, UNAM (Tesis), 1967, pp. 87-88.

³⁵ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.20.

³⁶ *Ibidem.*, p.21.

- La constitución de la industria cinematográfica

La constitución de la industria cinematográfica durante la llamada Época de Oro tuvo que ver con varios factores que la hicieron posible, tales como un contexto propicio que vino a ser la Segunda Guerra Mundial, la participación de un sector de la sociedad, la suma de voluntades en torno a un mismo objetivo, la iniciativa de particulares, entre otras.

Podemos reconocer claramente que a principios de la década los años treinta con la película de Antonio Moreno (*Santa*: 1931), se colocaba la primera piedra de la industria cinematográfica. Dos años más tarde –1933- se llegó a la cifra de 21 películas, lo que revela que sí había un mercado nacional. Con la aparición de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, se abrió un mercado importante para la industria mexicana en: Latinoamérica, España y el sur de los Estados Unidos de Norteamérica, dicha cinta sentó las bases para que el cine mexicano se convirtiera en una verdadera industria. Los años cuarenta del siglo veinte fueron dorados para el cine mexicano, la industria se nutrió con un contexto propicio (la Segunda Guerra Mundial y el apoyo de los Estados Unidos) que trajo consigo el crecimiento en la producción de largometrajes.

Para que la otrora artesanía cinematográfica se transformará en una industria se tuvo que crear una base técnica y financiera que asegurara la producción continua, no esporádica, de películas. Ahora bien, la industria cinematográfica también contempla el factor económico lo cual conduce a la venta de sus productos, el cine visto desde esta perspectiva está determinado por el factor comercial. El cine no sólo es industria, también es arte y comercio.

- Producción, Distribución y Exhibición

La actividad cinematográfica se compone de tres áreas, a saber: la producción, la distribución y la exhibición. Por el momento sólo nos vamos a ocupar de la producción para distinguir claramente cada una de las tres. En sentido estricto la producción es el conjunto de películas que filma una productora, una empresa o un particular. También es un conjunto de labores tales como: la administración de recursos económicos, la contratación de personal técnico y de los actores, la compra de insumos necesarios, la supervisión y evaluación de los planes de trabajo que realiza el departamento de producción. La producción es la fabricación del filme. El ramo de la producción cuenta con un productor y un productor ejecutivo; el primero, es el que financia y explota comercialmente la película cinematográfica y además es el dueño; el segundo, es la persona a la que delega poder al productor financiero, puede ser persona física o moral, como en el caso de los estudios o compañías, es el responsable de la evaluación y los resultados de la película. También se puede contar con una productora la cual produce la película cinematográfica. En términos de producción la industria cinematográfica nacional dio el primer paso con el éxito de *Allá en el Rancho Grande* según el historiador del cine Emilio García Riera.

En el contexto de la Segunda Guerra Mundial la producción de largometrajes fue más alta que en años anteriores. La industria nacional fue uno de los beneficiarios en detrimento de otras cinematografías. Conforme se iba apuntalando ésta, los niveles de producción iban aumentando; ya para el año de 1938 se llegó a la cifra de 75 largometrajes. La producción nacional explotó la fórmula de la cinta de *Allá en el Rancho Grande*, es decir, de los charros empistolados dispuestos a batirse en un duelo de coplas por el amor de una mujer. Asimismo hubo una proliferación de comedias rancheras del mismo aliento que copiaban

abierta o veladamente a la ya referida. Esta explotación del género dio muestras de agotamiento el año de 1939 y sólo 37 largometrajes salieron a la luz, el año siguiente fue peor sólo 29 largometrajes.³⁷

Las casas productoras se dedicaban a la manufacturación del *film*, ellas procuraban los capitales. Primeramente se contó con la Compañía Nacional de Películas nacida a la par de la cinta *Santa*, 1931, cuyos principales animadores fueron Gustavo Sáenz y Juan de la Cruz Alarcón, entre otros. Para el año de 1935 apareció CLASA (Cinematografía Latinoamericana S.A.) que cuenta con equipos y posibilidades técnicas mayores que las demás. En la década de 1940 surgirá la Films Mundiales a cargo de Agustín J. Fink. Tres años después surgirán nuevos estudios, los Churubusco (1944) creados por la sociedad de Emilio Azcárraga y la compañía estadounidense RKO. Fueron los estudios mejor equipados del país, contaron con 12 foros y amplios terrenos. En 1950 la RKO liquida sus acciones a favor de Azcárraga. En la misma década de los cuarenta del siglo veinte habrá en la ciudad cuatro de ellos: Cuauhtémoc, Azteca, San Ángel y Tepeyac.³⁸ También se contó con Filmex de Simón Wishnack y Gregorio Wallerstein, la Posa Films de Cantinflas, y la que tenía mayores recursos: Grovas.³⁹

La distribución es la actividad encargada de repartir el producto, esto es, el filme ya fabricado. Su función es la de colocar el producto dentro del mercado cinematográfico, en este caso, sería la colocación del producto en las salas cinematográficas y en otros países. Las compañías distribuidoras se encargan, mediante un porcentaje o cuota fija, de alquilar y

³⁷ Gustavo García, *Op. Cit.*, p.14.

³⁸ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.18.

repartir a las salas o circuitos de exhibición las copias cinematográficas. La distribución se hace por medio de un contrato con la sala cinematográfica que decidió exhibir el producto, así como repartir y cobrar el alquiler.

En el área de la distribución las cosas fueron empeorando, especialmente por el monopolio de la exhibición. Con la Ley Garduño, de 1953, se reorganiza este sector para hacerlo depender del Estado. Películas Nacionales distribuye la producción en México, Películas Mexicanas hace otro tanto en América Latina, España y Portugal; Cimex en el resto del mundo.⁴⁰

La exhibición tiene como objetivo la transmisión del filme al público, y para ello cuenta con un circuito de salas cinematográficas que las exhibe. Asimismo la exhibición presenta la película cinematográfica ante los espectadores, ya sea en forma pública o privada, esta última se hace con fines publicitarios o de evaluación. Esta rama cuenta con personas o empresas que alquilan copias de películas para su exhibición en salas cinematográficas. En este departamento había varios circuitos orientados a la exhibición del filme, estos circuitos hicieron eco de la crisis que se cernía sobre la industria nacional, especialmente en lo tocante a la Ley Garduño del 1953. El problema surgió en la década de los cuarenta y se desarrolló básicamente de la siguiente forma: las salas que proyectaban películas mexicanas se asentaron en los barrios más populares o más céntricos de la ciudad de México. Las salas que apoyaron al cine mexicano fueron el Cinema Palacio y el Palacio Chino, a veces el Olimpia, Lindavista, Margerite e Iris y nunca el Teresa, el Orfeón y Regis. De segundo

³⁹ Emilio García Riera, *Op. Cit.*, p. 123.

⁴⁰ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.23.

nivel lo exhiben el Insurgentes, Colonial, Balmori y en menor medida el Rex, Lido y Encanto. A mediados de la misma década el problema sigue: por cada seis salas de estreno en el Distrito Federal, solamente dos proyectan cine mexicano. La preferencia por el cine nacional es evidente en los sectores populares. El grueso de la exhibición es de procedencia extranjera, pero el cine nacional mantiene su mercado. Es contrastante que el 69 por ciento de la programación en el Distrito Federal fuera norteamericana y el resto se cubriera con películas de otras nacionalidades, mientras que en los estados de la República mexicana el 70 por ciento de las cintas eran mexicanas y el 30 restante eran extranjeras. Los partidarios del cine de Hollywood fueron en aumento, especialmente, en las ciudades, dadas las circunstancias cinematográficas las salas burlaban la ley de protección de las cintas nacionales.⁴¹

Vale la pena aclarar que al principio la exhibición era cosa de particulares, esto es, de individuos, pero poco a poco los circuitos se fortalecen tendiendo hacia el monopolio. En los inicios era frecuente que el productor tuviera su propia distribuidora y antes de 1947 el distribuidor y el exhibidor hacían su arreglo personal. Con la llegada del grupo Puebla: (William Jenkins, Manuel Espinosa Iglesias y Gabriel Alarcón), el panorama empezó a cambiar ya que con Operadora de Teatros del ex presidente Abelardo Rodríguez, Cadena de Oro antes propiedad de Emilio Azcarraga y Teatros Nacionales absorben poco a poco a las pequeñas compañías y forman un monopolio de la exhibición,⁴² en 1947 era de ellos el 75 por ciento de las salas.

⁴¹ *Ibidem.*, pp.20-21.

⁴² Gustavo García, *Op. Cit.*, p.33.

- Sindicatos

El sindicato de trabajadores de la industria cinematográfica es un elemento de la actividad cinematográfica, además de ser un instrumento de los mismos, tiene en sus manos la tarea de sofocar los diversos problemas que surjan en su interior. Para el año de 1938 hace acto de aparición el UTECM (Unión de Trabajadores de Estudios de la Cinematográficos de México) afiliado a la CTM de Fidel Velásquez. Este sindicato llegó a contar con 410 trabajadores. Hay problemas con uno de sus líderes, Enrique Solís, y es expulsado porque hacía las veces de defensor del gremio y de capitalista en la producción. Para el año de 1940 se fundó el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), con 47 sectores. Su secretario general es Salvador Carrillo. Solís es rehabilitado como líder de la sección dos, de técnicos y manuales, pero tiene problemas con algunos de sus agremiados, entre ellos, Gabriel Figueroa. El problema se hace cada vez más grande y en un altercado el famoso fotógrafo recibe una bofetada que lo manda al hospital. Al correr de los años habrá serias disputas entre los sindicatos que desembocarán en problemas entorpeciendo su funcionamiento.⁴³

Corre el año de 1945 y los problemas en el sindicato no encuentran solución desembocando en la ruptura del sector número 7 (actores) y el sector 47 (directores) que dio lugar a la formación del STPC (Sindicato de Trabajadores en la Producción Cinematográfica). Los conflictos derivan en un laudo presidencial que reconoce a las dos organizaciones y delega al STPC la facultad de realizar películas de largometraje. En cambio el STIC recibe el derecho a realizar cortos y los Estudios América para llevar a

cabo dichas funciones.⁴⁴ En el deseo de defender a sus agremiados el sindicato establece la política de puertas cerradas que impide a los aspirantes a directores competir con los ya establecidos. Todo esto redundando en una falta de renovación y anquilosando cada vez más el cine mexicano.

⁴³ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.20.

⁴⁴ *Ibidem.*, p.20.

3.Cine de la Revolución

- El cine de la Revolución Mexicana: ¿un género o un tema?

En este capítulo se analizará, con base en la categoría de género, si el cine de la Revolución Mexicana es un género o más bien se trata de un tema empleado por la actividad cinematográfica. Sin dejar de reconocer que es un tema que daría lugar a una abundante discusión, de ahí que nuestro enfoque sólo contemple los elementos más esenciales para nuestro propósito.

¿Cuando se habla de cine de la Revolución Mexicana se habla de un género o acaso sólo se trata de un tema? Para el crítico de cine Leonardo García Tsao, el género cinematográfico es una categoría que reúne obras similares, la semejanza de las obras es el resultado de una afinidad de elementos temáticos y formales y de contenidos. Cuando se habla de semejanza entre un filme y otro filme –remata- es porque hay una serie de elementos convencionales compartidos.¹ Para Andrew Tudor de acuerdo con el género “las películas [...] rara vez son inquietantes, innovadoras o abiertamente *atípicas*”.² Rick Altman nos dice que “el género reside en un tema y en una estructura determinada o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos. En consecuencia, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común y una estructura común”. Aun compartiendo el mismo tema muchas películas no se consideran como género si dicho tema no recibe un tratamiento similar.³ Las películas de género comparten ciertas características básicas. El género tiene una naturaleza repetitiva,

¹ Leonardo García Tsao, “Los géneros cinematográficos”, en Cómo acercarse al cine, México, Editorial Lamusa, 1989, pp.47-48.

² Andrew Tudor, Cine y comunicación social, Barcelona, Editorial Gustavo Gili,1975, p. 195.

³ Rick Altman, Los géneros cinematográficos, México, Paidós, 2000, pp. 44-46.

de ahí que se llegue a la conclusión de que cuando se ve una cinta se han visto todas. Se ven las mismas situaciones: el mismo tiroteo, la misma persecución, la misma escena de amor. En concreto para Altman “las películas de género dependen más bien del efecto *acumulativo* de las situaciones, temas e iconos frecuentemente repetidos a lo largo del filme”.⁴ Por su parte Román Gubern ha considerado el género como categoría temático-estética de lo que se desprende que: “es un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género. La idea de género lleva consigo la noción de previsibilidad, o sea, la ausencia de originalidad”.⁵

En resumen podríamos concluir que las películas varían en los detalles sin cambiar el esquema básico, se sigue la misma estructura, se repiten infinitamente las mismas situaciones: escenas de amor, el duelo a muerte en el *western*, el tema, e incluso pueden llegar a ser originales como en el caso del cine de autor. Después de haber realizado este pequeño recorrido acerca de qué es lo que se entiende por género cinematográfico, hemos llegado a la conclusión de que el cine de la Revolución Mexicana no puede ser abordado de esta forma porque sólo alcanzamos a percibir que cumple con un requisito (el del tema) y no podemos asegurar que sea un género o solamente se trate de un tema, es decir, sería una tarea larguísima abocarnos a este propósito. Por si esto fuera poco, tendríamos que realizar un estudio analítico del corpus documental del cine de la Revolución que cuenta con un

⁴ *Idem.*, p.46.

⁵ Roman Gubern, “Géneros cinematográficos, industria e ideología” en La mirada opulenta. Evolución de la iconosfera contemporánea, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987, pp.231-323.

registro de más de sesenta películas como filmografía básica,⁶ número que rebasa nuestras capacidades, para verificar si se trata en verdad de un género cinematográfico o de un tema. De ahí que nos concentremos en el cine de la Revolución Mexicana como tema a falta de un mejor asidero.

- La Revolución Mexicana y su influencia en el cine

¿Por qué la Revolución Mexicana tuvo tantos intérpretes en el ámbito cinematográfico? Porque fue un acontecimiento de enorme resonancia social, política, económica, cultural, y también porque tuvo la propiedad de ser un acontecimiento filmable. La Revolución aun es rentable, logro escenas bastante filmables, supo integrar el polvo y la sangre, las batallas y los perdones, las soldaderas y los adioses.⁷ La Revolución es rentable porque logró asimilar de tal forma la batalla, el desencuentro, el pintoresquismo y el folclor que las imágenes que tenemos de la lucha armada están mediadas por las imágenes que ha generado el cine. La gesta revolucionaria tomada a partir de sus implicaciones generó símbolos, enriqueció el catálogo de los héroes nacionales, extendió el panteón de la historia oficial. Entre otras cosas como mito: amplió el universo de la historia oficial, fue el punto de partida, mito fundador y fundacional en la historia contemporánea de México de una nueva clase en el poder en busca de legitimidad.⁸ Un mito que no dejará de generar sus propios símbolos y

⁶ John Mraz, "La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes", en Nitrato de plata, Núm. 18, México, sin año de publicación, p.14.

⁷ Carlos Monsiváis citado por Andrés de Luna en La batalla y su sombra. (La Revolución en el cine mexicano), México, UAM-Xochimilco, 1984, p.77.

⁸ Gerardo Estrada Rodríguez, "La Revolución mexicana y la cultura", Filmoteca, Núm. 1, México, UNAM, Noviembre de 1979, p. 23. La investigadora Julia Tuñón, también ha expresado algo similar de la Revolución, de ella dice que se asume como un mito, mito fundador y fundacional en la historia contemporánea de México. Véase "La trilogía de Fernando de Fuentes", en El acordeón, México, núm. 17, Universidad Pedagógica Nacional, mayo-agosto de 1996, p.52.

cuyo resplandor atravesará a toda la clase en el poder, es decir, ésta cerrara filas en torno a sus ideales con el fin y el afán de regeneración. Huelga decir que la Revolución como resultado permitió la movilidad espacial de los grupos involucrados que hasta antes de ese acontecimiento parecía impensable. El simple movimiento de un lugar a otro ofreció la posibilidad de entrar en contacto con la naturaleza del país, con la cultura, con la diversidad. También dio cuenta de la revalorización del pasado indígena, puso en el centro del debate una nueva identidad, cambió la percepción en la manera de verse y reconocerse, amplió el concepto de espacio geográfico.⁹ En resumen, la Revolución amplió las categorías individuales y de conjunto de los distintos pobladores del país.

- La Revolución Mexicana como mito y como historia oficial

John Mraz ha planteado, junto con otros autores de los que me ocupare más tarde, que la historia oficial de la Revolución Mexicana ha destacado y propagado el mito de que el movimiento armado fue fraguado en contra de la dictadura de Porfirio Díaz y su secuela Victoriano Huerta. La lucha por sustituir al antiguo régimen –caracterizado por su falta de apertura política, de principios democráticos, de cerrarle el paso al poder a la clase media y de ser un régimen de privilegios- por uno “nuevo y mejor” que el anterior. A su vez ha observado a la lucha armada como un acuerdo entre las distintas fuerzas revolucionarias - Francisco Villa, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, Francisco I. Madero y Álvaro Obregón- por derrocar a los dictadores de Díaz y Huerta, cuando en realidad fue una lucha al interior entre ellas mismas. La historia oficial ha ignorado el hecho de que todas las facciones reunidas en el movimiento armado mantenían enormes discrepancias. También

⁹ *Ibidem.*, p.23.

ha distinguido que la historia oficial ha dominado las representaciones de acuerdo al nivel cultural de las masas –monumentos, estatuas, libros de texto- el cine ha sido uno de los vehículos fundamentales para las remembranzas, imágenes y mitos oficialistas. De tal suerte que ha producido un conjunto de evocaciones, símbolos, imágenes y proyecciones.¹⁰

Por su parte Andrés de Luna ha planteado que más allá de sus implicaciones la Revolución Mexicana fue entendida por la clase en el poder como una simplificación y no como un suceso caracterizado por sus pluralidades más que por sus singularidades, esto es, “es imposible creer en ella como un monolito que excluye la lucha de clases, que habla en singular de un fenómeno repleto de pluralidades”. En todo caso -como expresa el mismo autor- la Revolución Mexicana en el cine ha permanecido encantada con el folclor y el pintoresquismo entendido como la manifestación perpetua de un saber castrado de significado y expropiado por la burguesía. El cine ha sido el medio que con mayor continuidad ha perpetrado el movimiento armado y en ello ha consolidado una definición que es una mirada de la clase dirigente. En este sentido es obvio que se ha utilizado y enmarcado una producción fílmica que no tiene nada que ver con la historia para buscar algo así como una ‘percepción espontánea’ de los procesos sociales.¹¹ Carlos Monsiváis ha señalado que la Revolución ha derivado en un acontecimiento fílmico, cuya versión oficial y pública ha terminado siendo la del cine. Allí emerge –dice- la visión global más ordenada o auspiciada oficialmente del movimiento de 1910.¹²

¹⁰ John Mraz, *Op. Cit.*, pp.13-14.

¹¹ Andrés de Luna, *Op. Cit.*, pp.15-16.

¹² Carlos Monsiváis “El cine nacional” en Historia General de México, México, El Colegio de México-Harla, 1993, p.1512.

- Los orígenes del cine de la Revolución

El cine de ficción de la Revolución Mexicana con argumento hunde sus raíces en la película de Enrique Rosas: *La banda del automóvil gris*, estrenada en el año de 1919. Si bien es cierto que el cine de la Revolución cosechó sus frutos más maduros en los años treinta bajo el entusiasmo del director veracruzano Fernando de Fuentes, sus orígenes se hallan en el cine mudo sin argumento.¹³ A pesar de que la cinta de Enrique Rosas no está centrada en la gesta revolucionaria muestra imágenes novedosas de fusilamientos reales por parte del gobierno contra los alzados y ladrones. Y aunque no contenga los elementos centrales propios de las películas sobre la Revolución ya se advierten los primeros acercamientos en torno a ella como telón de fondo. En este período aún no se abordaba abiertamente la Revolución, hay un sesgo como por ejemplo es el caso de *El precio de la gloria* y *Juan Soldado* ambas cintas de 1919 y basadas en el tema de la disciplina militar. En realidad estas películas dan cuenta de su propia naturaleza, esto es, están centradas en la disciplina militar y la Revolución no es el tema a ilustrar. La película que ya plantea abiertamente el tema de la lucha armada es: *Revolución*, 1932, de Miguel Contreras Torres, cuya historia da cuenta de dos hermanos que son arrastrados a luchar el uno contra el otro por la fuerza del destino.¹⁴

- Características en la década de los años treinta

El cine de la Revolución como tema apareció plenamente en la década de los años treinta del siglo veinte. Durante las primeras luces de esta década se hizo cada vez más visible la

¹³ Edmundo Pérez Medina, "El cine de la revolución", en Cine Confidencial, núm 16, México, febrero del 2001, p. 14.

incorporación del tema de la Revolución Mexicana a la pantalla grande. Muy a menudo la Revolución sirvió como telón de fondo para contar historias de amor o de aventura, fue el escenario perfecto para desarrollar una historia en donde la aventura de un grupo de hombres sirviera como trama. La Revolución Mexicana se volvió un marco y cuyo lienzo fue en gran parte el pretexto que dio como resultado una historia de amor o de aventura trazada por las pasiones de unos personajes ubicados en la lucha armada. Así la Revolución se volvió una excusa en la cual se hallan inmersas las pasiones de los hombres por tratar de resolver sus dudas existenciales.¹⁵ En las películas sobre el tema el acercamiento tomó a la lucha armada como escenario, es decir, no se tomó a la Revolución como un hecho de armas con todas sus implicaciones, la Revolución será el lugar perfecto para contar una historia de amor que nada tiene que ver con ella, se partió de la premisa de contar una historia tomando a la Revolución como marco referencial, como una mera guía. Para ejemplificar lo anterior películas como *El tesoro de Pancho Villa* (1935), de Arcady Boytler; *Almas Rebeldes* (1937), de Alejandro Galindo; *La Valentina* (1938), de Martín de Lucenay y Juan Bustillo Oro (*Vino el remolino y nos alevantó*), entre otras más, responden a esta vertiente.

El cine de la Revolución Mexicana en los años treinta del siglo veinte se caracterizó por expresar un código que pronto se convirtió en lugar común: la lucha como escenario ideal para la aventura.¹⁶ Asimismo la Revolución fue vista como escenario, como un telón de fondo pintoresco y azaroso en donde contar historias de amor, aventura o problemas

¹⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, “La revolución filmada, la presencia de la revolución en el cine mexicano. 1933-1958”, en *El siglo de la Revolución Mexicana*, Tomo 2, Coord., Jaime Bailón Corres, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez, México, INEHRM, 2000, p.227.

¹⁵ *Ibidem.*, p.51.

existenciales.¹⁷ La lucha armada ha sido vista como un pretexto donde caben toda clase de aventuras. En esta etapa encontramos un catálogo abundante de toda clase de comedias y divertimento sobre producción de melodramas y todo lo que se desee agregar a una lucha que se diluye en la mediocridad.¹⁸ La Revolución fue observada como una herida abierta, como un dolor, como un suceso delirante cuyo desarrollo sólo pudo devenir en caos. Para Jorge Ayala Blanco “es un recuerdo doloroso que ninguna amnesia balsámica o determinada oficialmente podría apaciguar”.¹⁹ El conflicto armado también apareció como una entidad con sus propias características, a saber: es omnipotente, parece inevitable, no tiene relación alguna con un proceso social o político, no se sabe si tiene un origen, sino más bien parece un capricho de la naturaleza lo que queda claramente expresado en la frase popular: “la bola”.²⁰

Por otra parte en el cine de ficción de estos años podemos hallar a grandes rasgos un proceso inverso al de la historiografía; el cine de esos años cuenta con películas que muestran el espíritu crítico y lúcido, además de que hacen énfasis en las continuidades sobre los cambios.²¹ Las versiones cinematográficas de la gesta revolucionaria fueron de la simple anécdota apta sólo para la aventura, a la crítica solapada hacia el movimiento más sangriento y traicionado de principios de siglo veinte. Por un lado conocemos las aproximaciones de Miguel Contreras Torres (*Revolución*, 1933) y Chano Urueta (*Enemigos*, 1933) que ven la lucha armada como un lugar propicio para la aventura,

¹⁶ *Ibidem.*, p.230.

¹⁷ Julia Tuñón, “La Trilogía de Fernando de Fuentes”, en El acordeón, núm. 17, México, Universidad Pedagógica Nacional, mayo-agosto de 1996, p.51.

¹⁸ Andrés de Luna, *Op. Cit.*, p.234

¹⁹ Jorge Ayala Blanco, “La Revolución”, en La aventura del cine mexicano, México, Ediciones ERA, 1968, p.32.

²⁰ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.57.

escenario ideal para cantar con música de guitarra alrededor de una fogata²² o bien en una cantina escuchando *La Valentina*. Por otro lado se advierte un giro importante en el mismo tema en la “trilogía revolucionaria” de Fernando de Fuentes. Con la “trilogía revolucionaria” accedemos a la crítica velada de la lucha armada, se escapa de la anécdota en donde contar aventuras para dar lugar a una versión más seria de los acontecimientos, pero sin dejar de tomar a la revolución como telón de fondo.²³ La primera película del veracruzano sobre la gesta revolucionaria fue: *El prisionero trece*, 1933, una de las exploraciones más firmes sobre el tema. Dicha película contiene todos los elementos del tema bautizado como cine de la Revolución. La cinta esta ubicada en la década de los años diez del siglo veinte, particularmente en el año de 1914, fecha usualmente consagrada al escenario bélico de la Revolución.²⁴ Además de recrear un acontecimiento histórico, el tema confirma que se trata de un cine que vuelve a tomar al movimiento revolucionario como marco.

Contrario a lo que se piensa del cine de Fernando de Fuentes (el de tema revolucionario) sus películas toman a la gesta revolucionaria como escenario propicio para la batalla individual, esto es, la Revolución es tomada como un acontecimiento revelador desde el punto de vista político-social, pero sobre todo, se subrayan los resultados a nivel individual y de conjunto que de ella se desprendieron.²⁵ Para De Fuentes la lucha armada fue un acontecimiento muy significativo y de profundas implicaciones. En su cine, la lucha revolucionaria se volvió pregunta y punto de reflexión donde convergieron la razón y el

²¹ *Ibidem.*, p.52.

²² Álvaro Vázquez Mantecón, *Op. Cit.*, p.231.

²³ *Ibidem.*, p.233.

²⁴ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.54.

caos; la insurrección armada es un masa amorfa que no reconoce la dirección de la fuerza humana, bien porque ha rebasado los límites humanos, bien porque ha sido el producto de la naturaleza.²⁶ Quiero subrayar que De Fuentes toma a la Revolución como telón de fondo para contar una historia de decepción e impotencia, encuadrándola en la desorganización y el caos que de ella se desprendieron. Por ejemplo, en la cinta *El prisionero trece* (1933) De Fuentes da cuenta del conflicto armado de una forma polémica consiguiendo un sólido retrato. En síntesis, *El prisionero trece* cuenta la historia de un jefe militar corrupto a quien, por azares del destino, le toca en suerte fusilar a su propio hijo. En esta película lo que se desprendió de la Revolución fue el caos y el dolor, la corrupción de un periodo caracterizado por su falta de principios, y la ausencia de orden en la que se halla envuelta devino en remolino que a su paso todo lo arrastró y del cual nadie pudo escapar. Lo que hace sugerir que después del caos y de la corrupción el último recurso que emerge es la impotencia. O en el caso de *El compadre Mendoza*, película filmada al final de 1933 da cuenta de un compadre a la sazón llamado Mendoza (Alfredo del Diestro) que cambia de bandera según soplen los vientos de la Revolución, unas veces zapatista, otras carrancista, huertista, según el huésped en turno. En resumen, dicha cinta contempla la traición del compadre Mendoza a su homólogo el general zapatista, Felipe Nieto (Antonio R. Frausto). Aquí que se observa a un movimiento traicionado y al mismo tiempo una crítica al carrancismo. Su cine se advierte como una pregunta de largo alcance ¿Qué fue la Revolución Mexicana? ¿Para qué se hizo la Revolución Mexicana? ¿A quién sirvió la Revolución Mexicana? Preguntas todas ellas que dan cuenta de su percepción como antiguo miembro de la clase media, -recordemos que Fernando de Fuentes nació en el seno de una

²⁵ Jorge Ayala Blanco, *Op. Cit.*, p.23.

²⁶ Julia Tuón, *Op. Cit.*, p. 51.

familia de clase media urbana en el puerto de Veracruz, lo que sin duda pautara su mirada a quienes les fue arrebatado el derecho a la participación en torno a las decisiones, una mirada impotente de la pequeña burguesía.²⁷ Es importante subrayar que aun cuando la lucha armada tenga en Fernando de Fuentes a uno de sus mejores interpretes, el tratamiento no ha conseguido salvar el obstáculo, por así decirlo, que presenta a la Revolución Mexicana como telón de fondo.

A manera de síntesis aún cuando la década de los años treinta no sea uniforme en cuanto a sus concepciones sobre la representación de la Revolución, se puede destacar la lucha por el poder y el costo social que significó, la lucha armada como escenario, una actitud crítica, una manifestación de escepticismo y desilusión en lo que concierne a sus logros sociales.²⁸

- Características en los años cuarenta

Al despuntar los años cuarenta, la Revolución ya había logrado concretarse en forma de instituciones, es decir, ya había un buen número de instancias encargadas de transmitir los beneficios de la “justicia social”, la Revolución ya se ha afianzado institucionalmente por lo que había que transmitir sus logros. Recordemos que en esta década el gobierno ha vuelto su mirada a la conciliación, fueron tiempos para olvidar el radicalismo cardenista de los años treinta, ahora hay que mirar hacia las “luces del progreso y de la modernidad”. De ahora en adelante la Revolución deberá asumir una actitud que supondrá alejarse de los contenidos críticos, para ceder su lugar a planteamientos de tipo oficialista que pregonan la

²⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, “La mirada crítica sobre la revolución mexicana” en Filmoteca, núm. 1, México, UNAM, noviembre de 1979, p. 70.

homogeneidad y la mexicanidad en el contexto de la “unidad nacional”. Bajo la consigna de la “unidad nacional”, el gran invento del avilacamachismo,²⁹ se produjo una historia oficial con un marcado acento homogeneizador, de ahora en adelante se hará énfasis en la singularidad del país y no en la pluralidad cultural y étnica, esto es, no hay muchos Méxicos, sino sólo hay un México, el México de la “unidad nacional”,³⁰ de un país que ha logrado superar sus diferencias y se ha reconciliado, que ha dejado atrás la lucha de clases y comienza un nuevo periodo. Como explica Carlos Monsiváis el país requería de bases comunes y lazos colectivos. El cine y la radio otorgan esos vínculos (antes que la televisión) y se cohesionan como factores irremplazables de “unidad nacional”.³¹

El cine de la Revolución de los años cuarenta expresó una actitud más acorde con los lineamientos ideológicos de la clase en el poder. Asimismo se advirtió un cambio sustantivo en el discurso desplegado hacia la lucha armada: el desencantado y la crítica solapada han cedido su lugar a la complacencia, las diferencias y conflictos de clase no se ven como tales, sino que se exhiben como dificultades morales de acuerdo a un código de estereotipos muy de moda en el cine nacional y que condiciona la trama hasta volverla maniquea, es decir, los buenos y los malos, los primeros serán reconocidos como héroes por la historia oficial (Francisco Villa, Emiliano Zapata, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón); los segundos, serán los malos de la historia: Victoriano Huerta, Porfirio Díaz.³² La Revolución se vera como unas cuantas imágenes shock y

²⁸ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.52.

²⁹ Carlos Monsiváis, “Sociedad y Cultura”, en Entre la guerra y la estabilidad política, México, Conaculta-Grijalbo, 1990, p.260.

³⁰ *Ibidem.*, p.264.

³¹ Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, 1993, p.1518.

³² Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.51.

también fundamentalmente como un ámbito dramático o un tema estético.³³ Andrés de Luna se ha expresado de la lucha armada de esta forma: “[ahora] se ha transmutado en [una] atmósfera sórdida en la que transitan las heroínas y los héroes sin manchar su albo plumaje, lo que permanece es la sensación de hastío genérico, de cansancio interno ante la imposibilidad de trascender la estupidez inveterada de un tema inasible.”³⁴

-Características en los años cincuenta a setenta

En términos generales la década de los años cincuenta a sesenta presenta diversas concepciones, es un cuadro variopinto de opiniones sobre la Revolución. Como afirma John Mraz: las cintas posteriores a la década de los años cuarenta a menudo estuvieron ubicadas en tiempos de Victoriano Huerta (1914) o bien en un momento ahistórico y abstracto en el que las alianzas concretas son vagas.³⁵ Para Jorge Ayala Blanco el conflicto armado sirvió como anécdota o bien se volvió pintoresco en sus imágenes; se tradujo en demagogia de la clase en el poder.³⁶ En términos casi semejantes Andrés de Luna lo expresó de esta forma: “la historia oficial de la Revolución Mexicana es la del doble juego: del mito al pretexto.”³⁷ El historiador Álvaro Vázquez Mantecón piensa que “la década de los [años] cincuenta presencia una idealización de la Revolución en la pantalla” y pone como ejemplo a *El tesoro de Pancho Villa*, 1954, de Rafael Baledón.³⁸ Para Gustavo García la Revolución fue diluyéndose a base de concepciones simplistas, de modificaciones, era ya una extraña

³³ Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, 1993, p.1512.

³⁴ Andrés de Luna, *Op. Cit.*, p.259.

³⁵ John Mraz, “La Revolución es historia: filmando el pasado en México y Cuba”, en Texto sobre Imagen, núm. 5, México, UNAM, sin año ni mes de publicación. p.15.

³⁶ Jorge Ayala Blanco, *Op. Cit.*, p.32.

³⁷ Andrés de Luna, *Op. Cit.*, p.15.

³⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, *Op. Cit.*, p.233.

en su propio lugar, desprovista de significación y limitada a proporcionar un cuadro de balaceras y duelos en cantina.³⁹

Un ejemplo de lo anterior sobre cine de la Revolución sería la cinta *Emiliano Zapata*, 1970, dirigida por el novel cineasta Felipe Cazals. El resultado de la película (*Emiliano Zapata*) – nos dice Gustavo García– fue la manipulación estatal de una de las figuras claves de la Revolución Mexicana para deformarla, minimizar su potencial subversivo y acomodarla a sus intereses. En la cinta vemos que los villanos son: Porfirio Díaz y Victoriano Huerta, el zapatismo pierde exactitud al ser enmarcado en una orgía de balas sin sentido (en realidad las balas eran dirigidas a carrancistas pero Carranza es un héroe y no un enemigo de la historia oficial). Hay que destacar que a través de la superproducciones como ésta cinta y otras más (*Aquellos años*, también de Cazals; *El principio*, de Gonzalo Martínez y *Peregrina*, de Mario Hernández) ampliamente patrocinadas y de uso estatal se busco rehabilitar la versión oficial de la historia.⁴⁰ Otra de las características del cine de la Revolución es el hecho de encontrar películas que operan en dos direcciones coincidentes: reconocer para prestigio de los aparatos ideológicos del Estado a los héroes subversivos (Zapata, Carillo Puerto, Flores Magón) vaciándolos de cualquier significado y singularizando la Revolución como una derrota inevitable.

En síntesis, buena parte de el cine de estos años se ha transformado en un cine enajenado por el folclor, en un escenario idílico, en algo carente de significado, en un pretexto, la

³⁹ Gustavo García, “Cine y revolución en los setentas”, *Filmoteca*, Núm. 1, México, UNAM, Noviembre de 1979, p.110.

⁴⁰ Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, 1993, p.1514.

representación de la lucha armada ha contraído nupcias con la clase en el poder y ahora será un concepto pintoresco.

Al descollar la década de los años setenta una “nueva” vertiente del cine de la Revolución propondrá un espíritu crítico frente a los acontecimientos que dieron lugar a la insurrección armada, una nueva generación de cineastas propondrán una nueva mirada a este respecto. Este “nuevo” cine apartado de los circuitos de la historia oficial y de la ideología dominante, dará su propia versión de los hechos más próxima al desencanto que a la folclorización, sin embargo no podrá salvar el obstáculo de los canales oficiales de la producción y de la exhibición y tampoco podrá sacudirse el profundo desdén que emana hacia las clases subalternas como ente actuante, sólo racional cuando ésta es dirigida por un líder con características divinas, al campesino sólo le queda borrachera y los balazos.⁴¹ También es el cine de testimonio que recoge la lucha popular que ha sido silenciada o denigrada por los medios de difusión estatales. A pesar de sus limitaciones, este cine apuesta muchas veces por el idealismo político y el radicalismo abstracto. Este “nuevo” cine traza la continuidad de la insurgencia popular y de una Revolución contraria a los planteamientos de la historia oficial, de una lucha de clases que no tolera desviaciones y que tampoco quiere verse como superproducción.⁴² Estos cineastas fueron: José Bolaños y Paul Leduc, el primero con *La soldadera* 1966; y el segundo con *Reed: México Insurgente* 1971, donde ya se percibe un giro consistente en mostrar la huellas de una larga batalla que dejó grandes costos sociales, rescatar una Revolución enterrada por falsos planteamientos que nada tienen que ver con los acontecimientos históricos. El tono de este cine es con

⁴¹ Gustavo García, *Op. Cit.*, p.116.

⁴² *Ibidem.*, p.116.

mucho un rechazo a la historia oficial que había levantado monumentos de piedra como un culto a los héroes en detrimento de otros grupos olvidados. Se conceden ligeras críticas al estado y se ataca abiertamente a los reaccionarios, pero siempre y cuando esos próceres subversivos y valientes sean expresados en su derrota.

4. Emilio “Indio” Fernández

- La Revolución Mexicana como forma de vida

Emilio Fernández Romo nació el 24 de marzo de 1904 en el Mineral el Hondo, municipio de Sabinas (Coahuila), sus padres fueron: Emilio Fernández Garza y Sara Romo del grupo étnico kickapú, de ahí el apodo de *El Indio*. Fue el único hijo de esta unión. Por parte de su padre tuvo nueve medios hermanos: Agustín, Rogelio, Jaime, Javier, Teresa, Eloísa, Lila, Hirma y Juanita, los tres primeros también harían carrera como actores en la industria cinematográfica. Los vientos de la Revolución Mexicana soplaban y el “Indio” Fernández siendo apenas un niño era arrastrado por sus corrientes junto con su padre hacia el bando de los obregonistas, pero una riña con su padre le hizo cambiar al bando de los villistas para vengarse de él porque le había propinado una golpiza.¹ *El Indio* recuerda que fue muy feliz porque “tenía un 30-30 y un caballo. No fui a la escuela. Y se me respetaba como soldado”.² Para él la Revolución fue una escuela de vida donde lo primero que aprendió fue a ser un hombre valiente y para ello era preciso seguir el consejo de su familiar: “...estábamos en un pueblo, en un barrio y yo andaba agachado y los demás andaban arrastrándose, y un tío me agarró de la cabeza y me levantó y me sonrió y me dijo ...me da gusto que tu andes de pie, y no agachado como esa bola de... así como andan agachados son hombres chiquitos. Así párate: grande, alto y te crecen mucho, te crecen grande. Siempre averigua quién es el que tiene fama de ser el más valiente y búscalo, y pasas dos o tres pasos delante de él y dices ¡Véngase! Es el mayor secreto de todo”.³ La Revolución para *El Indio*, entre otras cosas, fue una escuela; el movimiento armado no sólo representaba la

¹ Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*, México, Editorial Planeta, 1991, p. 20.

² *Ibid.*, p. 26; Véase también Edmundo Domínguez Aragonés, *Tres Extraordinarios. Luis Spota, Alejandro Jodorosky y Emilio “Indio” Fernández*, México, Juan Pablos Editor, 1980, p.152.

muerte, también representaba una forma de vida: ingresó a la escuela donde aprendió a leer y a escribir en el único grupo de la tropa[...]⁴

- El significado de la Revolución Mexicana

Para *El Indio* Fernández la Revolución tiene un significado especial, porque él participó directamente en ella y porque en su cine ha dejado constancia de su magnitud. Él cuenta que adquirió conciencia de su significado cuando llegó a sus manos estando preso en la cárcel el libro de John Kenneth Turner: *México bárbaro*, ahí fue cuando “[me di] cuenta exacta de la revolución, la razón del pueblo y porqué se hizo”.⁵ En el mismo orden de cosas en una entrevista realizada por Mónica Randall ella le preguntó: ¿No es terrible que los niños mueran con un rifle en la mano? A lo que *El Indio* respondió: “No. Cuando la causa es justa; no. Los mexicanos fuimos a la revolución porque ya no se podía aguantar más. Los terratenientes vendían las haciendas con animales y con hombres. Así que por eso hicimos la revolución.”⁶ Él creía que con la llegada de los civiles al poder la revolución alcanzó feliz término, aunque a medias, él seguía creyendo que la revolución sólo se cumplió parcialmente, esto debido a la corrupción. También había oído decir que la Revolución ha muerto, quizás se refieran a que sus ideales no han alcanzado completa realización, pero por lo mismo, entonces ¿por qué muerta? En el pueblo sigue bullendo el descontento y la necesidad de justicia. Es como un volcán que se hace el dormido, el apagado. Y si estallara

³ Julia Tuñón, *En su propio espejo. (Entrevista con Emilio “El Indio” Fernández)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Correspondencia, 1988, p.20.

⁴ *Ibid.*, p.21.

⁵ *Ibid.*, p.21.

⁶ Paco Ignacio Taibo I, *Op. Cit.*, p.26.

yo sería el primero en pelear de nuevo.⁷ Para él México siempre ha sido virtuoso, pero siempre ha sido manejado por el criollo, por el advenedizo y por las clases superiores.

Su hija Adela Fernández relata una curiosa anécdota de su padre: dice que un día le entregó un dinero para que le pagara a la señora que le fiaba las tortillas, pero ésta sólo aceptó una parte. Con el resto del dinero ella adquirió unas clases de salterio y un chango, pero al llegar a su casa se encontró con que la señora le estaba dando las gracias a su padre por la parte recibida. *El Indio* supuso que su hija no quiso pagarle y el resto se lo había quedado. Su padre encolerizado la arrastro por la calle diciendo: *al pueblo no se le roba nunca, al pueblo no se le ultraja, menos cuando es él quien nos da de comer, esto yo lo aprendí en la Revolución*. Para poner punto final a la escena mandó que le trajeran su rifle con el que fusiló al chango recordando sus años en la lucha armada: *yo crecí en la Revolución y fui, soy y siempre seré, un alzado, un hombre que lucha por el pueblo. Me encabrona que el pueblo sufra hambres, me encabrona la explotación y nada más eso me faltaba, que mi propia hija resultara una ojete, antirrevolucionaria, rapaz y explotadora.*⁸

-Los días difíciles en Hollywood

La Revolución Mexicana, contrario a lo que se piensa no termino al finalizar la década de los años veinte, sino que continuó de alguna manera bajo la forma de asonadas y levantamientos armados en gran parte de la república. Ya bien entrada la década de los años veinte, *El Indio* sigue pensando en levantarse en armas secundando la rebelión delahuertista

⁷ Adela Fernández, *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama editorial, 1986, p. 52.

⁸ *Ibid.*, pp.90-91.

(1923-1924), encabezada por Adolfo de la Huerta y rápidamente sofocada por las fuerzas del gobierno. Corre el año de 1925 cuando es derrotado en una batalla en Puebla, acto seguido irá a parar a la prisión de Tlatelolco. Un año más tarde ya se encuentra en la meca del cine: Hollywood.⁹ Su estancia en los Estados Unidos fue dura y difícil, el hambre era una constante, se empleó en diversos trabajos: recogió café y algodón en los campos, manejó un pico y una pala, fue cargador en muelles. En el cine comenzó trabajando como extra y para lo que se le requiriera; su aspecto indígena le consiguió papeles de piel roja.¹⁰ Más allá de los papeles de extra en Hollywood, *El Indio* nunca logró conseguir un papel decoroso, siempre se mantuvo detrás de los roles que él hubiera deseado, sin embargo gracias a su versatilidad laboral se mantuvo en la meca del cine.

Adolfo de la Huerta también vivía en Los Ángeles y daba clases de canto. En una ocasión en que *El Indio* buscaba armas para un levantamiento De la Huerta le dijo: “No Emilio, ya la revolución se acaba, ya triunfó, ya lo que México necesita es tener paz. Tu estas aquí ahora, en un lugar que es increíble, tan significativo para el mundo, el cine, la meca del cine. El cine es más fuerte que un máuser, más fuerte que un 30-30, que un cañón, que una bomba. Aprende cine, ya que estas aquí y regresa a México y enséñales.”¹¹ Las palabras de Adolfo de la Huerta parece que fueron muy significativas para el Indio porque después de estar frente a unos trozos de proyección de **Tormenta sobre México**, de Sergei M. Eisenstein, encontró sentido a las palabras de De la Huerta. De ahí que se haya decidido a aprender cine. Su educación cinematográfica la adquirió básicamente por medio del cine norteamericano que era el que casi siempre se exhibía; además también se mostró

⁹ Paco Ignacio Taibo I. *Op. Cit.*, p.25.

¹⁰ *Ibid.*, p.41

interesado por las actividades que estaban relacionadas con éste, es decir, a través de la práctica en los estudios cinematográficos fue como se vinculó al área que más le interesaba: la técnica.¹²

- El regreso a México: actor y guionista

Corría la década de los años treinta y *El Indio* Fernández ya había regresado a México; se dirigió a la capital con la firme idea de participar en la actividad cinematográfica. En la ciudad de México él se encontró con sus viejos amigos de Hollywood haciendo sus primeros ensayos en la actividad cinematográfica, fueron ellos: Alfonso Sánchez Tello y Chano Urueta, Emilio pensó “[...] no voy a entrar en un taller, no voy al rancho, tengo que jalarle aquí, como están ellos [...] no conocía a nadie, no sabía que hacer, pero estaba la cuestión del cine [...] empecé de extra.¹³ Este comienzo sería muy similar al de la meca del cine, actuaría como extra y para lo que fuera requerido. Su primera participación como extra en el cine mexicano fue en la cinta *Corazón bandolero*, de Raphael J. Sevilla, en un papel secundario; a ésta cinta seguirían *Cruz Diablo*, de Fernando de Fuentes y *Tribu* de Miguel Contreras Torres, todas de 1934. Ese mismo año Emilio Fernández logró hacerse con el papel principal de la cinta *Janitzio*, en la que interpreta al personaje Zirahuén, película dirigida por Carlos Navarro. Posteriormente aparecería bailando un jarabe tapatío en la película *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, 1936. Su actividad artística no sólo abarcó la dirección y la actuación, sino que también escribió guiones y el primer guión que pudo colocar en la incipiente industria cinematográfica fue el de *Los muertos hablan*.

¹¹ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.25.

¹² *Ibidem*, p.25.

El encargado de dirigir esta historia fue Gabriel Soria.¹⁴ A lo largo de su carrera como director también se caracterizó por realizar diversas actividades como la de escribir libretos.

- El reto cinematográfico

Durante su participación como interprete en la industria cinematográfica nacional *El Indio* había percibido en las películas un ligero agotamiento de modelos. Todas o prácticamente todas las cintas, le parecían copias, ese no era el cine que requería México, no era el cine mexicano por lo que comentó: “[...] yo veía el cine y me desencantaba. Decía: ¿pero por qué gastar tanta película para decir esas babosadas, para hacer esa clase de dramas, de historias?” Para él, este cine que se hacía no cumplía con su cometido: “era un cine de copia: de teatro, de zarzuela o [...] copiado de Estados Unidos”.¹⁵ No obstante este panorama había sus excepciones: *El prisionero trece*, de Fernando de Fuentes, la consideró “la mejor película mexicana que se ha hecho”, *El compadre Mendoza*, del mismo director y *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler. Definitivamente el cine que representaba verdaderamente a México para él era: *Janitzio* y *Redes*. La última es una cinta que da cuenta de la lucha de un grupo de pescadores por obtener prerrogativas frente a al poder del patrón arbitrario y de la que el propio “Indio” comentaría que es una maravillosa película, es igual a Eisenstein.¹⁶

¹³ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, pp.26-27.

¹⁴ Paco Ignacio Taibo I, *Op. Cit.*, p.62.

¹⁵ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.28.

¹⁶ *Ibid.*, p.30.

Aun cuando el cine mexicano contara con expresiones más o menos representativas de lo “mexicano” *El Indio*, como ya se dijo, consideraba que el cine nacional no representaba del todo a México dado su apego a modelos extranjeros, en especial a Hollywood. Creía que no había un cine propio, un cine mexicano. El cine que representaba a México se podía contar con los dedos de un sola mano y de ahí en fuera las expresiones cinematográficas resultaban ser unas copias. Por tanto era preciso buscar en sus propias raíces -como ya lo habían hecho antes las cintas que para él representaban a la nación: *Redes* y *Janitzio*- esta búsqueda se convertiría en un reto consistente en crear un estilo cinematográfico mexicano único como opción al dominio de Hollywood.¹⁷ Él quería crear un cine mexicano, un cine que ayudara a crear otro México, un cine que sirviera como instrumento para el cambio social.¹⁸ Para ello se dio a la tarea de descubrir un estilo visual que captara con precisión la experiencia nacional.¹⁹

- La conciencia de lo “mexicano” en su equipo cinematográfico

Tras una regular entrada en el renglón actoral Emilio Fernández hará su debut como director con la película *La isla de la pasión* (1941), con guión de él mismo. A esta cinta seguiría *Soy puro mexicano*, de 1942, en la que también repite como guionista. Después de un regular comienzo en la industria pronto será llamado por Agustín J. Fink para que trabajara con él en su compañía Films Mundiales. A él le seguirán Gabriel Figueroa quien tendrá a su cargo el área de la fotografía ya que es un experimentado de la lente y gran

¹⁷ Charles Ramírez Berg, “La invención de México: el estilo Emilio Fernández y Gabriel Figueroa”, en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Dirección de Actividades Cinematográficas UNAM-IMCINE-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p.120.

conocedor de la plástica, especialmente de la mexicana, sobre todo de la Escuela Mexicana de Pintura (José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros) a la que sigue con entusiasmo, esta afinidad con las artes plásticas daría pauta a que considerara a la fotografía como un arte asociado a la pintura.²⁰ Posteriormente llegaría Mauricio Magdaleno procedente del campo literario y cuya dedicación literaria ya ha dejado constancia de su oficio: *Cabello de elote* y *El resplandor*, esta última la más conocida de sus novelas. Además también ha participado como funcionario de la Secretaría de Educación Pública y como profesor de literatura y de historia. Finalmente será llamado para escribir los guiones. Tras haber conquistado la meca del cine Dolores del Río se agregara al grupo y para completar el cuadro se incorporara: Pedro Armendáriz. De ésta asociación artística surgirá *Flor Silvestre* en 1943, primer largometraje del recién formado equipo y dada la importancia de cada uno de los integrantes de su equipo éstos contribuirían a desarrollar mejor su cine.

Tras la conformación del equipo dirá *El Indio* Fernández que estaban conscientes de que estaban “enfocados a hacer un cine mexicano, un cine variado pero mexicano”. También Gabriel Figueroa ha expresado algo similar: cuenta que a raíz de un desayuno organizado por Dolores del Río a su regreso a México y donde llegaron todos los pintores y poetas ella los animaría para que hicieran más cosas mexicanas. Fue –advierde el camarógrafo- el nacimiento de una mística importante en los años cuarenta. El fotógrafo considera que la pintura mural, la poesía y la literatura estaban imbuidas de la misma mística, sólo faltaba

¹⁸ Julia Tuñón, “Soy puro mexicano” en *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en el cine del Indio Fernández*, México, Arte e Imagen-Conaculta, 2000, p.35

¹⁹ Charles Ramírez Berg, *Op Cit.*, p.111.

impulsar el cine y la danza. Concluye que todo eso lo impulsó a buscar una imagen mexicana también para el cine.²¹ En la misma entrevista recuerda que *El Indio* tenía una gran sensibilidad hacia lo ‘mexicano’.²² En el mismo registro Carlos Monsiváis ha expresado que *El Indio* Fernández fue un místico del cine porque reveló y exaltó el paisaje, a la historia nacional, y este término abstracto mientras más se lo define: la mexicanidad.²³

- El nacionalismo en el cine del “Indio” Fernández

La Revolución fue un gran acontecimiento para la vida nacional porque supuso el fin del antiguo régimen y todo lo que ello implicaba para empezar uno “nuevo y mejor”. El Estado recién creado supuso la integración de un conjunto de símbolos a su alrededor en los cuales apoyarse, de ahí que se invocara a una idea de lo “mexicano” en la cual todos los Méxicos ocuparan su lugar, pero aún con esta pretensión era un obstáculo insalvable no dejar fuera a otros Méxicos. En este orden de ideas la creación de un nacionalismo revolucionario promovido por el “nuevo” Estado, tiene que ver con lo que Benedict Anderson ha denominado comunidades imaginadas, es decir, [...] porque aun lo miembros de una nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”.²⁴

²⁰ Aurelio de los Reyes *et. al.*, “Conversaciones con Gabriel Figueroa”, en Homenaje a Gabriel Figueroa con motivo del 40 aniversario del INEHRM, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. Secretaría de Gobernación, 1993, p.24.

²¹ Margarita de Orellana, “Palabras sobre imágenes. Gabriel Figueroa entrevistado por Margarita de Orellana”, en Artes de México, núm. 2, México, Colección Nueva Época, Invierno de 1998, pp.38-39.

²² *Ibidem.*, p.39.

²³ Carlos Monsiváis, “La institución del punto de vista” en Artes de México, núm. 2, México, Colección nueva época, Invierno de 1998, p.65.

El nacionalismo cinematográfico, por así decirlo, expresado en el cine de *El Indio*, y que dicho sea de paso es el director que mejor expresa las ideas del nacionalismo, se fue incubando desde su estancia en el vecino país del norte. Él recuerda que allá no estaba contento, sufrió mucho con la discriminación racial [...] se llenó de orgullo por ser mexicano, fomentándose en él un espíritu nacionalista²⁵ y al llegar México a hacer cine “no sabía exactamente, pero yo sabía que tenía que ser algo, algo mexicano, algo de verdad.”²⁶ De ahí que para él el cine debía ser nacional, porque cada cinematografía debía adaptarse a su contexto, porque cada país debía hacer su propio cine en lugar de asumir el de otro.

También reconoce que a pesar de que el cine mexicano sea tributario del cine norteamericano en lo tocante a la técnica, es ahí donde reside el sentido de su intención, poder generar un cine propio en lo ideológico, que permita la búsqueda de las raíces nacionales y al público identificarse con su ser nacional tanto en la forma de hacerlo como en el mensaje; de ahí su rechazo hacia las influencias del cine hollywoodense. Para él, dicho ser nacional también puede expresarse a partir de los valores nacionales, pero también en la manera singular de vivir la vida, de concebir lo cotidiano y entonces se hace universal.²⁷ Él tiene una intención explícita la cual es aprovechar el cine para proponer un proyecto de país. Dadas estas razones él quiere que su cine sea crítico y lo ensaya al subrayar el nacionalismo, al mostrar la injusticia que hay entre las clases populares[...]²⁸ Sus historias están ubicadas de manera preferencial en el campo. Sus dramas de amor abrigan reflexiones sobre temas vigentes en sus años, la importancia de la nación y del

²⁴ Benedict Anderson, “Introducción” en Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.23.

²⁵ Margarita de Orellana, *Op. Cit.*, p.25.

²⁶ Julia Tuñón, *Op Cit.*,2000, pp.26-27.

nacionalismo, el espíritu laico frente al religioso, la cuestión indígena, la educación, el conflicto agrario y las rebeliones campesinas.²⁹

- Las influencias estéticas de la mancuerna Fernández-Figueroa

En primer lugar quisiera destacar la importancia del realizador Sergei M. Eisenstein, para después subrayar su influencia en la estética de Fernández-Figueroa, posteriormente dilucidar la importancia de los fotógrafos norteamericanos: Gregg Toland y Paul Strand, y por último la influencia de los muralistas: Rivera, Orozco y Siqueiros. El director soviético Sergei Eisenstein llegó a México el 5 de diciembre de 1931 acompañado del camarógrafo Eduard Tissé. Muy pronto comenzó a tener problemas con su productor, el escritor norteamericano Upton Sinclair y el material que hasta entonces había rodado queda en manos de diversas personas que lo dividen en varios filmes. El material es enviado a Hollywood para ser revelado y cuando Eisenstein se dirige a Los Ángeles le niegan la visa de entrada. El 15 de enero de 1932 dio por suspendido el rodaje de una secuencia de *La fiesta*, una de las partes que conformaban lo que iba llamarse: ¡*Qué viva México!* La estancia del director en tierras mexicanas causó revuelo entre los intelectuales, lugar que recorría el realizador soviético era acompañado por una caravana cultural de pintores, fotógrafos, escultores, músicos etcétera.

Ahora bien para Charles Ramírez Berg las influencias estéticas entre Eisenstein y la mancuerna Fernández-Figueroa se encuentran en las tomas en ángulo bajo y con

²⁷ *Ibidem.*, p.72

²⁸ Julia Tuñón, *Op. Cit.* 2000, p.30.

profundidad de foco combinadas con la colocación de figuras llamativas en un primer plano al estilo del fotógrafo Eduard Tissé; en el uso de las líneas diagonales para dar un diseño pictórico y dinámico, y por último en la estructura dialéctica a nivel de la composición (líneas y masa en conflicto, tensión entre el primer plano y el fondo) y de la temática (vida y muerte, nuevo viejo).³⁰

Para Rafael Aviña, Gabriel Figueroa heredó de Eisenstein el impacto del claroscuro y el juego de las sombras y luces, la importancia del *close up* y la voluntad antropológica para rescatar el rostro indígena[...]³¹ Para Julia Túñón la plástica del equipo del “Indio” es deudora de Eisenstein en lo concerniente a los paisajes, los planos amplios, las nubes cargadas y enormes que dan un elemento dramático al filme, la cámara que se conmueve con magueyes y nopales. También se expresó en la autenticidad del ser nacional, del dolor del pueblo, la tierra, la lucha por una justicia social y de un cine verdaderamente mexicano.³²

La plástica –dice Ramírez Berg- de la mancuerna Fernández-Figueroa no sólo es tributaria de Eisenstein, sino que también rinde homenaje a los fotógrafos estadounidenses: Gregg Toland y Paul Strand y aun a los muralistas y al Dr. Atl, de los que me ocuparé más tarde. La influencia –advierde Ramírez Berg- de Toland se tradujo en las tomas en ángulo bajo y en la profundidad de foco, preferencia por el uso de las diagonales y la estructuración a base de figuras en primer plano. Su mayor contribución fue –nos explica el mismo autor- la

²⁹ *Idem.*

³⁰ Charles Ramírez Berg, *Op. Cit.*, p.116.

³¹ Rafael Aviña, “El cine del Indio y Figueroa” en Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2001, p.62.

de cubrir mayores porciones de cielo revelados por la cámara en ángulo bajo al estilo de Eissenstein-Tissé.³³ En lo que atañe a Paul Strand camarógrafo de la película *Redes*, 1934, para Charles Ramírez es aún más difícil de explicar su influencia porque no esta muy bien documentada, pero aun así es sustantiva; sobre el particular Monsiváis también ha expresado la influencia del camarógrafo. Ambos coinciden en la influencia de la película *Redes* y del camarógrafo Strand para el cine mexicano, en particular en la estética de Fernández-Figueroa.

El fotógrafo Paul Strand combinó –nos dice Charles Ramírez- la perspectiva curvilínea del Dr. Atl al estilo dialéctico de Eisenstein y su propio enfoque armónico de la composición. Así para Strand, el cielo mexicano y las nubes fueron una manifestación extraordinaria del paisaje como la propia representación de las personas; el camarógrafo capturó tanto las dimensiones espaciales como humanas de la experiencia mexicana, o bien como expresa Monsivaís, el paisaje humano y el paisaje natural, y sus trasfiguraciones de la vida cotidiana.³⁴

Ahora bien en el caso de los muralistas –apunta Charles Ramírez- las influencias se expresaron en que ambos compartían una idea de izquierda y un deseo populista –recogido de Posada- de llevar el arte a las masas, en cuanto a contenidos los dos grupos de artistas tenían un compromiso de exaltar los temas mexicanos y subrayar la tensión de las dificultades de los mexicanos oprimidos.

³² Julia Tuñón, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia Mexicana*, núm. 58, México, 1998, p439.

³³ Charles Ramírez Berg, *Op. Cit.*, pp.117-118.

³⁴ *Ibidem.*, p.63.; Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, p.63.

- Dos influencias temáticas: Lázaro Cárdenas y Janitzio

Corría el año de 1934 y el “Indio” Fernández había sido elegido para el papel principal del personaje Zirahuén en la película *Janitzio*, de Carlos Navarro y escrita por Luis Martínez hombre conocedor del folclor nacional. Esta película es importante, entre otras cosas, porque lo dio a conocer entre el público mexicano y porque como explica Charles Ramírez su importancia reside en que fue una cinta financiada y realizada (excepto por Strand y Zinnemann) por mexicanos, por su conciencia social y porque dos de sus colaboradores pronto se convertirían en importantes directores de la época de oro, se refiere a Julio Bracho y Emilio Gómez Muriel. Esta es la historia: a la isla de Patzcuaro (Michoacán) llegan dos extraños a pescar, un pescador lugareño (Zirahuén) lucha con uno de los intrusos porque posee la exclusividad de la pesca y lo mata. El otro extraño (Manuel), se ríe de un lugareño quien le aconseja no meterse con las nativas. Zirahuén protesta por los altos precios con que vende el pescado Manuel, éste lo hace meter a la cárcel. A Eréndira, a la sazón novia de Zirahuén, Manuel le ofrece la libertad de su amado a cambio de pasar unos días con él en la isla de Patzcuaro. Zirahuén sale de la cárcel y al enterarse de lo sucedido da muerte a Manuel y perdona a Eréndira por lo que ha hecho por él. Sin embargo, el calvario aun no termina porque Tacha enamorada de Zirahuén pone a la población en contra de Eréndira y ésta es muerta a pedradas; Zirahuén de acuerdo con la tradición se mete con el cadáver de su novia al lago. Para Julia Tuñón y para Eduardo de la Vega Alfaro esta historia es un referente porque, para la primera, influyó de manera fundamental en la

temática del “Indio”³⁵; y para el segundo, la participación de éste en *Janitzio* constituyó una influencia definitiva.³⁶

Por una parte 1934 es un año importante porque el general Lázaro Cárdenas tomó posesión de la presidencia; es un contexto propicio para la actividad fílmica porque el propio general daría su apoyo al cine. Por otra parte el mismo presidente representó una fuente de influencia para el cine del “Indio”, el crítico de cine Emilio García Riera ha escrito sobre el particular que Emilio Fernández tenía “un cariño desmedido por el general [...] y aprendía cosas de él como si fuera un niño y un devoto estudiante, repetía sus palabras y comentaba obsesivamente durante años sus enseñanzas como si acabara de platicar con él”. Además al iniciarse como director repetiría en el sexenio siguiente dos cosas básicas en su cine: el beneficio de la instrucción pública y, sobre todo, la exigencia de dar tierra a quien la trabaja.³⁷

- Ideas en torno al cine

El concepto que el “Indio” tiene del cine es doble, por un lado creía en un cine comercial y, por otro creía en un cine de productor, a pesar de esta afirmación él también pensaba firmemente en un tipo de cine abierto a la creación artística. Por lo que para él existen dos clases de directores: el director que tiene la profesión de director y nada más, y el director con sensibilidad artística, el que trabaja con un gran deseo de expresarse, de contar una

³⁵ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p.30.

³⁶ Eduardo de la Vega Alfaro citado por Paco Ignacio Tiabo I, *Op. Cit.*, p.56.

³⁷ Adela Fernández citada por Emilio García Riera, *Emilio Fernández, 1904-1986*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, (Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica) – Cineteca Nacional, 1987, p.9.

historia, de decir algo; aquél nada más es un simple trabajador, éste último casi siempre es un director independiente por eso tiene que producir sus propios filmes.

Para el “Indio” el cine tiene la particularidad de ser uno de los acontecimientos más importantes que le han sucedido al ser humano porque “es el medio de expresión más rico que haya tenido el hombre.”³⁸ Además le parecía casi un artificio porque resulta increíble que la gente pague por verlo, y lo que ven durante la proyección de una película no se les olvida jamás, ya sea niño, ya sea adulto. También puede tener el efecto de un microscopio, esto es, porque lo que se ve a través de él se hace más grande, se amplifica, se intensifica. Por último el “Indio” pensaba que el cine lo abarca todo: elementos técnicos, porque el cine no es el artista nada más, él lo interpreta, pero el cine es el camarógrafo, el cine es el que produce la película, el cine abarca muchas actividades.

- El director como estratega militar

Una de las lecciones más importantes que le dejó la Revolución Mexicana al “Indio” fue el sentido de la disciplina militar porque comprendía la organización y porque le dio un lugar en el “séptimo arte”. A propósito de esto Emilio Fernández cree que el cine está regido por un cerebro “es como una cosa [...] una cosa militar, ¿no? [...] todos los soldados y oficiales y los jefes y todo eso se mueven bajo una autoridad y es el que concibe todo lo que va a ejecutar ¿no?”.³⁹ De ahí que su idea del cine sea de tipo castrense porque de lo contrario:

...si no se maneja militarmente es una desorganización absoluta, porque no hay un control, no hay un sistema de agrupaciones y de poner cabezas para dirigir por grupos [...] solamente así yo he podido controlar, a mi

³⁸ Edmundo Domínguez Aragonés, *Op. Cit.*, p.154.

³⁹ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, 1988, pp.37-38.

juicio, los técnicos, todos los conjuntos, y los mismos productores, y todo eso, yo los militarizo [...] a todos yo los pongo en su lugar [...] los considero en tal posición y los pongo en como tal [...] como un presidente o un ministro, pero depende de mí y de mi capacidad y de mi control y de mi manejo de las gentes y de, de todo, [...] Le doy grados a todo el mundo, los puestos que tienen son las jerarquías que tiene para mí [...] los extras, conjuntos y todo eso son tropa, y siempre hago conjuntos y pongo un cabo que los maneja a los diez o quince por grupo. Los demás van ocupando sus puestos militarmente como yo estoy acostumbrado dentro de un cuerpo del ejército.⁴⁰

-El director como autor

Durante la edad dorada del cine mexicano y especialmente en el área de la manufactura: las películas se hacían en poco tiempo y con poco dinero, lo que implicaba la intervención de prácticamente todo el equipo; de ahí que dieran más cuenta de la cultura y la mentalidad de un grupo social. A pesar de éstas circunstancias en las que trabajo, el “Indio” logró cuajar sus obsesiones, sus preocupaciones, sus tesis que fueron: el indigenismo, el nacionalismo, la justicia social, la educación. Su cine tuvo sus propias marcas particulares, tuvo sus “señas de identidad que lo distinguen de otros: la tesis, el tema y la plástica”.⁴¹ Su cine puede considerarse como cine de autor. Aun cuando la noción de cine de autor haya sido expresada y difundida en los años sesenta por la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Lo es porque expresa sus obsesiones, sus preocupaciones, porque tiene un estilo propio de filmar y porque su personalidad es reconocible en sus filmes y además porque él es hacedor de un modelo fílmico que repite con insistencia.⁴² Él piensa que el director otorga un sentido a la película y es su personalidad la que se traduce en el filme.⁴³

De acuerdo con la idea del autor el “Indio” siempre estuvo consiente de la importancia de su equipo de colaboradores, pero consideraba que quien definía su cine en última instancia era él mismo. Nunca dejó de restarle importancia a sus colaboradores, pero él se sentía

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, 2000, pp.26,34.

⁴² *Ibidem.*, p.215.

⁴³ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, 1988, p.37.

como el centro: “...era el grupo del Indio [y] todos querían ser de nosotros [...] pues lo mío era solo una inquietud mía, personal, yo tuve colaboradores magníficos todos: actores, actrices, escritores y músicos. Todos conmigo, pero todos iban a hacer lo que yo quería y me ayudaban [...]”⁴⁴

- La importancia de la tesis

El “Indio” Fernández asegura que lo central de una película es la tesis contenida en ella, “una obra es tan grande –dice- como sea su tesis”. Para él “un argumento sin tesis no tiene ninguna significación, puede ser una cosa muy bien estructurada, dinámica, puede ser muy bella, pero si no tiene un contenido social, un contenido moral, un mensaje o una expresión que muestre un dolor o una situación del pueblo, para mi no tiene significación, por eso el argumento es lo fundamental.”⁴⁵ Una vez dijo a un reportero del *Heraldo de México* un 15 de septiembre de 1968: “a mí no me importa tanto que un libro esté bien escrito o mal escrito; me importa la tesis que encierra”, para rematar sentenció: “lo que importa es la tesis”. El mensaje para el “Indio” era fundamental; una película sólo tiene sentido si tiene hondura, un ideal, un propósito y lo importante para el director es hacerlo destacar.

Pongamos como ejemplo la educación. La instrucción en su cine es una presencia constante, tanto así que el ideal educativo se encuentra plasmado en buena parte de su filmografía, una de las cintas que mejor dan cuenta de ello es *Río Escondido*. Es tanta su

⁴⁴ *Ibidem.*, p.38.

⁴⁵ *Ibidem.*, p.67.

admiración que cree que “la salvación de este país es la educación”, de manera que hay que resaltarla, su intención es subrayar, destacar la tesis.

- La temática en el cine del “Indio”

Antes de empezar debemos recordar que a mediados de la década de los años treinta el “Indio” participó del nacionalismo que atravesó no sólo a la clase en el poder, sino también al cine. El contexto en que se movía el “Indio” estaba cifrado por los valores culturales que evocaban a un México marcado por la tradición de sus antepasados o por el rescate del pasado. Su cine estuvo ubicado en un momento de exaltación nacional, el mismo que dio sentido al muralismo del que él mismo se nutrió.⁴⁶ La década de los años cuarenta trajo al cine nacional nuevos augurios con el ingreso del “Indio” a la realización. Desde sus primeros largometrajes presentara una temática de corte nacionalista: es el caso de *La isla de la pasión* o *Clipperton* y *Soy puro mexicano*, aquí ya se observa lo que pronto será un camino a seguir: la idea del nacionalismo, el amor fracasado a la pareja, la belleza de la naturaleza.

- La trama o el México inmóvil

En sus tramas el cine del “Indio” da cuenta de la tensión entre tradición y modernidad, esto es, la noción de un México esencial y eterno mirándose a si mismo, sagrado y que solamente se puede vislumbrar a través de símbolos y síntomas. En sus filmes inconscientemente representa el problema de un orden social tradicional a un orden individualista y moderno. Las estatuas, los monumentos, las iglesias y los altares que

aparecen son metáforas de la esencia nacional.⁴⁷ Su tiempo es el de la vuelta al mismo lugar y su sino la reiteración, ha dicho Julia Tuñón. Ella misma nos advierte que “es el México del destino, sobre él actúa la historia, lo que sucede, los conflictos sociales y políticos, la civilización que trata de imponerse, de disparar en el mejor de los casos, un proceso hacia el progreso”.⁴⁸ El investigador Alejandro Rozado lo ha expresado así: “México [para el “Indio”] aparece como el universo, el punto de partida y de llegada del Gran Orden, el principio y el fin [...] su pasado ancestral siempre revivido, hiriendo, aguzando al espíritu, su nación ambigua y cascarienta [...]”⁴⁹

⁴⁶ *Ibidem.*, p.63.

⁴⁷ Julia Tuñón, “Emilio Fernández: A look behind the bars”, en Paulo Antonio Paranagua Mexican Cinema, Londres, British Film Institute-IMCINE-CNCA, 1995, p.185,189.

⁴⁸ Julia Tuñón, *Op. Cit.*, 1998, p.440.

⁴⁹ Alejandro Rozado, “La invención de la realidad” en Una lectura de la obra del “Indio” Fernández, México, Universidad de Guadalajara-CIEC, Colección (Ensayos, I), 1991, p.66.

Flor Silvestre

“Flor Silvestre”, 1943

Producción: Films Mundiales (Agustín J. Fink), productor asociado Emilio Gómez Muriel

Dirección: Emilio “Indio” Fernández

Asistente de dirección: Felipe Palomino; Matilde Landeta

Argumento: basado en *Sucedió ayer* de Fernando Robles

Adaptación: Emilio Fernández y Maurigcio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa, operador de cámara: Domingo Carrillo

Música: Francisco Domínguez

Sonido: Howard E. Randall; operadores Fernando Barrera y Manuel Esperón

Escenografía: Jorge Fernández

Vestuario: Armando Valdés Peza

Edición. Jorge Bustos

Duración: 94 minutos

Reparto: Dolores del Río (Esperanza), Pedro Armendáriz (José Luis Castro), Mimi Derba (Doña Clara), Miguel Ángel Ferriz (Francisco Castro), Eduardo Arozamena (Melchor), Agustín Isunza (Nicanor), Margarita Cortés (hermana de José Luis), Armando Soto la Marina, “Chicote” (Reynaldo), Emilio “Indio” Fernández (Rogelio Torres), José Elías Moreno (Pánfilo Rodríguez), Manuel Dondé (Úrsulo Torres) y Tito Novaro (hijo de Esperanza)

“Flor Silvestre” ante la crítica: 1943

A continuación se hace una breve exposición del material recogido durante mi estancia en la Hemeroteca Nacional. Para una mejor comprensión de la literatura en torno a “Flor Silvestre” quiero hacer una presentación en bloque partiendo de los comentarios hechos a la referida cinta, a fin de lograr claridad para mi exposición.

El comentario recogido por el profesor Nimbus para el “Cine Gráfico”, en la sección “Comentarios Intencionados” antes del estreno nacional de “Flor Silvestre”, muestra el peso específico de la cinta dentro de la cinematografía nacional: “Se juega en estos momentos, la oportunidad de toda la vida Emilio Fernández que en sus mocedades fue militar hasta llegar a conquistar el grado de coronel, y años más tarde se batió en Hollywood como los héroes el ínfimo papel de extra hasta el de asistente de director del

genial John Ford, opina sincera y lealmente que actualmente con la dirección de ‘Flor silvestre’ para ‘Films Mundiales’ y con la estrella Dolores del Río de fama internacional a la cabeza del reparto, se juega nada más y nada menos que la oportunidad de toda su vida.”¹

Ya mucho más cerca del estreno de “Flor Silvestre” el “Cine Gráfico”, en la sección “Noticiero Films Mundiales”, da cuenta del día de su estreno nacional (viernes 23 de abril de 1943) al mismo tiempo que registra la expectativa que ha generado un avance de la película. Dicen: “‘Flor Silvestre’ se estrena el día 23, el avance que se pasa en el Palacio Chino despierta enorme interés. Ha causado la más grata impresión entre las personas que han tenido oportunidad de ver el avance de la película [...] que se esta pasando”.² Por otra parte destacan la fotografía de Gabriel Figueroa, la belleza del paisaje mexicano, la música del Trío Calaveras y Lucha Reyes, pero sobre todo el trabajo actoral de Dolores del Río.

El “Cine Gráfico”, en la sección “‘Flor Silvestre ha obtenido otro éxito clamoroso’”. Palabras más, palabras menos la actriz Dolores del Río se lleva las palmas en “Flor Silvestre”, pero hay una pequeña nota declarada a la productora Films y al *Indio*, al parecer es una nota publicitaria pagada por la productora de la cinta, o bien podría tratarse de una legítima admiración hacía la casa productora ya que en la publicación del 11 de abril de 1943, dentro de la sección “Noticiero Films Mundiales” sin número de página, se puede apreciar una nota anonima elogiando la labor del gerente de Films Mundiales, esto es, Agustín J. Fink por su encomiable labor al frente de la productora. También se le rinde una ovación a la referida productora en estos términos: Films Mundiales es una gran casa

¹ *Cine Gráfico*, México, D.F., 24 de enero, 1943, p.18.

² *Ibid.*, 11 de abril, p.13.

productora ya que sus productos son sinónimos de garantía. El comentario es el siguiente: “los espectadores de las primeras funciones se mostraron encantados de la película, que es buena, puesto que lleva el nombre de Films Mundiales y Emilio Fernández.”³

El “Cine Gráfico”, en su sección “Partes secundarias”, a cargo de Wil Guarda destaca el papel secundario de Mimi Derba en “Flor Silvestre”, argumentando que ni un crítico se ha tomado la molestia de ver en la caracterización de la mencionada actriz un buen trabajo actoral, y que incluso puede equipararse al trabajo de Dolores del Río, en fin, para él la solidez del papel secundario bien puede ser un camino para lograr nuevas estrellas.⁴

Para el “Cine Gráfico en su sección Noticiero Films Mundiales”, que recoge en un solo bloque las observaciones hechas por la prensa y los artistas hacia la película: “Flor Silvestre” es admirable, los más destacados artistas y críticos la han alabado, pero lo más sobresaliente del comentario se dirige hacia la actuación de Dolores del Río y a la fotografía de Gabriel Figueroa.⁵

“Extraordinario éxito de ‘Flor Silvestre’ estrenada en el Palacio Chino el sábado de Gloria, ha merecido los más elogiosos comentarios de críticos cinematográficos y de destacadas personalidades, Roberto Montenegro el gran pintor tapatío, introductor del fresco en México, y uno de nuestros más reputados retratistas y pintores de caballete se expresó de esta forma: la película es admirable, es un gran triunfo de Fink, de Emilio Fernández, de Pedro Armendáriz, de Mimi Derba, pero sobre todo de Dolores del Río, mexicanísima, y

³ *Ibid.*, 18 de abril, s.p.

⁴ *Ibid.*, 2 de mayo, p.2.

todo, una gran actriz, y del fotógrafo Gabriel Figueroa, que ha logrado una fotografía asombrosa y de una calidad artística inigualable [...] y logrando una belleza de paisaje no lograda antes nunca por la cinematografía nacional.”

El Duende Filmo escribió para “El Universal” que con “Flor Silvestre” el recinto de “El Palacio Chino esta de placemes, [...] muy difícil por cierto, por su tema, pero formidable por su intensidad dramática [...].”

Marius Calvet se concentro más en la figura de Dolores del Río, que en el conjunto de la película, la actriz parece contar con el respaldo de la prensa. He aquí su comentario: “Lolita del Río se ha entregado en cuerpo y alma, como si fuera el amor de sus amores, a la cinematografía nacional, y esta producción ‘Flor Silvestre’ es una prueba irrefutable de los inmensos valores artísticos que atesora el alma sensible y exquisita de Lolita, de quien ahora sí ya no podemos olvidarnos jamás”

Para Fernando G. Mantilla, colaborador de “Claridades”, “Flor Silvestre” reúne excelentes cualidades en general, pero es en el orden estético, particularmente, en la fotografía de Gabriel Figueroa donde la imagen es espléndida, todo su comentario va dirigido a ensalzar la fotografía. El crítico nos dice: “Fotografía, canciones, decorados así como los personajes, subalternos magníficos. En especial la fotografía soberbia, maravillosa, no sólo tan buena, sino mejor que la mejor producción extranjera. Elevaremos al colmo nuestro sincero entusiasmo tan buena o mejor que la mejor producción soviética”

⁵ *Ibid.*, 2 de mayo, s.p.

Para el poeta Xavier Villaurrutia el tema de “Flor Silvestre” es lo más destacado de la película, así como también la estética del paisaje que han logrado el fotógrafo y el director: “‘Flor Silvestre’, es sin duda alguna, la mejor película de ambiente campirano que se ha hecho entre nosotros hasta la fecha [...] Personalmente, me sorprenden sobre todo, los característicos e inconfundibles exteriores [...] captados y animados por el director y el fotógrafo.”

En opinión del pintor Diego Rivera “Flor Silvestre” es una de las mejores producciones que se han hecho “es la mejor película mexicana. El fotógrafo es un verdadero artista; y también tiene alta calidad el trabajo de todos; del director y todos los colaboradores.”

El también pintor Miguel Covarrubias después de ensalzar la actuación de Dolores del Río, dijo: la dirección es magnífica; el asunto muy bien llevado, dirigido con gran tacto y con gran sensibilidad. La fotografía una de las mejores que he visto hasta ahora en el cine nacional.”

Roberto Cantú Robert, director de Cinema Reporter, hace notar en su comentario la labor de la actriz, del fotógrafo, del director y de la lucha armada. “‘Flor Silvestre’, [apunta] es un asunto de gran fuerza que nos pinta en forma trágica pasajes de nuestra vida revolucionaria, vividos en esta ocasión con extraordinario verismo por Dolores del Río, Pedro Armendáriz y Emilio Fernández. La estupenda fotografía de Gabriel Figueroa, única; realización justa del El Indio, y Lolita sublime.”

Adolfo Fernández Bustamante de la revista “Todo”, en el mismo bloque de opiniones del “Cine Gráfico” nos dice: “‘Flor Silvestre’, es una gran película, uno de los éxitos cinematográficos más justos y grandes del cine mexicano. Estando muy bien Lolita del Río y Pedro Armendáriz creemos que las estrellas del film son: el Indio Fernández como director y Gabriel Figueroa como fotógrafo.”

El mismo Roberto Cantú Robert, escribe largo y tendido sobre el “Indio” Fernández en el “Cine Gráfico”, subrayando que el coahuilense no es ningún inspirado, ni mucho menos un improvisado, prueba de ello es su larga trayectoria como extra de películas en Holywood y como actor en la cinematografía nacional. En suma, para el director de “Cinema Reporter” *El Indio* se alza no solamente como un nuevo director, sino también como un gran director en virtud del éxito obtenido con “Flor Silvestre”.

“Emilio Fernández nuevo gran director” [reza el título de su artículo] “No es un improvisado, ni siquiera un inspirado el Indio Fernández, que es como se le conoce en el medio cinematográfico y entre todos los públicos de América [...]

No es un improvisado porque su presencia en la cinematografía data de muchos años, cuando a principios del auge de la industria fílmica norteamericana muchos mexicanos se incorporaron a ella y allí aprendieron lo que sirvió después para fincar en México la producción cinematográfica nacional. Emilio Fernández cuenta con un largo historial en el cine norteamericano y mexicano, como extra, como actor y como observador, pero fundamentalmente como enamorado de él, del cine, del cine mexicano.

No es un improvisado en el sentido de quien hace las cosas y una vez le salen bien y otras no. Emilio Fernández ha puesto todo su corazón y toda su cabeza en el cine, y a fuerza de trabajo, de tesón lo hemos visto ir progresando hasta ir colocándose a gran altura como director de 'Flor Silvestre.'

En sus anteriores películas ya se notaban sus amplias posibilidades y su gran ambición artística, pero ha sido en esta su tercera película dirigida para Films Mundiales, S.A. donde ha podido realizar sus grandes ambiciones [...] con gran sentido de lo mexicano –de lo mexicano que se palpa en el paisaje, en el campo, cifras de la grandeza nuestra- [...] pudo lograrse este real y significativo triunfo.”

“Comentarios de los estrenos de la semana anterior” por Anotador: “Podemos decir en elogio de esta película de Films Mundiales que es la primera película de ambiente completamente mexicano que en verdad se ha llevado a la pantalla nacional. En 'Flor Silvestre' todo es verdad, realizada con un realismo sorprendente, pinta el costumbrismo como en verdad es sin restricciones a tal grado que después de este formidable film toda película de charros seguirá siendo una falsificación absoluta. El México de hace 20 años cuando la cruenta lucha nos llevo a los más grandes errores. La revolución con toda su fuerza, con sus arrebatos, odios y venganzas. Un estrujamiento de nuestros sentidos que nos hace vivir en esos cruentos días. Una admirable realización de Emilio Fernández que con esta película ha logrado su consagración definitiva como realizador de altos vuelos.”⁶

⁶ *Ibid.*, 2 de mayo, s.p.

En la publicación “La Pantalla”, en su sección “Nosotros opinamos así...” consideran a “Flor Silvestre” una gran película porque: “De entre todas las películas estrenadas desde enero a la fecha en los cines capitalinos, se destaca como LA MEJOR, la producción FLOR SILVESTRE, dirigida por Emilio Fernández e interpretada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz.⁷

En “La Pantalla” se puede apreciar una larga nota de admiración hacia el tercer largometraje del “Indio” Fernández.⁸

“‘Flor Silvestre’ la extraordinaria película de Films Mundiales, continua siendo el tema preferente dl público.

Esta película que desde su primer momento mereció las opiniones más favorables de todos cuantos tuvieron la fortuna de presenciarla, sigue ocupando la atención del público metropolitano que está deseoso de ver nuevamente en la pantalla según han venido diciendo los diarios de mayor circulación.

En efecto un gran sector del público salió tan complacido de haber presenciado la mejor película de este género que se ha hecho hasta hoy en los sets de nuestra ya floreciente industria, que desea vivamente volver a verla, y no se diga de una gran parte que no tuvo esa fortuna porque se encontraba fuera de la capital o porque sus atenciones lo obligaban a posponer su estancia [...]

⁷ *La Pantalla*, México, D.F., 15 de mayo, 1943, s.p.

⁸ *Ibid.*, 16 de mayo, s.p.

Merece mención especial la dirección de esta cinta. Emilio Fernández que había obligado a fijarse en [su] atención por las anteriores películas que había dirigido logró en esta un triunfo definitivo. Con una gran conciencia, un acertado criterio y una hábil visión de los conjuntos mueve su ambición con mano magistral y la emplea en escenarios que sorprenden y admiran por su gran propiedad y hermosura. Sobre todo en los exteriores que son los que contribuyen a dar a 'Flor silvestre' esa gran calidad que tiene, y en el momento de los grandes conjuntos que impresionan de forma contundente.”

El conjunto de los artículos periodísticos recogidos datan predominantemente de principios de abril a comienzos de mayo 1943. El grueso de las notas observadas que dan cuenta de “Flor Silvestre” asumen una voluntad de elogio en general para la película, la mayor parte de los escritos vierten su comentario en favor de la actriz Dolores del Río. En menor medida procuran un comentario hacia la “espléndida” fotografía de Gabriel Figueroa, a veces se ocupan de la labor del “Indio” como un “acertado” director o bien como un “nuevo gran director”. Pero básicamente la nota predominante se dirige hacia la actriz Dolores del Río, ella es para los críticos la figura dominante, es la pieza más visible del filme. Esta por demás decir que desde antes, en medio y después de su estreno “Flor Silvestre” captó la atención del público así como de la crítica. Por unanimidad la cinta fue declarada -según los medios impresos y los artistas- “la mejor obra que se ha estrenado hasta la fecha.”

-“Flor Silvestre” y el cine de la Revolución

Primero nos abocaremos a la tarea de hacer un resumen de “Flor Silvestre” para poder relacionar la cinta con lo que hasta aquí se ha escrito de ella. Después hablaremos brevemente del contexto para articular ambos discursos. La película abre con un prólogo

discursivo que da cuenta de Esperanza (Dolores del Río) visiblemente ya entrada en años a lado de su hijo, un joven teniente del Colegio Militar. A través de un plano general nos conduce al pie de una loma desde la cual se puede apreciar un valle del Bajío. Un largo *flash back* (recurso cinematográfico que alude a un pasado que ya fue) ubica la película al borde de la Revolución (1910). Esperanza hija de un peón (Eduardo Arozamena) y José Luis Castro (Pedro Armendáriz) hijo de un rico hacendado contraen nupcias sin el consentimiento de sus padres. A la mitad de una cena Francisco Castro (Miguel Ángel Ferriz) jefe de la familia Castro es interrumpido por un coronel del ejército federal quien le comunica que el movimiento Revolucionario ya ha comenzado en el Bajío y que su hijo esta involucrado. La pareja acude a la fiesta del pueblo el día del herradero (celebración realizada para poner las herraduras a los caballos), no sin antes haber sido informados de que no lo hicieran por Nicanor (Agustín Isunza) y Reynaldo (Armando Soto la Marina “Chicote”). Se produce la ruptura entre padre e hijo luego de que el primero corriera a Esperanza y la mandara con los de su clase. Esperanza sale huyendo despavorida en un carreta restablezca la paz por lo que hay que acabar con el bandidaje y con todos aquellos seudorrevolucionarios. Los hermanos Torres (Úrsulo: Manuel Dondé, Rogelio: Emilio *El Indio* Fernández) se apoderan de la hacienda de los Castro y pasan por las armas al padre, José Luis al enterarse decide vengar su muerte. Va en busca de los hermanos Torres y al único que logra encontrar es a un Úrsulo gravemente enfermo de tifo, no obstante, lo cuelga de un árbol frente a la tumba de su padre. Rogelio sabe de la muerte de su hermano y para vengarla captura a Esperanza y a su hijo de brazos. José Luis decide entregarse a cambio de la libertad de su esposa e hijo. y en el camino a su casa sufre un accidente. La madre de José Luis la intenta persuadir de no continuar con su matrimonio porque es algo que va contra la naturaleza ya que ellos no son iguales. José Luis regresa a su casa a ver a

su padre pero éste lo golpea por ser un hijo desobediente y por estar metido en la Revolución. La lucha armada ya cundió por toda la República según nos informa el diario capitalino “El Imparcial”; el coronel le avisa a Francisco que Porfirio Díaz ya renunció y que la Revolución viene como un huracán barriéndolo todo por lo que le recomienda que se vaya con él, Francisco no acepta la proposición y decide quedarse a esperar lo que venga. José Luis (el verdadero revolucionario) es informado de que la Revolución ya triunfo, Madero quiere que se restablezca la paz por lo que hay que acabar con el bandidaje y con todos aquellos seudorrevolucionarios. Los hermanos Torres (Úrsulo: Manuel Dondé, Rogelio: Emilio *El Indio* Fernández) se apoderan de la hacienda de los Castro y pasan por las armas al padre, José Luis al enterarse decide vengar su muerte. Va en busca de los hermanos Torres y al único que logra encontrar es a un Úrsulo gravemente enfermo de tifo, no obstante, lo cuelga de un árbol frente a la tumba de su padre. Rogelio sabe de la muerte de su hermano y para vengarla captura a Esperanza y a su hijo de brazos. Finalmente José Luis decide entregarse a cambio de la libertad de su esposa e hijo.

A manera de introducción uno de los principales exponentes del cine de la Revolución en los años cuarenta del siglo veinte fue Emilio “*Indio*” Fernández, su primera exploración hacia el tema la hizo con “Flor Silvestre.” Aunque la Revolución aparece a lo lejos, es decir, como telón de fondo, y a pesar de que nos hallamos en la década de los años cuarenta del siglo XX –recuérdese que el cine de la Revolución de estos años es complaciente con el régimen y se encuentra atrapado en los derroteros de la historia oficial- hay en ella un tono crítico con respecto a los alcances de la Revolución Mexicana. Durante la administración de Ávila Camacho -de acuerdo con el capítulo uno- ya se han olvidado de los tonos críticos del radicalismo cardenista. Ya no habrá continuidad con las demandas de la justicia social,

ahora es el momento de la “Unidad Nacional”, es el momento de conciliar todas las fuerzas políticas divididas, es el momento de establecer un clima de concordia que nada tiene que ver con el reformismo social como premisa para acceder al orden, de modo que todo cuanto se haga este dirigido a la estabilidad política, de tal manera que conciliación y rectificación fueron las banderas del nuevo gobierno. Ahora habrá que estrechar relaciones con los Estados Unidos tanto política como económicamente. Dar impulso a los procesos productivos teniendo como voz privilegiada a la iniciativa privada. Poner el acento en el desarrollo acelerado vía la industrialización. Así las cosas los planteamientos de la Revolución irán perdiendo terreno dentro del campo de la reformas sociales, especialmente la Reforma Agraria, uno de los más importantes. A propósito de la Reforma Agraria, Ávila Camacho tomó una clara posición de distancia respecto de su predecesor. Si bien es cierto que continuo con el reparto agrario –cuando lo hizo actuó con morosidad- eran tierras de temporal, tierras inútiles o de mala calidad. El presidente habló de una igualdad entre el ejido y la propiedad privada, pero dadas sus preocupaciones políticas sólo se ocuparía de ésta última. Bajo la “Unidad Nacional” el proceso de la Reforma Agraria, como postulado de la Revolución tomaba un curso distinto.

Detrás de la historia de amor que se desarrolla en la cinta emerge una actitud interrogante hacia los logros conseguidos por la Revolución. Porque bien podríamos aceptar lo que vemos a través de “Flor Silvestre”, el ascenso social conseguido a partir de la lucha armada que advertimos en el epílogo parece repeler cualquier clase de lectura crítica. Nos damos cuenta de que el director parece acatar los condicionamientos del tema del cine de la Revolución en la década de los cuarenta, es decir, asume las reglas de hacerle el juego al régimen, de haber contraído nupcias con la clase en el poder. Pero esto podría ser engañoso

en virtud de que *El Indio* Fernández tenía una clara conciencia como revolucionario, ya su hija (Adela Fernández) había dicho en una entrevista, a cargo de la reportera María Antonieta Barragán, para el diario capitalino *Unomásuno* a un año de la muerte de su padre que: “era sumamente revolucionario, este sí que se quedo marcado por los ideales de la Revolución.” No solamente quedo marcado por la revolución, sino que también como lo expresa su hija en la misma entrevista a la pregunta de “¿El creía que se habían llevado a cabo? [los ideales de la revolución] No, justamente por eso seguía haciendo cine. Me repito decía, porque todavía no entienden. Si yo hubiera hecho una película y hubiera cambiado al país, no hago otra igual, creyó que su mejor arma era el cine.”⁹

Para *El Indio* Fernández la Revolución no sólo formaba parte de su vida, sino que se había convertido en una obsesión. A pesar de que para cuando hace “Flor Silvestre” (1943) el discurso sobre la lucha armada ya se ha institucionalizado, es decir, las cintas que abordan el tema son complacientes con el régimen, en su caso no es así ya que en ella se descubre una actitud crítica, que si bien es cierto parece estar de acuerdo con el régimen, léase para burlar la censura, también hay un desencanto con el discurso de la historia oficial. En este sentido para Álvaro Vázquez Mantecón la película de Emilio Fernández: “Flor Silvestre” va “más allá de la juerga y la reivindicación de la hembra mancillada [ya que introduce] una visión social de la lucha de 1910.”¹⁰

⁹ *Unomásuno*, México, D.F., 6 de agosto, 1987, p.24.

¹⁰ Álvaro Vázquez Mantecón, “La Revolución filmada. La presencia de la Revolución en el cine mexicano: 1933-1958”, en *El siglo de la Revolución Mexicana*, Tomo 2, Coord; Jaime Bailón Corres, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez, México, INEHRM, 2000, p.231.

Para *El Indio* la Revolución no ha cumplido cabalmente con sus objetivos, cree que todavía “no hemos cambiado, desde el tiempo del porfiriato, es la misma jeringa con distinto bitoque [...]”. Presentar abiertamente su posición respecto al conflicto armado sería un tanto peligroso porque “en el cine no le aguantan a uno todo [...] la crítica, el gobierno no se lo aguanta a uno.” Por eso “hay que salpicarle con cosas pequeñas y dramatizar y velar un poco para que ellos sientan que no es una cosa deliberada que estamos criticando”, para burlar la censura y para evitar que las cintas fueran enlatadas.¹¹ *El Indio* se seguía repitiendo porque de acuerdo con su concepción del cine, arma para el cambio social, no ha visto un cambio sustantivo en los logros de la Revolución.

La Revolución Mexicana según “Flor Silvestre”

A continuación se hace una breve descripción de la Revolución Mexicana para ubicar el problema que nos ocupa. Posteriormente se hará un análisis por segmentación de las escenas más representativas de la película, esto es, las escenas que hablan de la Revolución y la Reforma Agraria o en su defecto del reparto de tierras.

La Revolución Mexicana surgió como una protesta de corte básicamente político frente al régimen porfiriano, pero los actores que participaron en ella, los que la hicieron le imprimieron sus ideas, sus intereses, sus aspiraciones.

¹¹ Julia Tuñón, “El cine como instrumento: ...porque es más fuerte que un cañón”, en En su propio espejo. (entrevista con Emilio “El Indio” Fernández), México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección

Escena número uno

En plena cena familiar un oficial del ejército federal va a visitar a los Castro, se reúne con Francisco y le comunica que un periódico de León en contra del gobierno de general Díaz ha sido requisado y que en los papeles figura el nombre de su hijo José Luis. El padre no lo cree, es imposible porque su hijo pertenece a una familia decente y cristiana. El oficial le confirma que su hijo está involucrado. El padre tiene deseos de matarlo ya que no puede permitir que un Castro sea un renegado de su tradición, ni de su familia. Aquí podemos observar la magnitud del conflicto que está a punto de estallar entre el padre y el hijo. No es posible que el hijo de un hacendado haya participado en contra del régimen de Díaz. Decir que su hijo, sangre de su sangre, esté a favor de las causas revolucionarias es un atentado mayor que se debe pagar con la vida. Que José Luis esté apoyando la Revolución es sin duda un pecado mayúsculo porque ella no conviene a los intereses de los hacendados. La lucha armada implica necesariamente un serie de postulados que de ninguna forma serán bien vistos por la clase dirigente y en consecuencia tampoco por sus beneficiarios.

La revolución para Francisco Castro es advertida como algo necesariamente malo, como algo indeseable. Desde su posición de clase (burguesía rural) es inadmisibles que su hijo haya tomado parte en una conspiración contra la administración de Porfirio Díaz.

Escena número dos

Nicanor (Agustín Isunza) y Reynaldo (Armando Soto la Marina “Chicote”) van a buscar a José Luis a su casa. Él les ofrece tomar asiento a la mesa y una taza de café, “El Chicote” está aceptando gustoso, pero Nicanor se lo impide alegando que eso no es posible ya que José

Correspondencia, 1988, p.85.

Luis es el amo y siempre será el amo, en el campo se respeta la ley de Dios. Tras una breve pausa José Luis contesta no Nicanor, esa no es la ley de Dios. Dios nos hizo iguales y precisamente por eso se hizo la Revolución porque creemos que pobres y ricos sean realmente iguales. Este diálogo nos muestra una pequeña idea de lo que pensaba José Luis respecto a la Revolución. Es una declaración de principios, aunque sea de forma muy escueta, pero se alcanza a dibujar tenuemente las ideas que tenía en torno a la lucha armada y el antiguo régimen. Con esta exposición de motivos podemos acceder a un cuadro del revolucionario ya que nos traza un perfil de lo que significaba la gesta revolucionaria.

Escena número tres

Durante la fiesta del herradero se produce un conato de bronca entre padre e hijo porque Esperanza, esposa de José Luis, ha ocupado uno de los lugares reservados exclusivamente para la familia Castro, el patriarca ofendido en su orgullo clasista le ordena a Esperanza que regrese inmediatamente con los de su clase que es a donde pertenece. José Luis acaba de llegar y se da cuenta de lo ocurrido, entonces se producen las diferencias ya que el primogénito informa que a su esposa nadie, ni siquiera su propio padre, puede insultarla. Esta escena nos muestra las contradicciones de clase que existían, el padre no soporta la idea de que su hijo haya contraído matrimonio con la hija de un mediero, con la hija de un cualquiera. Y mucho menos puede soportar la idea de que su hijo ande metido en la revolución. Estas dos aristas ideológicas son las que atraviesan el corazón del padre. Por un lado, el matrimonio supone un desafío a las leyes inmóviles del antiguo régimen, es una especie de boda entre el cielo y el infierno, una ruptura generacional con el viejo orden y sus ideas. Por otro lado, la incorporación de José Luis a la Revolución supone el rompimiento con los de su clase, estar a favor de un movimiento armado lo conduce

directamente a ser expulsado del seno familiar, ser un revolucionario proyecta las diferencias ideológicas.

Escena número cuatro

La madre de José Luis va a persuadir a una Esperanza enferma para que el matrimonio sea anulado porque según la madre del revolucionario es algo que va contra la naturaleza ya que ellos no son iguales. Todos tenemos un lugar en la vida –comenta la madre- y los de abajo siempre serán los de abajo. Discurso muy ilustrativo de las condiciones sociales que predominaban. En este alegato subyace la idea de que como cada quien tenía un lugar dado e inamovible desde su nacimiento el cruce de relaciones sociales estaba descartado de antemano siquiera como posibilidad. El lugar que se ocupaba al nacer seguiría siendo el mismo aun cuando se estuviera al borde de la muerte. No había cambios sociales drásticos en el antiguo régimen. La escena que arriba describimos da cuenta de una de las razones por las cuales se hizo la revolución. Como el mismo José Luis lo ha dicho: la Revolución se hizo para que pobres y ricos sean realmente iguales. Las palabras de su madre están relacionadas con la Revolución porque al hablar de un lugar prefijado se alude a uno de los componentes, entre otros tantos, que provocaron la gesta revolucionaria.

Escena número cinco

A través de el diario capitalino “El Imparcial” se nos informa que la Revolución ya cundió por toda la República. Acto seguido vemos a un oficial del ejército comunicándole a Francisco Castro que Porfirio Díaz ya renunció y que la Revolución viene como un huracán barriéndolo todo. “Esos jijos –nos dice- brotan por todas partes y a todas horas, esto ya se lo llevo el demonio y te anticipo que vienen cometiendo las más espantosas tropelías. A su

paso todo lo destruyen, van a acabar con la última gota de todos los hacendados.” Esta escena nos advierte de la importancia que ha cobrado la Revolución, ya se ha expandido por todos lados. Los propietarios de haciendas ven con temor la lucha armada y por extensión a los revolucionarios ya que ellos mismos representan –recuérdese el prólogo de la película- todo con lo que quieren acabar. Si la gesta revolucionaria se hizo fue para que los pobres fueran iguales a los ricos, por tanto, para poner en el mismo lugar a ambas clases fue necesario realizar ajustes de tal suerte que uno de los blancos de la lucha social fueron los ricos, esto es, los terratenientes.

Escena número seis

Los hermanos Torres (Úrsulo: Manuel Dondé y Rogelio: Emilio *El Indio* Fernández) se apoderan de la Hacienda de los Castro, con su consecuente cuota de violencia: el padre de José Luis pende de un árbol, por suerte su madre logra salir con vida. José Luis al saber de la muerte de su padre decide ajustar cuentas. Regresa a la casa paterna y encuentra todo echo un lío, recorre todo el lugar mientras el Trío Calaveras canta *El hijo desobediente*, corrido que da al traste con el estado de ánimo del personaje. La hacienda ya no guarda la tranquilidad de los viejos tiempos, ahora se encuentra de cabeza, la cámara recorre cada rincón de la casona y nos deja ver el chiquero en que se ha transformado, su casa es un desorden, todo esta por encima de la seguridad y el orden. La Revolución se ha convertido en algo que no tiene ningún sentido, todo se halla fuera de lugar, todo ha sido trastocado y ahora sólo podemos acceder a la violencia del caos de los hermanos Torres. A propósito de estos hermanos, ellos están muy lejos de la denominación de revolucionarios, son más bien unos falsos revolucionarios que, en nombre de la Revolución, se dedican a cometer toda clase de atropellos. Aquí la Revolución pierde exactitud, se desdibuja cuando lo que vemos

es el caos, se vuelve difusa, oscura, sólo podemos acceder a ella a través del dolor y la impotencia que de ella se desprenden.

Dos momentos en “Flor Silvestre”: reposo y reacción

Hay dos momentos en “Flor Silvestre”, podríamos decir que un momento es el del reposo, es el de la calma, es el tiempo que precede a la ira de la tempestad, el otro es el de la reacción, es el resultado, es la consecución de un acto que ha producido un proceso y lo ha disparado. En el reposo revienta la reacción, es el vaso comunicante que desemboca en estallido. Para decirlo con Julia Tuñón: existen dos partes bien definidas en las imágenes de las películas de *El Indio* Fernández, una es “la Revolución como acción” y la otra es “como reacción.” Es acción “cuando la historia se escenifica en los años revolucionarios, y reacción cuando lo que vemos en pantalla son las consecuencias de la guerra, el México posrevolucionario que se refiere a los problemas que enfrentaron los regímenes posteriores al conflicto.”¹²

Desde esta perspectiva podemos realizar dos lecturas analizando detenidamente cada uno de esos dos momentos en el filme. En el reposo accedemos al origen, a la vuelta hacia atrás, es decir, a la vuelta al mismo lugar, al proceso de gestación. Asistimos a un lugar donde prevalece la calma o mejor dicho el orden como valor supremo de las cosas, es el ideal fijado hace varias décadas por un liberalismo positivista deslumbrado por la luz del orden y del progreso. La reacción se expresa como algo netamente violento, hostil, es la herida abierta que tratara de cicatrizar sin conseguirlo. Es el caos que se desprende del huracán en

que se ha convertido la Revolución, la calma ha dado paso a una reacción violenta. La “revolufia” se ha vuelto un lugar propicio para cometer toda clase de atropellos e injusticias. La revuelta se manifiesta como una entidad confusa, apta para todo tipo de revanchas, es el lugar ideal para hacerse justicia con su propia mano, es la tormenta que ha devenido en diluvio y ahora reclama la sangre derramada.

Corolario

La Revolución en “Flor Silvestre” es una herida transmutada en recuerdo doloroso, en algo que tuvo un costo social enorme. Desde el prólogo discursivo se nos advierte que la Revolución terminó con una casta de hacendados que eran dueños de toda la tierra: “todos estas tierras pertenecieron a los Castro [Esperanza hablándole a su hijo] en ellas vivieron miles y miles de familias de peones [...] eran muchas tierras para una sola familia, los amos podían recorrerlas de día y de noche sin llegar a sus límites”. Haciendo un poco de memoria en el primer capítulo establecimos que durante el gobierno de Ávila Camacho se desmarcaba de su predecesor en relación con la Reforma Agraria y en consecuencia de los planteamientos de la Revolución. El clima político que se respiraba venía acompañado de la “Unidad Nacional”, elemento que había sido puesto en circulación, gracias a la Segunda Guerra Mundial, para efectos de conciliación-rectificación en el campo de la política. En relación con lo anterior el breve discurso de arriba nos informa de la magnitud de los acontecimientos, de inmediato se hacen presentes los postulados de la Revolución, esto es, la Reforma Agraria emerge como una respuesta para todos aquellos que lucharon por una mejor distribución de la propiedad de la tierra. A pesar de que la película se encuentre

¹² Julia Tuñón, “La Revolución mexicana en el cine Emilio Fernández: ¿Vuelta de tuerca o simple tropezón?”, en El silgo de la Revolución Mexicana, Tomo 2, Coord; Jaime Bailón Corres, Carlos Martínez Assad y Pablo

ubicada en la década de los años cuarenta *El Indio* expresa su apego al cardenismo (repartimiento de tierra) contraponiendo los elementos de éste para ubicarlos al parejo de los del avilacamachismo. Durante la administración del general Ávila Camacho el repartimiento de tierras, las tierras que se repartieron fueron de mala calidad, estaba determinado desde la perspectiva de la iniciativa privada de ahí que hubiera una clara distinción entre la política agraria de Cárdenas y la de Ávila Camacho. (remito al lector al primer capítulo de este trabajo). La idea de repartimiento entre un gobernante y otro se hace evidente, debido a que para Cárdenas era un problema de primera importancia, porque según él el problema de la tierra en la mayor parte de la República seguía en pie; para Ávila Camacho el problema de la tierra era visto desde la perspectiva del desarrollo acelerado vía la industrialización, razón por la cual el ejido perdía terreno frente al propiedad privada como consecuencia del abandono del plan sexenal. La distancia entre uno y otro gobernante era evidente, Cárdenas actuaba desde la trinchera progresista con nexos hacia el reformismo, Ávila Camacho actuaba desde una posición conciliatoria más apegada a los grupos conservadores que clamaban por una vuelta a la “normalidad”. Tomando en consideración lo anteriormente escrito hemos llegado a la suposición de que *El Indio* Fernández se había dado cuenta, al menos en parte, de que la Reforma Agraria ya no cumplía con sus objetivos, es decir, al poner en marcha el proyecto de “Unidad Nacional” la Reforma Agraria circularía por nuevos derroteros. Cuando se estrena “Flor Silvestre” (1943), estamos en plena Segunda Guerra Mundial y en pleno régimen avilacamachista lo que sin duda pautara la mirada de *El Indio*, por un lado se estrechan relaciones con los Estados Unidos; por otro, se conduce la política exterior bajo el supuesto de una posible emergencia nacional. Dentro del marco político que se estaba perfilando no era posible

Serrano Álvarez, México, INEHRM, 2000, p.217.

expresar contundentemente en imágenes lo que para *El Indio* había significado la Revolución y sus logros. No era posible porque corría el riesgo de que su película fuera enlatada por la censura gubernamental de ahí que mejor tomará sus precauciones dosificando su postura.

El cine de la Revolución de los años cuarenta, especialmente “Flor Silvestre”, no ha logrado salvar el obstáculo de tratar a la lucha armada como un pretexto. Desde la consideración de la gesta revolucionaria como un tema, recuérdese que nosotros consideramos al cine de la Revolución como un tema, la historia que se desarrolla en la película toma como excusa la lucha armada para ubicar la trama de sus personajes. Pero no es una excusa gratuita porque de acuerdo con el contexto histórico abordar directamente la Revolución, dentro de un marco de censura gubernamental, se corría el peligro de que el producto no llegará a salir a la luz pública. Parece ser que *El Indio*, como lo veremos más adelante, mantiene uno de los resabios de las características del cine de la Revolución de los años treinta el cual era que abordaba la lucha armada como un pretexto, pero nuestro personaje es un autor lo que implica que vea la gesta revolucionaria desde su propia óptica, esto es, dará su propio punto de vista. Por ejemplo, la Revolución en “Flor Silvestre”, aparece como un torbellino, como una fuerza capaz de derribar cualquier obstáculo, al principio en un torbellino lejano que apenas se advierte, pero que bien pronto puede llegar y subvertir el orden, el *statu quo*, en un abrir y cerrar de ojos. Cuando la Revolución es ya un hecho consumado, la paz se torna en su contraparte, esto es, en caos, en desorden, no hay un lugar para el reposo, se tiene la impresión de que no hay poder humano que la detenga. Pareciera como si perteneciera a un mundo diferente, es como si se tratara de algo venido desde el exterior, algo que subyuga a toda la población a sus designios y que parece no

podrá detenerse. Al reproducir parte del discurso del cine de la Revolución de los años treinta, *El Indio* trata de introducir su propia mirada aprovechando los espacios del cine institucional. (Véase el tercer capítulo de este trabajo)

La Reforma Agraria según “Flor Silvestre”

En lo tocante a la cuestión del repartimiento de la tierra el “*Indio*” parece ser que esta de acuerdo (al menos verbalmente porque no hay una sola imagen que lo confirme) con la Reforma Agraria, en el prólogo de “Flor Silvestre”, Esperanza nos dice: “[...] eran muy pocos los que tenían tantas tierras, 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 dolorosos para que aprendiera que todo por lo que luchan los hombres se reduce a la posesión de la tierra.” Este prólogo discursivo nos muestra claramente la idea que el autor tenía de la Revolución, la cual tenía un significado especial debido a que él había participado directamente en ella. La Revolución, entre otras cosas, fue hecha para acabar con las desigualdades y con el antiguo sistema de propiedad de la tierra, dismantelar las grandes propiedades que estaban en manos de unos cuantos terratenientes. Al adherirse a la Reforma Agraria *El Indio* esta proclamando su apego al Plan de Ayala a través del zapatismo, movimiento que propugnaba por una mejor distribución de la propiedad de la tierra. Es una declaración de principios con las causas revolucionarias, con su programa, con sus propósitos, con su marcha.¹³ Es también la creencia en el cardenismo cuando comparte el ideal de la Reforma Agraria de cambiar las estructuras de la propiedad de la

¹³ Jorge Ayala Blanco, “La Revolución”, en La aventura del cine mexicano, México, ERA, 1968, p.33.

tierra. Reforma Agraria y Revolución son las dos caras de una misma moneda. Si atendemos la política agraria de Lázaro Cárdenas respecto del prólogo de “Flor Silvestre” observamos que hay semejanza entre ambos. Una semejanza que se expresa en la medida en que hace referencia a los postulados del cardenismo.

En la película no hay una sola imagen que de cuenta de la Reforma Agraria, no es porque *El Indio* no haya creído en ella, fue porque debido a las condiciones de exhibición, léase censura, era difícil que pudiera salir a la luz. No se puede tocar directamente un tema espinoso como era el de la Revolución, no se aborda porque durante el primer lustro de los años cuarenta el Estado tiene una mayor participación en el cine, a través del Departamento de Producción Cinematográfica dependiente de la Secretaría de Gobernación se reglamenta la exhibición la exportación y la censura. Si hay omisión de la Reforma Agraria de parte de Emilio Fernández fue porque no creía que durante la administración de Ávila Camacho se hubiera llevado a cabo. Todo esto supone que al seguir los derroteros del cine de los años cuarenta pone en tela de juicio sus propias características al pasarlos por el cristal de la perspectiva del cine de autor. Sigue las normas de éste cine que a su vez responde a una práctica del cine institucional, el cual es compartido por toda la industria cinematográfica. (Véase el segundo capítulo de este trabajo). Accedemos a la Reforma Agraria a través del filtro del cine de autor, es decir, al dar su punto de vista sobre el significado de la lucha armada rompe un poco con las características al apropiarse ellas y utilizarlas en su propio provecho para lanzar una crítica disfrazada. Para *El Indio* Fernández lo más importante, dentro del cine de autor, es hacer destacar la tesis y en este caso es el mensaje de lo que fue para él la Revolución.

El prólogo discursivo que da inicio al largo *flash back* en “Flor Silvestre” y que nos introduce al filo del agua de la lucha armada esta muy relacionado con el tema del reparto de tierras, esto es, al ideario de la Revolución Mexicana encabezado por la facción zapatista y llevado a acabo por el general Lázaro Cárdenas a partir de que tomó posesión de la presidencia allá por el año de 1934. Es importante señalar esto porque uno de los objetivos por los cuales se hizo la Revolución fue para dar la tierra a quien careciera de ella, de ahí que la lucha armada haya sido calificada en buena medida de agrarista.¹⁴ Además porque también es uno de los postulados que más hondo calaron en la sociedad, desde la promulgación del Plan de Ayala la Revolución tomó un nuevo cauce pasando de lo que al principio fue una reforma política a una revuelta socio-económica ya que implicaba acabar con el antiguo sistema de propiedad de la tierra, léase el latifundio y la gran propiedad, para establecer un “nuevo y mejor” régimen que permitiera la participación de toda la sociedad. De aquí en adelante la Revolución ya no será el primer llamado del maderismo: “sufragio efectivo, no reelección”, ahora será el llamado zapatista de “tierra y libertad” y la tierra es de quien la trabaja; lo que al principio fue meramente un cambio político del estado de las cosas con el zapatismo surgirá el deseo de cambiar la situación social y económica del sector campesino. Porque hay que decirlo, para 1910 México era un país netamente rural, podríamos decir que dependía casi en términos absolutos de la tierra. La tierra era el sustento de millones y millones de personas, era el elemento principal de la economía, estamos hablando de que se vivía dentro de una economía rural. Así las cosas la Revolución en “Flor Silvestre” se hizo porque “eran muy pocos los que tenían tantas tierras, otros en cambio no tenían nada”.

¹⁴ Lorenzo Meyer, “El primer tramo del camino” en Historia General de México, México, El Colegio de México-Harla, 1993, p.1204.

Un plano general da cuenta de la pareja recién casada en el monte camino a su casa, José Luis dice lo siguiente: “porque la tierra es de quien la trabaja y sueña y sufre en ella”, esta escena da cuenta de la importancia del zapatismo y a su vez también del cardenismo en lo tocante a la Reforma Agraria. Recordando brevemente *El Indio* proviene de las atmósferas del cardenismo, del muralismo, del nacionalismo cultural y de la Revolución; si tomamos en cuenta lo anterior no es ninguna casualidad, ni mucho menos un ejercicio gratuito el que haya decidido colocar uno de los lemas más característicos del zapatismo. Ello quiere decir que al menos verbalmente estaba de acuerdo con el repartimiento de la tierra.

CONCLUSIONES

La obra de Emilio Fernández se produce en pleno nacionalismo cultural, antes de dirigir ya había participado como actor en la incipiente actividad cinematográfica cuando el nacionalismo se encontraba en pleno auge. No sólo había un nacionalismo, habían varios nacionalismos que pugnaban por dar su punto de vista desde su propia trinchera, era el caso del nacionalismo cinematográfico que ya empezaba a despuntar y a hablar de un cine mexicano volcado sobre la naturaleza de su identidad. En el alba de la década de los años cuarenta aparecen los primeros largometrajes del que fuera mejor conocido como *El Indio* (*Clipperton* o *La isla de la pasión*, 1941 y *Soy puro mexicano*, 1942), cintas que presentan una temática de carácter nacionalista, al mismo tiempo que son un camino a seguir, como es la idea del nacionalismo, el amor fracasado a la pareja, la belleza de la naturaleza y los otros temas que se fueron agregando como el indigenismo, la revolución, la justicia social.

En lo tocante al cine del *Indio* hay un marcado acento hacia lo “mexicano”, es decir, la idea de hacer un cine mexicano que no tuviera nada que ver con las producciones de Hollywood. Sabemos que en este punto no fue del todo coherente porque había adquirido buena parte de su educación cinematográfica en la meca del cine. A pesar de ello el quería hacer un cine mexicano, no deudor, ni de copia, un cine que expresara el espíritu de los mexicanos. Para nuestro personaje el cine hecho en México era una copia del cine de Estados Unidos, por tanto, no representaba verdaderamente a la nación. Para él el cine que representaba a México eran cintas como *Janitzio* y *Redes*. De ahí que buscara es sus propias raíces, una búsqueda al interior, una búsqueda hacia dentro consistente en hallar un estilo cinematográfico mexicano en oposición al dominio hollywoodense. Crear un cine mexicano para crear otro México, un cine como instrumento para el cambio social, un

mural en celuloide, como los de Diego Rivera, para educar a las masas y dirigirlas hacia el cambio, hacia el progreso social.

La Revolución Mexicana fue un acontecimiento fundamental para la sociedad en su conjunto y también para *El Indio* Fernández, su participación dentro del movimiento revolucionario le dio un significado especial. Para Emilio Fernández la lucha armada fue muy significativa porque aprendió cosas que después pondría en circulación como director, especialmente la cuestión de estrategia. No solamente aprendería eso en la Revolución, también comprendería el dolor y sufrimiento del pueblo, la educación y el repartimiento de tierras, recogidos estos últimos del cardenismo. La idea del pueblo en *El Indio*, aparece de esta forma, es el grupo hacia el cual debe dirigir sus películas-instrumentos de cambio para propiciar la reflexión, las preguntas, crear conciencia para poder cambiar el estado de cosas.

De lo anterior se deduce que “Flor Silvestre” contiene una idea de cambio y que proporciona un ejemplo de las ideas que *El Indio* mantenía acerca de la Revolución y de sus logros, así como también de la Reforma Agraria. He aquí una explicación de “Flor Silvestre”. A lo largo de la película no hay una sola toma que de cuenta del repartimiento de la tierra, sólo alcanzamos a percibir el caos, la lucha por establecer el orden, pero no encontramos una escena que se ocupe de ella directamente. Si atendemos el final de la película tampoco descubrimos una imagen que nos haga pensar lo contrario. Pero aun así pensamos que las pocas referencias al repartimiento de la tierra confirman que *El Indio* si creía en la labor llevada a cabo por el cardenismo. A pesar de que la cinta muestre un espíritu más acorde con el régimen de los años cuarenta, y a pesar que se descubra en ella un ánimo de complacencia y conciliación es debido a que no era posible establecer un cuadro diferente. ¿Por qué no es posible hablar de la lucha armada como algo que causó

grandes estragos para el país? No es viable porque cuando se produce la cinta ya se han prescindido de los tonos más radicales de la Revolución, son tiempos de conciliación nacional por lo que hay que promover la idea de la “Unidad Nacional”. No es factible tampoco porque corría el peligro de ser enlatada previa censura. Para poder llevar a cabo una cinta sobre la lucha armada *El Indio* no podía ser tan crítico, pero de todas formas supo encontrar los resquicios para poder dar su punto de vista sobre la Revolución. Su película es una crítica disfrazada a los logros de la Revolución, su mirada es sombría antes que celebratoria.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

Anderson, Benedict, Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, México, F.C.E., 1993.

Altman, Rick, Los géneros cinematográficos, México, Paídos, 2000.

Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano, México, ERA, 1980.

Aviña, Rafael, Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano, México, IMCINE, 2001.

Bonfil, Carlos y Monsiváis, Carlos, A través del espejo. El cine mexicano y su público, México, Ediciones El Milagro-IMCINE, 1994.

Blanco, José Joaquín, Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica, México, F.C.E., 1996.

Córdova, Arnaldo, La política de masas del cardenismo, México, ERA, 1974.

Del Conde, Teresa, Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México, México, Plaza y Jánés, 2003.

De Luna, Andrés, La batalla y su sombra. La revolución en el cine mexicano, México, UAM-Xochimilco, 1984.

De Orellana, Margarita, “Palabras sobre imágenes. Gabriel Figueroa entrevistado por Margarita de Orellana”, en Artes de México, núm. 2, México, Colección nueva época, invierno de 1998.

De los Reyes, Aurelio *et. al.*, Homenaje a Gabriel Figueroa con motivo del 40 aniversario del INEHRM, México, INEHRM-Secretaría de Gobernación, 1993.

De la Vega Alfaro, “La mirada crítica sobre la revolución mexicana”, en Filmoteca, núm. 1, México, UNAM, noviembre de 1979.

Domínguez Aragonés, Edmundo, Tres extraordinarios. Luis Spota, Alejandro Jodorosky y Emilio “Indio” Fernández, México, Juan Pablos Editor, 1980.

Escárcega López, Everardo (Coord), **Historia de la cuestión agraria mexicana**, México, Siglo XXI, 1990, Vol. 5.

Estrada, Rodríguez, “La Revolución mexicana y la cultura” en **Filmoteca**, núm.1, México, UNAM, noviembre de 1979.

Fernández , Adela, **El Indio Fernández. Vida y mito**. México, Panorama Editorial, 1986.

Fein, Seth, “La diplomacia del celuloide: Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, en **Historia y Grafía**, núm. 4, México, Universidad Iberoamericana, mayo de 1995.

García Riera, Emilio, **Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997**, México, CONACULTA-IMCINE-Canal 22, 1998.

García, Gustavo y **Aviña**, Rafael, **Época de oro del cine mexicano**, México, Clío, 1997.

_____, “Cine y revolución en los setentas”, en **Filmoteca**, núm. 1, México, UNAM, noviembre de 1979.

García Tsao, Leonardo, **Cómo acercarse al cine**, México, Editorial Lamusa, 1989.

Gubern, Román, **La mirada opulenta. Evolución de la iconosfera contemporánea**, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987.

Gutelman, Michel, **Capitalismo y reforma agraria en México**, México, ERA, 1974.

Macotella, Fernando, **La industria cinematográfica**, México, UNAM (Tesis), 1967.

Medin, Tziv, **Ideología y praxis política en Lázaro Cárdenas**, México, Siglo XXI, 1990.

Medina Peña, Luis, **Hacia el nuevo Estado. México 1920-1994**, México, Siglo XXI, 1991

_____, **Historia de la Revolución Mexicana. Del cardenismo al avilacamachismo. 1940-1952, Vol. 18**, México, El Colegio de México, 1981.

_____, **Historia de la Revolución Mexicana. Civilismo y modernización del autoritarismo, 1940-1952, Vol. 20**, México, El Colegio de México, 1974.

Meyer, Lorenzo, **Historia de la Revolución Mexicana. El conflicto social y los gobiernos del maximato, 1928-1934, Vol. 13**, México, El Colegio de México, 1981.

_____, **Historia general de México. Tomo 2**, México, El Colegio de México-Harla, 1993.

Montalvo, Enrique (Coord), **Historia de la cuestión agraria mexicana**, México, Siglo XXI-CEHAM, 1988, Vol. IV.

Monsiváis, Carlos, **Historia general de México**, México, El Colegio de México-Harla, 1993.

_____, **Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta**, México, Conaculta-Grijalbo, 1990.

_____, “La institución del punto de vista”, en **Artes de México**, núm. 2, México, Colección nueva época, invierno de 1998.

Mraz, John, “La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes”, en **Nitrato de plata**, núm. 18. sin año de publicación.

_____, “La revolución es historia: filmando el pasado en México y Cuba”, en **Texto sobre imagen**, núm. 5, México, UNAM, sin año ni mes de publicación.

Oroz, Silvia, **Melodrama. El cine de lágrimas en América Latina**, México, UNAM, 1995.

Pérez Medina, Edmundo, “El cine de la revolución”, en **Cine confidencial**, núm. 16, México, febrero del 2001.

Ramírez Berg, Charles, “La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa”, en **El cine mexicano visto a través de la crítica**, Coord., Gustavo García y David R. Maciel, México, DAC-UNAM-IMCINE-UACJ, 2001.

Rivero, Marta, **Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta**, México, Conaculta-Grijalbo, 1990.

Rozado, Alejandro, **Una lectura de la obra del “Indio” Fernández**, México, Universidad de Guadalajara-CIEC, 1991.

Sánchez, Francisco, **Crónica antiolemne del cine mexicano**, México, Universidad Veracruzana, 1989.

Taibo I, Paco Ignacio, **El Indio Fernández. El cine por mis pistolas**, Editorial Planeta, 1991.

Tirado, Ricardo, “La alianza con los empresarios” en **Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta**, Coord., Rafael Loyola México, Conaculta-Grijalbo, 1990.

Torres, Blanca, **Historia de la Revolución Mexicana. México en la Segunda Guerra Mundial, 1940-1952, Vol. 19**, México, El Colegio de México, 1979.

_____, **Historia de la Revolución Mexicana. Hacia la utopía industrial. 1940-1952, Vol. 21**, México, El Colegio de México, 1984.

Tudor, Andrew, **Cine y comunicación social**, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975.

Tuñón Pablos, Julia, **En su propio espejo. Entrevista con “El Indio” Fernández**, México, UAM-I, 1988.

_____, **Los rostros de un mito. Personajes femeninos en el cine del Indio Fernández**, México, Arte e Imagen- Conaculta, 2000. pp.13-37.

_____, **Mexican Cinema**, Londres, BFI-IMCINE-CNCA, 1995. pp.179-193.

_____, “Por su brillo se reconocerá: La edad de oro del cine mexicano”, **Somos. Uno**, núm. del décimo aniversario, núm.194, México, abril del 2000. pp.9-28.

_____, “La Revolución”, en **El Acordeón**, núm. 17, México, Universidad Pedagógica Nacional, mayo-agosto de 1996.pp.51-58.

_____, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio Fernández o la obsesión por la educación”, en **Historia Mexicana**, núm. 58, México, 1998.pp.437-479.

_____, “La Revolución mexicana en el cine de Emilio Fernández. ¿Vuelta de tuerca o simple tropezón?”, en **El siglo de la revolución mexicana**, Tomo 2, Coord; Jaime Bailón Coorres, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez, México, INEHRM, 2000.pp.215-223.

_____, “Between the nation and utopia: the image of México in the films of Emilio “Indio” Fernández”, en **Studies in latinoamerican popular culture**, vol. 20, University of Arizona/University of Minnesota/Morris, 1993.pp.158-163.

Vázquez Mantecón, Álvaro, El siglo de la revolución mexicana, Tomo 2, Coord; Jaime Bailón Coorres, Carlos Martínez Assad y Pablo Serrano Álvarez, México, INEHRM, 2000. pp.225-235.

Fuentes:

Hemeroteca Nacional

Cine Gráfico
El Universal
Unosmásuno
Esto
Cine Mundial
La Pantalla

El video de “Flor Silvestre”